

EN BUSCA DE LA NATURALEZA

LA REPRESENTACIÓN DEL MEDIO NATURAL
EN CUATRO CUENTOS DE J.R. RIBEYRO

En Busca de la Naturaleza

La representación del medio natural en cuatro cuentos de J.R. Ribeyro

L.M. Bakker

Universidad de Leiden

MA Latin American Studies

Tesis de Maestría

Bajo supervisión de dr. A.I. Churampi-Ramírez

Abril de 2019

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	10
HACIA UNA CONCEPCIÓN DE <i>LO REAL ESPANTOSO</i>.....	15
2.1 – LA NATURALEZA Y SU VALOR	16
2.2 – LIMA: MIGRACIÓN, CRECIMIENTO Y (SUB)DESARROLLO	28
2.3 – LO REAL ESPANTOSO	38
2.4 – METODOLOGÍA.....	39
ANÁLISIS: EL MEDIO NATURAL Y <i>LO REAL ESPANTOSO</i> EN CUATRO	
CUENTOS DE JULIO RAMÓN RIBEYRO	41
3.1 – «AL PIE DEL ACANTILADO»	41
3.2 – «EN LA COMISARÍA».....	49
3.3 – «JUNTA DE ACREEDORES»	54
3.4 – «LOS EUCALIPTOS»	59
CONCLUSIONES.....	69
BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS	74

INTRODUCCIÓN

*A nuestra vieja capital gris le hacen falta las
hojas verdes como el amor al corazón humano.*

Pablo Neruda¹

Salazar Bondy (1968) escribió “Lima, la horrible”. “Lima”, escribió Mariátegui en 1928, “no gana su título de capital” (Mariátegui & Garrels, 2007, p. 184); y “Lima”, escribió Herman Melville en 1851 (como citado en Salazar Bondy, 1968, p. 79) es “la ciudad más triste y extraña que se pueda imaginar”.

Si debemos creerles a Salazar Bondy, a Mariátegui, a Herman Melville, y a muchos otros que han dedicado palabras a la fealdad de la capital de la república peruana, Lima debe ser una de las ciudades — si no la *sola* ciudad — menos atractivas del hemisferio occidental. ¿Debe esta reputación, como Melville dice, a que “ha tomado el velo blanco, y así acrecienta el horror de la angustia” (Salazar Bondy, 1968, p. 79)? ¿O son más bien a los “dos millones de seres que se desplazan [...] entre las fieras que de los hombres hace el subdesarrollo aglomerante” (ibid., p. 18), “el caos civil, producido por la famélica concurrencia urbana de cancerosa celeridad” (ibid.), y “el embotellamiento de vehículos en el centro y las avenidas, la ruda competencia de buhoneros y mendigos, las fatigadas colas ante los incapaces medios de transporte, la crisis del alojamiento, [y] los aniegos debidos a las tuberías que estallan” (ibid.) que según Salazar Bondy se la otorga? ¿O es, como Mariátegui (Mariátegui & Garrels, 2007, p. 182) argumenta, la falta de los debidos factores geográficos y económicos, factores esenciales de la urbe de los cuales Lima según Mariátegui carece?

Lo cierto es que Lima tiene una reputación infame. Erguida en un sitio que no es óptimo para una capital estatal (a eso se referían Mariátegui² y Melville³), Lima alberga hoy día a casi 10 millones de peruanos, una cifra que hace 75 años no contaba ni su décima parte. La masiva migración campesina que se inició alrededor de la mitad de los años 40, hizo que dentro de 21

¹ Pablo Neruda (1974) en su libro de memorias *Confieso que he vivido*.

² Según Mariátegui (Mariátegui & Garrels, 2007, p. 192), Lima no gana su título de capital, en gran parte porque “Lima no es, geográficamente, el centro de la economía peruana. No es, sobre todo, la desembocadura de sus corrientes comerciales”.

³ Es la neblina invernal que yace como un “velo blanco” sobre la ciudad, la que hace de ella “la ciudad más triste y extraña que se pueda imaginar” (Salazar Bondy, 1968, p. 79).

años la población limeña hubiera crecido con 2,48 millones de peruanos. Es el caos provocado por este crecimiento al cual Salazar Bondy se refería con las palabras “Lima, la horrible”.

A las diferentes razones que existen por las cuales uno puede percibir Lima como una ciudad “horrible”, “triste” o “extraña” que “no gana su título de capital”, en esta tesis yo aspiro añadir otra: la enajenación del ciudadano de la Naturaleza en el sentido más literal de la palabra. Sobre este asunto, el escritor peruano Julio Ramón Ribeyro escribió lo siguiente:

Habitados a la ciudad, ignoramos, hombres de esta época, todas las formas de la naturaleza. Somos incapaces de reconocer un árbol, una planta, una flor. Nuestros abuelos, por pobres que fuesen, tuvieron siempre un jardín o una huerta y aprendieron sin esfuerzo los nombres de la vegetación. Ahora, en departamentos u hoteles, no vemos sino flores pintadas, naturalezas muertas o esas raquílicas plantas de macetas que parecen sembradas por peluqueros. (Ribeyro, 1986, p. 31)

No es arbitraria, desde luego, mi elección de esta cita. Preocupándose en sus cuentos principalmente por la cambiante vida urbana peruana en los años cincuenta del pasado siglo, Julio Ramón Ribeyro era uno de los representantes principales de la llamada *Generación del 50* peruana. Gran parte de sus cuentos giran en torno a la marginalización del hombre limeño dentro del espacio urbano desbordante de los años 50. Mi propuesta de añadir a la escala de razones para ver a Lima como espacio *espantoso*⁴ la enajenación del ciudadano de la Naturaleza, será realizada a través del estudio de una selección de cuentos de este cuentista limeño. En ellos analizaré la presencia y representación de la Naturaleza dentro de la configuración del espacio urbano ribeyriano, los estudio tanto en relación con el sujeto literario, como como hecho desprendido de ello, y mostraré cómo la *presencia* del medio natural funciona como portador de libertad dentro del ámbito urbano-carcelario y cómo simultáneamente su *ausencia* actúa como motivo de sentimientos de nostalgia.

En el primer capítulo que sigue a esta introducción comienzo tratando el estado de la cuestión, seguido por un capítulo que traza el contorno y los contextos históricos de los dos

⁴ *Lo real-espantoso* es un término introducido por el escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum (1973) para denominar la siniestra herencia de la realidad latinoamericana que por mucho tiempo seguía la materia principal de los artistas e intelectuales latinoamericanos. Vea el estado de la cuestión de esta tesis (pp. 10-14) para ver cómo Valero Juan (2003) presta el término para describir la representación de la ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro.

elementos que justifican la esencia de esta tesis: la ciudad y la Naturaleza peruanas. Este capítulo trata en dos subcapítulos respectivamente (a) el valor atribuido a la Naturaleza en la cosmovisión y en la literatura peruanas, y (b) la manera en que crecimiento de la ciudad implica la enajenación del hombre de la Naturaleza e influye en el estado de ánimo del ciudadano y el sujeto literario. Estos dos factores forman la base para la hipótesis en la que se concentra la investigación. Dicha hipótesis presupone que el elemento natural asume un lugar marcado dentro de la literatura peruana de temática urbana en las décadas mismas y siguientes al evento migratorio. Lo *significativo* del elemento de la Naturaleza residiría en su supuesta función como respuesta crítica a los cambios demográficos y urbanos en el Perú de los años 50, expresándose mediante la facilitación de un sentimiento de esperanza y nostalgia, o *libertad* dentro del nuevo ámbito urbano que se presenta como cárcel; como espacio inseguro, sofocante y entristecedor. La Naturaleza asumiría, en el cuento urbano de los años 50 quizás más que nunca, un lugar comparable al que ocupaba en los tiempos precolombinos. La manifestación de esta respuesta romántica en la obra de Julio Ramón Ribeyro, juntos con la manera en que la Naturaleza se presenta en ella —tanto la percepción de la Naturaleza por los personajes como la función de la Naturaleza fuera de la narración—, son los temas que trataré en el tercer capítulo de esta tesis.

CAPÍTULO I

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hay una variedad de investigadores que en sus estudios, libros y ensayos han profundizado en la configuración del espacio — o, más específicamente, en la representación de la Naturaleza *dentro* de esta — en la obra de Julio Ramón Ribeyro. En un estudio general de la narrativa de Ribeyro, enfocándose principalmente en los aspectos semánticos, verbales y sintácticos del texto, Giovanna Minardi (2002) dedica un párrafo de su estudio al agua, apareciendo sobre todo en las formas del mar y de la lluvia, como símbolo recurrente en la obra ribeyriana. Minardi señala que el agua desempeña un papel prominente en los cuentos «La molicie», «Fénix», «Por las azoteas», «Sobre las olas», «Mar afuera», y la novela «Crónica de San Gabriel», y alude a su función como donante de alegría, disipador de amarguras y dolores, liberador de opresión del calor limeño, protector contra la humedad y el calor selváticos, y generador de nuevas esperanzas (p. 33). También menciona brevemente la simbolización del eucalipto en «Los eucaliptos» (pp. 102-107) y la de la higuera en «Al pie del acantilado» (p. 57). La aproximación de Minardi, sin embargo, se limita a la identificación de los símbolos solitarios, y nunca toma rumbo hacia la identificación de un cuerpo global, hacia la identificación del vínculo entre los varios elementos naturales presentes en la obra ribeyriana; nunca termina, en otras palabras, identificando la función del elemento natural en la obra de Ribeyro *como Naturaleza*⁵.

Un estudio más profundo sobre el simbolismo de la higuera en el último cuento mencionado (el de Minardi no cuenta más que dos páginas), es el de Jesús Roderó (1999). En su libro, en el cual estudia los márgenes de la realidad en los cuentos de Ribeyro, Roderó dedica 11 páginas a la manera en que «Al pie del acantilado» representa la huida de la realidad (pp. 51-61). En el párrafo correspondiente, Roderó analiza las varias dimensiones que en este cuento representan esta huida, dimensiones de las cuales forman parte prominente la higuera, la arena de la playa, y, otra vez, el mar. También Roderó, sin embargo, ignora la contraposición de la urbe sofocante a los liberadores elementos naturales en su mutua calidad *arcádica*.

⁵ Cabe destacar que la investigación del elemento natural nunca fue pretexto del estudio de Minardi, y que por eso la falta de identificación de la función del elemento natural como Naturaleza no es una crítica, sino meramente una observación.

Dicha calidad arcádica en contraposición a la urbe, no se ignora, por otro lado, en *De arcadia a babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Editado por Javier de Navascués (2002), este libro reúne 16 artículos que “se han ceñido a un término del dilema [*Arcadia o Babel*], o bien lo han planteado como una disyuntiva que no siempre se resolvía de forma clara” (p. 9). De todos los estudios reunidos, todos tratando de la representación de la ciudad y de la Naturaleza en la literatura hispanoamericana, hay uno que es de especial interés para la presente tesis. En él, artículo del mismo editor del libro, de Navascués estudia “el arte de la jardinería en Julio Ramón Ribeyro” (p. 117) y muestra cómo en las novelas «Crónica de San Gabriel» y «Los geniecillos dominicales», y en los cuentos «Una medalla para Virginia», «Los eucaliptos», «Tía Clementina», «Los cautivos» y sobre todo en «Silvio en el Rosedal», la presencia del medio natural en la narrativa urbana “puede contrastar [...] con la presentación de los espacios rurales en la novela indigenista” (p. 132), cómo la huida al campo en «Silvio en el Rosedal» representa “el rechazo de la vida urbana y [...] la dificultad de establecer relaciones auténticamente armoniosas con la naturaleza” (p. 137), cómo el jardín, metonimia de la Naturaleza en el medio urbano, se presenta como “un signo de identidad del barrio” (p. 126), y cómo, por último, “la valoración sexual y la parodia del amor son significaciones latentes en la vegetación del mundo narrativo de Ribeyro” (p. 121). La compilación, sin embargo, no cuenta más que con este único estudio en el cual *La Lima de los años 50* figura como la ciudad contrapuesta a la Naturaleza. El estudio, además, no sobrepasa el breve análisis de los siete textos mencionados.

Un estudio que analiza más profundamente el simbolismo del mundo vegetal en el espacio narrativo ribeyriano, pero que, igual que los de Minardi y Rodero, tampoco establece el vínculo entre el conjunto de representaciones, es el de Eva María Valero Juan (2003). En su libro *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Valero Juan estudia profundamente la construcción del espacio urbano en la obra de Julio Ramón Ribeyro, y, mientras los investigadores que he mencionado hasta ahora la mencionaron o la estudiaron principalmente en su valor simbólico objetivo, es decir desprendida de la psique del sujeto narrativo, Valero Juan la estudia desde la convicción que “la ciudad es un estado de ánimo”⁶, en relación, por lo tanto, con el estado de ánimo del personaje literario:

⁶ Perspectiva que Valero Juan presta de Georges Rodenbach (2014), descrita en 1892 en su *Bruges-la-Morte*.

La concepción de la ciudad como estado de ánimo, esa ciudad invisible que recorreremos con los personajes y reconocemos como un espacio vital que condiciona su conflicto interior y su visión del mundo, es el concepto fundamental del que partimos para realizar una propuesta de la perspectiva urbana en la obra de Ribeyro. (Valero Juan, 2003, p. 23)

Con esta perspectiva en la base de su estudio, Valero Juan muestra cómo el espacio urbano en Ribeyro se representa como lo que el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum llama “lo real espantoso”⁷ (ibid., p. 36) y cómo este espacio espantoso hace del ciudadano ribeyriano un sujeto mediocre, indiferente, desarraigado, e infeliz. El elemento natural, o mejor dicho su desvanecimiento y ausencia, desempeñan un papel crucial en este estado de ánimo, y causan la “pérdida del carácter distintivo de Lima [...] que se transforma en una gran urbe impersonal, caracterizada por la falta de color y la unidimensionalidad del paisaje, asimilable [por lo tanto] a cualquier otra gran ciudad industrializada” (ibid., p. 48).

Menos específico, pero de ningún modo menos relevante es, por último, un estudio exhaustivo de Boniface Ofogo Nkama (1994) de la Generación del 50. En su tesis doctoral Ofogo Nkama ofrece una “visión de conjunto al movimiento que ha marcado la mayor ruptura en la literatura peruana del [...] siglo [XX]”, y por lo tanto propone una visión panorámica de la Generación del 50, así como examina las características propias de cada escritor de este período literario (p. VIII). El primer capítulo entero, que abarca casi 300 páginas, trata de forma minuciosa los temas del cambio de escenario, la ciudad como espacio, la provincia como espacio vivido, los personajes de la ciudad, y la ciudad como personaje en la literatura de la Generación del 50. En el párrafo más relevante para la presente tesis, Ofogo Nkama estudia la simbolización del espacio abierto en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro, que en su estudio consta del mar, del malecón y del acantilado, y afirma en él por qué el tema de la presente tesis —el estudio del elemento natural en la obra de Ribeyro— es tan vigente:

Los personajes de Ribeyro parecen estar en busca desesperada del elemento natural, porque el mar simboliza la naturaleza, en contraposición a la ciudad, que es la civilización, la modernidad: la línea divisoria entre naturaleza y civilización está marcada por el malecón y el acantilado. (Ofogo Nkama, 1994, p. 51)

⁷ En la nota Valera Juan explica que la expresión es consignada por Jorge Enrique Adoum en su artículo “El artista en la sociedad latinoamericana”, en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI y Unesco, 1973, p. 208.

Aparte del mar, el malecón y el acantilado, que juntos forman la base de la respuesta de Ofogo Nkama, existe una abundancia de otras representaciones del elemento natural en Ribeyro que simbolizan la liberación de la sofocante vida urbana moderna, ignoradas por Ofogo Nkama. Con el objetivo de ofrecer una amplia visión del simbolismo del elemento natural en Ribeyro —más amplia que las ofrecidas por Ofogo Nkama, Minardi, Rodero y de Navascués—, es justamente este elemento natural en la obra de Ribeyro que es el tema central de esta tesis: ¿Qué es lo que buscan los personajes de Ribeyro en el elemento natural?, ¿qué es lo que encuentran en él? y ¿qué función cumple el elemento natural dentro de la construcción del espacio ribeyriano?

Estas son las preguntas que propongo responder en esta tesis a través del análisis de cuatro cuentos que Ribeyro escribió en la década cúlmine de la migración rural-urbana. Todos escritos en los años 50 del siglo pasado, teniendo los mismos años 50 como *tiempo referencial histórico*, y teniendo como *lugar narrativo* la Lima metropolitana y sus afueras, los cuentos que forman el corpus del estudio son «Al pie del acantilado» (1959), «En la comisaría» (1954), «Junta de acreedores» (1954) y «Los eucaliptos» (1956). En el análisis considero los enfoques tanto de Rodenbach y Valero Juan, estudiando la influencia de la Naturaleza interna a la narración, o sea en relación con el estado de ánimo del personaje literario, como el de Minardi, de Navascués, Ofogo Nkama y Rodero, estudiándola como hecho externo a ella.

Entre todas las preguntas que uno puede plantear respecto al tema, quisiera dedicar aquí algunas líneas a por lo menos una de ellas. Es la pregunta que se hace Paul Firbas (2003) en su reseña de *Lima la horrible*, el libro que Sebastián Salazar Bondy publicó en 1964, publicada en la revista chilena *Atenea* en 2003: “¿hasta qué punto *Lima la horrible* en el 2003 es otra vez el texto de 1964?, ¿por qué nos sigue hablando?”. Es una pregunta que se puede hacer también sobre el tema de esta tesis: ¿por qué estudiar cuentos de Julio Ramón Ribeyro que datan de hace 60 años?, ¿hasta qué punto siguen relevantes ahora los problemas que fueron los motivos de su génesis entonces? La respuesta de Paul Firbas (2003, p. 240) lo dice todo: “En la misma medida en que la ciudad de Lima se ha transformado, el texto aumenta su significación como ensayo literario, se constituye en un modelo de forma y en un clásico nuestro de la hermenéutica de la sospecha”. Es de la misma forma que siguen relevantes los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Siempre que siga creciendo la Área Metropolitana de Lima, que esta siga

empobreciendo y que la presencia de la Naturaleza siga reduciendo día tras día, los cuentos aumentan su significación como reflejo crítico de la sociedad urbana peruana.

CAPÍTULO II

HACIA UNA CONCEPCIÓN DE *LO REAL ESPANTOSO*

*¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!*

César Vallejo⁸

Desde el comienzo de la humanidad como hoy la conocemos, la ciudad y el campo han sido siempre dos espacios antagónicos, la aparición del uno implica la irremediable desaparición —total o parcial— del otro. No obstante, por antagónicos que sean, el ser humano necesita los dos: el campo por la provisión de frutas y verduras para comer, agua para beber, aire para respirar; la ciudad como centro administrativo, económico y social. El desarrollo de cada uno de los dos y su equilibrio depende de la civilización que los habita. En la civilización occidental, afirma Jorge Basadre (1947, p. 17), “la aparición de la ciudad [...] trajo consigo la anunciación de todo lo que en épocas posteriores bulle en los movimientos espirituales, sociales y nacionales bajo el nombre de libertad”. En el Perú incaico, el territorio ancestral de la tierra en la que esta tesis se concentra, por otro lado, este “desasimiento de la vida campesina”, que según Basadre en todas partes es consecuencia de la aparición de la ciudad, no se completó, porque en este no había llegado a conocerse el dinero⁹. Como consecuencia existía en los tiempos de los Incas “un vínculo de interacción entre la ciudad y el campo” (ibid., p. 117). Este vínculo, durante la Conquista y, sobre todo, el Virreinato, quedó roto (ibid., pp. 117-118).

Esta ruptura del vínculo de interacción entre la ciudad y el campo fue el primer gran paso en la enajenación ciudadana de la Naturaleza, del resquebrajamiento de la relación entre el hombre urbano y la *Pacha Mama*, y de la disminución del valor cultural atribuido al elemento natural por las civilizaciones prehispánicas. Aquel proceso alienante es un proceso curioso,

⁸ Fragmento de su poema «Telúrica y Magnética», en *Poemas humanos*, organizado en Vallejo, C., Eshleman, C., Vargas Llosa, M., Kristal, E., & Hart, S. M. (2009). *The complete poetry: A bilingual edition*. Berkeley, EEUU : University of California Press.

⁹ En el Perú incaico, señala Basadre (1947, p. 15), el desasimiento de la vida campesina no fue completo porque “no llegó a conocerse el dinero, que reemplaza al trueque cuyo carácter es esencialmente rural, y no llegó a surgir tampoco la máquina, que es típicamente de urbe”. “¿Qué ocupaciones podía tener el vecindado en la ciudad?” —se pregunta Basadre a continuación— “Nobles, funcionarios, sacerdotes, sirvientes, artesanos, formaban la población urbana estable. El industrial y el comerciante, tipos fundamentales de la ciudad, no existían sino en ínfimo grado”.

especialmente en el Perú— país cuya población prehispánica, la civilización incaica, como señalé antes, formaba una sociedad predominantemente campesina y mantenía una relación estrecha con la *Pacha Mama*. En este capítulo trazo el marco teórico que parte de este proceso alienante y en el que se basa mi tesis. Este está dividido en cuatro subcapítulos cuyos primeros dos conducen a la construcción del tercero. De este modo, el primero de ellos traza desde dos perspectivas —una sociohistórica introductoria y una literaria ilustrativa— la valorización de la Naturaleza en la cosmovisión peruana, y el segundo desde las mismas dos perspectivas la polémica urbana que emergió a partir de los años 50 del siglo XX. Estas son las dos facetas de mi interpretación de *lo real espantoso*, término que ya introduje en la introducción, y cuya teoría expondré con más profundidad en el tercer subcapítulo. El último servirá para describir la metodología.

2.1 – LA NATURALEZA Y SU VALOR

Cuando [el hombre primitivo] logra sembrar en la tierra no quiere saquear sino producir; pero entonces se torna planta, es decir aldeano, arraigando en el suelo cultivado, descubriendo un alma en el paisaje que le rodea, tornando a la naturaleza en madre. (Basadre, 1947, p. 5)

Estas son las palabras con las que Jorge Basadre (1947) abre su libro *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú*, señalando con ellas la razón por la que en las culturas de sociedades agrícolas la Naturaleza suele ocupar un puesto prominente en sus culturas. Antes de avanzar conviene establecer claramente qué se entiende —o, por lo menos, qué entiendo yo en esta tesis— por “Naturaleza”. Presto la definición como la presenta el Diccionario inglés de Cambridge: “nature” es “all the animals, plants, rocks, etc. in the world and all the features, forces, and processes that happen or exist independently of people, such as the weather, the sea, mountains, the production of young animals or plants, and growth”¹⁰. Naturaleza es, en suma, el conjunto de elementos, fuerzas y procedimientos que existe independientemente del ser humano. En los Andes, señala Jürgen Golte (1992), el proceso del cual habla Basadre de

¹⁰ Como definida en la página web del Diccionario de Cambridge. Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/nature#dataset-cald4> el 13 de enero de 2019.

tornar a esta Naturaleza en madre, se ha diferenciado de otros desarrollos civilizadores en el mundo. Mientras “en la mayoría de ellos surge [...] una especialización que utiliza uno o algunos pocos de los ambientes naturales, y los aprovecha con pocas especies domesticadas” (p. 441), en los Andes “se domestica y aprovecha casi todas las especies y ambientes disponibles, y se sigue utilizando una variedad muy rica de especies domesticadas” (p. 442). El modo andino de utilizar la Naturaleza difiere del caso europeo en particular por su aspirado grado de hegemonía. Mientras en el modo europeo se desarrollaron técnicas para multiplicar el trabajo humano *sobre* la Naturaleza y para manejarla, en el mundo andino la mayor parte del dominio de la Naturaleza pasó a ser parte de la Naturaleza misma (p. 447). Este respeto a la Naturaleza en el mundo andino se convirtió en una adoración de gran alcance, que facilitó la valorización notable que posee la Naturaleza en el Perú hasta hoy día. Esta valorización se opone a la europea, donde ya desde los principios de La Edad Media la agricultura tuvo que dar paso a la ascensión de la vida urbana, y donde la adoración de las deidades naturales había sido reemplazado por el cristianismo en tiempos aún anteriores. En un libro sobre la sociedad y la Naturaleza en los Andes, Grillo Fernández (1990, pp. 135-136) afirma al respecto que en la cosmovisión andina no están vivos solamente los hombres, los animales y las plantas, sino también las piedras, los suelos, las lluvias, los ríos, las montañas, los bosques, los pastos; vive, en suma, todo cuanto en la Naturaleza existe. Todos estos miembros del paisaje poseen, además, una cultura, una forma de vida tan rica e interesante como la de los humanos. No en vano la gran variedad de deidades del Imperio de los Hijos del Sol son todas relacionadas a los elementos naturales. Representados el sol por *Inti*, la luna por *Mama Quilla*, el mar por *Mama Cocha*, el lago por *Copacati*, el clima y el rayo por *Illapa*, los fuegos por *Pachacamac*, la tierra y su fertilidad por *Pacha Mama*, el maíz y el aliento por *Mama Sara* y las montañas por *Apus*, la Naturaleza es profundamente adorada y representada en la cultura y religión andinas. La importancia del acercamiento del hombre a esta Naturaleza la describe mejor que nadie Luis E. Valcárcel en su *Historia de la Cultura Antigua del Perú* (1943):

Bajo de este *mundo de aquí* (Kay Pacha), están a la par como seres de la misma naturaleza, gérmenes de plantas y gérmenes de hombres; están también los animales en potencia. El Kay Pacha, tiene en su seno lo viviente que ebulle en silencio y que brotará por el camino de la raíz si es planta para lucir su figura al sol o emergerá si es animal del fondo de un lago, o surgirá si es hombre por la boca de una cueva, por el *toko*, o por un hueco: el *vas*

muliers, fuentes, lagunas, origen de los ríos, cavernas, árboles, son *pakarinas*, es decir, puntos donde se amanece, no en sentido recto sino metafóricamente, son verdaderos nudos o accesos, vías de directa relación con el mundo de adentro, con aquel misterioso acervo de todas las energías vitales, con aquel enjambre o limbo de todas las cosas sin forma, en fin con el caos. Cuando el hombre se acerca a su *pakarina* recobra sus fuerzas, las readquiere con un vigor sólo comparable al de Antinoo. Para el primitivo es el inagotable depósito de *mana* con el cual se pone en contacto en aquel punto mágico. Los corpúsculos que vagan por ahí en lo hondo de las lagunas se introducen en la hembra que se acerca a sus orillas y queda fecundada. Todo ser tiene su *pakarina*. (Como citado en Tamayo Vargas, 1980, pp. 573-574)

Mientras que en Europa, a causa de una larga historia de conversión violenta, la gran mayoría de las religiones no-cristianas se desvanecieron a la llegada del cristianismo, muchas culturas y cosmovisiones precoloniales en Latinoamérica no han cedido a la conversión cristiana, ni después de cinco siglos de modernización. Especialmente en las ásperas regiones andinas, difíciles de alcanzar para los colonizadores cristianos, las religiones incaicas han seguido prevalentes por encima de las religiones cristianas hasta bien entrado el siglo XX. Las regiones urbanas, al otro lado, costaneras en su mayoría y con un espíritu comercial e industrial por naturaleza, sí han mantenido siempre una intensiva conexión con las ciudades *modernas* europeas. Con la urbe siguiendo el ritmo *modernizador* del mundo occidental y las zonas rurales andinas agarrándose a sus tradiciones antiguas, cada vez más evidente se hacía la brecha en el Perú entre la apreciación de la Naturaleza en la ciudad y en las zonas rurales andinas. En los años 50 del siglo pasado se sumó a esto el crecimiento antinatural y acelerado de zonas urbanas, causado por la masiva migración rural-urbana a la que ya aludí en la introducción. La razón por y la manera en que esto influyó en la apreciación de la Naturaleza serán tratados después del párrafo sobre la representación de la Naturaleza en la literatura peruana pre-migratoria¹¹.

¹¹ Denomino “literatura pre-migratoria” la literatura peruana escrita en los 100 años anteriores al evento migratorio, cubriendo en esta tesis aproximadamente el periodo desde 1850 hasta 1950.

La Naturaleza en la literatura peruana pre-migratoria

Resultado de la profunda, enraizada admiración por la Naturaleza en el Perú es la concepción panteística del mundo de sus gentes, una concepción que no solo ha seguido nutriendo la cosmovisión del hombre que ha seguido en los Andes, sino también del que desde la llegada de los españoles se ha ido repartiendo por otras zonas del país. No quiero sostener que todos los peruanos son todavía incas, sino sí que los antiguos valores indígenas están todavía muy vivos. De un censo sociodemográfico de 2017 aprendemos que 82,5% de la población peruana todavía se autopercebe de étnica u origen quechua¹², con todas las costumbres y creencias propias. Si uno habla con el peruano sobre religión y cosmovisión, como hice yo en enero de 2018, se aprende que la concepción panteística del mundo efectivamente sigue bien vigente dentro de la sociedad peruana. Prueba tangible de esta vigencia y del hondo enraizamiento de la admiración por la Naturaleza en el Perú republicano, encontramos en sus literaturas¹³.

En esta historia literaria de la república fue durante la época del romanticismo, comenzando toscamente tres décadas después de la declarada independencia en 1821, cuando fue Juan de Arona quien como uno de los primeros poetas peruanos trató de captar la belleza de la Naturaleza peruana en palabras. Como romántico, su atención yacía en la modernización de la apariencia exterior del país, pretendiendo “ponerse a tono con la época pero manteniendo al mismo tiempo una estructura social y un comportamiento coloniales” (Losada, 1977, p. 15). La inspiración de de Arona había nacido en su juventud, de la cual gran parte vivía en los contornos rurales de los valles de la costa peruana. Durante sus años en Europa la revivía y escribió (con cierta ironía) unas de sus líneas más conocidas: “Diz que Dios, al pasar la costa nuestra / — "Quita allá" —dijo— y la pasó de un tranco. / Y es por esta razón, página en blanco / de natura en la obra tan maestra”¹⁴. Aunque “es Juan de Arona quien describe el litoral — entre los románticos del Perú — con más precisas notas” (Tamayo Vargas, Coronado & Vidal, 1992, p. 508), nunca fue reconocido como un gran poeta. Su poesía era demasiado “descriptiva

¹² Datos recuperados de *Perú: Perfil Sociodemográfico* (2017, pp. 214-15), un informe nacional realizado por el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). Recuperado de https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1539/libro.pdf.

¹³ Comienzo este resumen con la declaración de independencia de 1821; no con el propósito de menospreciar las contribuciones de escritores de tiempos anteriores a la independencia (como Inca Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala y Mariano Melgar), sino con el fin de no ser más prolongado que necesario.

¹⁴ De *Sonetos y chispazos*, como citado en Xammar, L.F. (1943, p. 460).

y hecha a la medida del ángulo virgiliano y no hay una interpretación o una expresión de trascendencia, más allá de lo meramente palpable o visible” (ibid., p. 509). Otros poetas románticos tuvieron más éxito. Buenos ejemplos son Luis Benjamín Cisneros, autor de la prosa lírica *Lima (En la Pampa de Amancaes)* que habla de la Naturaleza floreciente alrededor de la capital en medio del desierto costeño, y Constantino Carrasco, quien como admirador ferviente de la quina la rindió homenaje con su poema «¡Árbol de la salvación!»: “¡Salutífero rey de la arboleda! / ¡Cuánto es bello mirarte / tus sienes de esmeralda alzando al cielo / porque de cerca pueda acariciarte! [...]”. Más éxito aún en el homenaje a la Naturaleza que los escritores románticos, tuvo el modernista José Santos Chocano¹⁵. El modernismo en Latinoamérica fue uno de los primeros movimientos culturales que de verdad tuvo su propia raíz en el mismo continente: mientras anteriormente eran los escritores de América siguiendo a los de Europa, ahora, por primera vez, eran los “escritores españoles [...] los que siguen a América y reconozcan el imperio de un movimiento”¹⁶. Chocano, modernista de primera hora y figura emblemática del movimiento en el Perú, agradecidamente asume el tema del medio natural para convertirlo en su marca. Así, en su libro *En la aldea*, Chocano (1895) reunió una selección de poemas que todos interpretan y captan la imagen de la Naturaleza con sutileza:

Cuchichean tus hojas sus amores,
 tus pájaros se besan disolutos...
 ¡y no está el azahar entre tus flores!
 ¡y no está la manzana entre tus frutos!

[...]
 Quizá al golpe del hacha que te hiere
 una cruz o un navio [sic] en ti palpita,
 porque al golpe del hacha el árbol muere,
 pero apenas ha muerto resucita.

¹⁵ Aquí omito los movimientos literarios del realismo y del naturalismo (de entre otros Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera, Abelardo Gamarra, y Manuel González Prado). Las representaciones del medio natural en estos, enfocándose principalmente en el comportamiento y la conducta humanos, son demasiado mínimas para tratar en esta tesis.

¹⁶ Martínez, J.L. (1972). *América Latina en su literatura*, p. 85. México D.F., México : Editores S.A. ; Unesco.

Cruz o navio [sic], erguido en los altares
o abriendo el agua con potente anhelo,
conducirás los cuerpos por los mares
o llevarás las almas hacia el cielo...

(De «A un árbol», en *En la aldea*, Chocano, 1895)

El estilo *modernista* en combinación con la evocación del medio natural no se nota únicamente en la poesía de Chocano, sino se convirtió en el propio símbolo del modernismo peruano. Así se lo encuentra en primer plano también en los relatos de Carlos Camino Calderón (*Mi molino*, 1947), en los *polirritmos* de Juan Parra del Riego (p.e. en «El capitán Slukin», en *Tres polirritmos inéditos*, 1937) y los poemas de Alcides Spelucín (*El libro de la nave dorada*, 1926). Estos últimos dos buscaban en sus poemas la Naturaleza como tema sobre todo en forma del mar, o bien, como afirma Luis Alberto Sánchez (1965, p. 1418) acerca de Spelucín, este no lo buscaba, sino “Spelucín se encontró al mar en el camino”. Otro modernista quien se nutrió con el mar como tema crucial en su obra —quizá el explorador más versátil del tema del medio natural en la literatura peruana— es el poeta, cuentista y ensayista Abraham Valdelomar (*Cuentos criollos; Cuentos incaicos*). Como impulsor del movimiento Colónida, un movimiento que se oponía como “fuerza negativa, disolvente, beligerante”¹⁷ al academicismo hispánico del modernismo, para este el mar era sobre todo un ente contra cual reflejar su melancolía y tristeza:

Cuando el rojo crepúsculo en la aldea ponía
la silenciosa nota de su melancolía,
desde la blanca orilla iba a mirar el mar.
Todo lo que él me dijo aún en mi alma persiste:
—«mi padre era callado y mi madre era triste
y la alegría nadie me la supo enseñar»—

(De «Ofertorio», Valdelomar, 1917)

Aunque la producción literaria de Valdelomar es demasiado compleja para clasificarla dentro de un solo— e incluso dentro de dos movimientos literarios, en general se lo considera un escritor oscilante entre el modernismo y el postmodernismo. Siendo el postmodernismo en

¹⁷ En las palabras de J.C. Mariátegui (Mariátegui & Garrels, 2007, p. 236).

general considerado una reacción rechazante al modernismo, el posicionamiento de Valdelomar hace suponer que el tema del medio natural, tema principal en casi toda la obra de Valdelomar, es bien convergente con ambos movimientos. Esta suposición la comprueban las producciones literarias de escritores posmodernos como César Miró (*Nuevas voces para el viento*, 1948; *La ciudad del río hablador*, 1944) y José Félix de la Puente (*Las islas azules*, 1947), quienes convocaron el medio natural en sus obras tal como hizo Valdelomar, pero sin el tono triste de este. Más escritores posmodernos que exploraban el tema del medio natural fueron Fernán Cisneros (*Todo, todo es amor*, 1923), Antenor Samaniego (*Cántaro*, 1944) y Julio Garrido Malaver; estos mezclando el estilo posmodernista de sus obras con rasgos neorrománticos. Una de las obras cumbre de Malaver, *Palabras de tierra* (1944), es que Arias-Larreta (1951, p. 322) llama “el más vigoroso mensaje nacional del hombre, el paisaje y la comunidad en sus tres recados regionales”, y su poema «Selva» “una de las traducciones poéticas más intensas” de la misma (ibid., p. 331).

Si bien el movimiento literario del posmodernismo fue un movimiento en que el tema del medio natural gozaba de una atención igual de amplia como en su movimiento precursor, no tenía en absoluto el monopolio en la época. Paralelamente al posmodernismo surgió, durante las primeras dos décadas del siglo XX, la corriente del vanguardismo. Esta se aplicó, sobre todo, a la busca de cualquier manera para quebrar radicalmente con los estándares y normas artísticas convencionales. Más que a la renovación temática o del contenido que hasta entonces había caracterizado cada nuevo movimiento, el vanguardismo se dirigía, más que nada, a la renovación estilística y estética. No existe un acuerdo sobre el posicionamiento del vanguardismo frente a los movimientos del modernismo y del posmodernismo¹⁸, pero no cabe duda de que el medio natural seguía un buen motivo para proyecciones de sentimientos e ideas propios. Esta expresión de sentimientos propios a través del medio natural se nota, por ejemplo, en la poesía vanguardista de Magda Portal:

¹⁸ Algunos, entre quienes José Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*, 1925), consideran el vanguardismo como parte del mismo posmodernismo por su objetivo de romper con el sentimentalismo y antropocentrismo modernistas del siglo XIX. Otros sostienen que el vanguardismo es justamente el clímax del propio modernismo por su tendencia destructiva de lo convencional.

Frente a la Vida recojo este grito desgarrado,	gran argolla
ancha ola que se estrella en	ojos de ajusticiado
la playa de mi corazón	manos que arañan las ideas oscuras,
no tengo procedencia	nubes alegres,
amo la Tierra	alegría del campo
porque vengo del seno de la Tierra,	alegría del cielo
pero tengo los brazos	alegría del Mar
tendidos al Mar	Alegría -vidrios rotos- las lagrimas
el sol castiga mis espaldas	quiebran en arcoiris el paisaje
y la sonrisa de la mafiana	persignado de amor
tiene besos salobres	con la pequeña cruz a cuestras
abre sus rejas la ciudad para los esclavos	hombre esclavo -pequeño hijo
	del hambre] de la Tierra]
donde el hombre tatuado de tristeza	donde todo es prestado
	muerde el pan cotidiano:] hasta la luz que ríe
“todos los días son iguales”	sobre su frente condenada.

(De «Una esperanza i el mar», Portal, 1927)

El amor por la tierra, y sobre todo el amor por el mar de esta *primera poetisa*¹⁹ del Perú se evidencia en este poema así como en sus otros poemas. Tanto en su poemario *Una esperanza i el mar* (1927), poemario al cual pertenece el poema citado, como en los poemarios *Vidrios de amor* (1925) y *Costa sur* (1945), el medio natural es sobresaliente. En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Mariátegui (Mariátegui & Garrels, 2007, p. 272) argumenta que una de las razones por ello puede ser su sexo, cuyo acento, sostiene este, “acusa más *élan* vital, más fuerza biológica” que el sexo opuesto. Tal tesis sería bien sostenible si Magda Portal fuese efectivamente el poeta cuya poesía exhibiera la mayor cantidad de representaciones del medio natural de todos los poetas peruanos desde el comienzo de la república, pero esto no es el caso. Teniendo en cuenta ahora únicamente poetas, escritores y

¹⁹ En las palabras de J.C. Mariátegui (Mariátegui & Garrels, 2007, p. 272).

ensayistas vanguardistas ya hay el poeta y escritor Serafín Delmar²⁰ (*La tierra es el hombre*, 1942; *Sol, están destruyendo a tus hijos*, 1941) y los poetas Enrique Peña Barrenechea (*Cinema de los sentidos puros*, 1931) y Carlos Oquendo de Amat (*5 metros de poemas*, 1927) cuyas representaciones del medio natural por lo menos igualan las de Magda Portal. Al respecto, la escritura de Oquendo de Amat se caracteriza según Camilo Fernández-Cozmán (2014, p. 35), entre otros, por el llamativo “acercamiento al mundo de la naturaleza” que es contrapuesto al universo tecnológico donde “preponderan los avisos luminosos y la dinámica de la urbe como ente deshumanizante”:

f i l m d e l o s	p a i s a j e s
	un poco de olor al paisaje
las nubes	somos buenos
son el escape de gas de automóviles invisibles	y nos pintaremos el alma de inteligentes]
Todas las casas son cubos de flores	POEMA ACÉNTRICO
El paisaje es de limón	En Yanquilandia el cow boy Fritz
y mi amada	mató a la obscuridad
quiere jugar al golf con él	

(De «5 metros de poemas», Oquendo de Amat, 1927)

Habiendo mencionado hasta ahora cuatro de los representantes principales del vanguardismo peruano, me queda la mención del solo más conocido y reconocido de todos: César Vallejo— porque también Vallejo, siendo el máximo representante del vanguardismo peruano, a menudo se dejó llevar por descripciones del medio natural y sentimientos de melancolía encontrados en él. En un artículo sobre la Naturaleza y su expresión en la literatura peruana, Abraham Arias-Larreta (1951, p. 318) señala que Vallejo, igual que Valdelomar, “recoge de modo insistente todas las tonalidades tristes del día, o proyecta su tristeza al paisaje

²⁰ En la autobiografía incluida en *Los campesinos y otros condenados*, Delmar (1943, pp. 5-6) explica su amor por la Naturaleza: “Llegaron días de miseria a la casa, y aprendí a ser hombre a los catorce años. Viajando de la sierra a la montaña y de la montaña a la puna, comprendí a los hombres de color y amé a mi tierra. El viento y el cielo fueron mis compañeros inseparables, y nunca me cansé de contemplar la naturaleza. Sólo me dí cuenta que algo cantaba en mi corazón cuando tuve veinte años”.

opacándolo”. En el prólogo al libro *Trilce* (1922), Antenor Orrego (1922, p. v), amigo y admirador de Vallejo, afirma que Vallejo quería expresar la aspereza de la Naturaleza y liberarse de la opresión de las reglas y técnicas, que también en esta están ausentes.

El propio Orrego, además de haber escrito el prólogo halagüeño al famoso poemario de César Vallejo, es también autor de algunos ensayos que por sí mismos muestran interpretaciones literarias y filosóficas del paisaje. Al respecto señala en *Pueblo Continente* (Orrego, 1939) la necesidad de una estética peruana que confíe en sus propios recursos en vez de malamente copiar a la europea. Esto privilegiaría un Perú auténtico que situaría al peruano entre la Naturaleza y la cultura. Como amigo de Vallejo y reconocido intelectual, y además siendo cuñado del antemencionado poeta Alcides Spelucín, Orrego fue el núcleo en la formación de un grupo de intelectuales que llegó a conocerse como la *Bohemia Trujillana* o *Grupo Norte*. Aparte de Vallejo, Spelucín y el mismo Orrego, formaban parte de este grupo, entre otros, el político aprista Víctor Raúl Haya de la Torre, el músico Carlos Valderrama Herrera, y los novelistas Eduardo González Viaña, José Eulogio Garrido y Ciro Alegría. Garrido, él mismo un hábil promotor del tema del medio natural en su prosa, captó en su libro *El ande* (1929) con sutileza la belleza del paisaje de Ancash y de la sierra norte; y Alegría, con sus “novelas de la tierra” (*La serpiente de oro*, 1935; *Los perros hambrientos*, 1939; *El mundo es ancho y ajeno*, 1941), fue uno de los escritores que se encontraba en la base de un nuevo movimiento literario, un movimiento que había nacido desde “la necesidad de observar la identidad del mundo indígena, y toda su problemática, dentro de contextos progresivamente más amplios y abarcadores”²¹ que se dio a conocer como el *indigenismo*.

Inherente a dicha identidad del mundo indígena son las relaciones y los contactos del hombre andino con su entorno natural. Fundamentales en la narrativa y poesía indigenistas eran, por lo tanto, las representaciones de los mismos. Si por acaso la valorización y la expresión del medio natural en la literatura peruana todavía no se hubieran enraizado por completo, fue esta literatura indigenista que justamente en las tres décadas anteriores al evento migratorio aseguró para siempre su inseparabilidad: “La novelística peruana no se había topado hasta hoy con creador de tan honda efusión panteísta”, escribe Arias-Larreta (1951, p. 325) acerca de la narrativa de Ciro Alegría. Añade:

²¹ Según dice Cornejo Polar en *Literatura Peruana Siglo XVI a Siglo XX* (Cornejo Polar, A. & Cornejo Polar, J., 2000, p. 210).

Sus personajes desplazan entonces una trayectoria donde la personalidad actúa en función del mundo, y no a la inversa. En cualquiera de los casos —espectando, emocionando o determinando el drama humano—, la presencia de la Naturaleza se torna elocuente y definitiva. (Arias-Larreta, 1951, pp. 325-326)

Aunque estas palabras están dirigidas directamente a la narrativa de Ciro Alegría, “la presencia de la Naturaleza” que “se torna elocuente y definitiva” no es una observación que sea aplicable exclusivamente a la suya. Igual de elocuente y definitiva se torna la presencia de la Naturaleza en la obra de los ensayistas indigenistas Uriel García (*El nuevo indio*, 1929) y Luis Valcárcel (*Tempestad en los Andes*, 1927), en la prosa y poesía indigenistas en quechua de Porfirio Meneses (*Cholerías*, 1946), en la obra de otros narradores indigenistas como Enrique López Albújar (*Cuentos andinos* y *Nuevos cuentos andinos*), José María Arguedas (*Agua*, 1935; y *Yawar Fiesta*, 1941)²² y Gamaliel Churata (*El pez de oro*, 1957²³), y en la de los poetas indigenistas del *Grupo Orkopata* conformado por este: Alejandro Peralta, Carlos Dante Nava, Emilio Vásquez, Emilio Armaza y —fragmento de cuyo poema «Kaleidoscopio Titikaka» sigue a continuación— Luis de Rodrigo:

Aquí bajan los cerros a mojar su corazón ardido,
cobíjalos, oh copa azul de lágrimas sin sol, de que ojos
remotos caídos del cielo o que sangre de la Tierra.

Han venido zurciendo el río las gaviotas de tu orilla
en pos de tus ojos, lechera de los ayllus eglogales,
trepemos la rosa vertical del día: dame la mano.

Amarrado al golfo del cielo
registra sus timbales de plata el Titikaka.

(De «Kaleidoscopio Titikaka», en *Puna*, de Rodrigo, 1944)

²² Menciono únicamente las publicaciones escritas antes de los años 50. La producción literaria de Arguedas llegó a su apogeo después, con las novelas *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, publicadas en 1958 y 1964, y su cuento «La agonía de Rasu Ñiti» en 1962.

²³ Publicada en 1957, pero escrita entre 1927 y 1930, según afirma Helena Usandizaga en Usandizaga, H. (2009). “*El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana”, *América sin nombre*, (13-14), pp. 149-159.

Con este fragmento del poema de Luis de Rodrigo termino esta sección sobre el valor y la representación del medio natural en la literatura peruana pre-migratoria. Deploro que a causa del espacio limitado en esta tesis no puedo ser más abarcador en cuanto al tema, razón por la cual, desafortunadamente, he tenido que omitir algunos grandes escritores y poetas regionales. No obstante, creo que mi punto, el enraizamiento de la admiración por el medio natural en la literatura peruana pre-migratoria, ha sido probado. Nomás me queda volver brevemente al varias veces citado artículo de Arias-Larreta (1951) que ha sido el documento guía para este párrafo. El artículo ofrece una perspectiva general de —como dice el mismo título— “La Naturaleza y su expresión, en la literatura peruana”. Una afirmación notable, no obstante, hace Arias-Larreta en la página 307, donde dice que

tenemos novela, cuento y estampa con acción en la urbe, Lima, pero con escasa, débil o nula intervención del escenario. No pertenecen propiamente a este estudio las novelas de Mercedes Cabello de Carbonera, Angélica Palma, ni los cuentos de Clemente Palma, María Wiesse o Beingolea. (p. 307)

Respetando el hecho de que a nadie le corresponda decidir lo que sí y lo que no pertenezca al estudio de Arias-Larreta, sí es seguro decir que es notable la afirmación que “novela, cuento y estampa con acción en la urbe [...] pero con escasa, débil o nula intervención del escenario”, no pertenezcan a un estudio que pretende analizar “la Naturaleza y su expresión en la literatura”. Claro, en novelas en que la intervención del escenario —del *medio natural*, como lo denomina en la línea siguiente a la cita²⁴— es absolutamente nula, hay poco que estudiar. Pero ¿no es justamente en una narración donde la intervención del escenario es “escasa” o “débil” —tan débil como en la verdadera urbe modernizada— donde es más deseado, si no necesario que en cualquier otro tipo de literatura el estudio de la expresión de la Naturaleza? ¿No es justamente la escasez de la intervención del medio natural la que le otorga más significación que nunca a la poca intervención del medio natural que en ella sí existe? Una narrativa ejemplar al respecto surgió durante los años 50 del pasado siglo.

²⁴ Continúa: “Convendría citar, como muestras en la revelación parcial del *medio natural* [énfasis añadido], *La ciudad del río hablador* (Cesar Miró), *La ciudad evocadora* (Ezequiel Balarezo Pinillos), *Las Estampas limeñas* de José Gálvez, *La Cruz de Santiago* y *Mi molino* (C. Camino Calderón) ; los cuadros costumbristas de *El tunante* (Abelardo Gamarra) y los cuentos no reunidos en volumen, de Falconí Sevilla, R. Alcalde, Hohaguen D.C.” (Arias-Larreta, 1951, p. 307).

Provocado mayoritariamente por la migración rural-urbana que drásticamente cambió la imagen socioeconómica de la urbe peruana de entonces, surgió en esta década esta nueva narrativa con interés por temas urbanos, “una narrativa que tiene por referente y problemática el desarrollo urbano moderno de Lima: la migración campo-ciudad, las barriadas, la tugurización, el desempleo, el crecimiento e inestabilidad de las capas medias, el aumento proporcional de la población juvenil, etc.” (Cornejo Polar, A & Cornejo Polar, J., 2000, p. 225). Antes de profundizar en las escrituras de dicha *Generación del 50*, grupo al cual pertenece nuestro mismo Julio Ramón Ribeyro, primero trato brevemente los mismos eventos sociales que llevaron a este cambio paradigmático.

2.2 – LIMA: MIGRACIÓN, CRECIMIENTO Y (SUB)DESARROLLO

La enajenación ciudadana de la Naturaleza, el resquebrajamiento de la relación entre el hombre urbano y la *Pacha Mama*, y la disminución del valor cultural atribuido al elemento natural por las civilizaciones prehispánicas a los cuales aludí en la introducción a este capítulo, obtuvieron un impulso repentino durante la segunda mitad del siglo XX. Fueron grandes las diferencias entre la ciudad que algún día se conocía como ‘la Ciudad de los Reyes’ y —más notablemente— ‘Ciudad Jardín’ o *hortus clausum*, y la ciudad que Lima llegó a ser durante el último siglo del segundo milenio. Fue el río Rímac que en sus años de infancia permitía que Lima adoptara su imagen paradisíaca. Su agua dulce permitía la fertilidad de sus cauces y su distancia al puerto de Callao hacía apacible la vida en ella, que era tranquila en comparación con el ajeteo porteño de este, y al mismo tiempo económicamente asimilable por su proximidad. Era por tanto que en sus tiempos coloniales Lima era conocida por sus jardines, sus huertas y las largas zonas fértiles entre ella, Callao y los balnearios del Sur (Miraflores, Barranco y Chorrillos). A pesar de esto, y de cuatro siglos de guerras, de conflictos políticos y de desasosiego social, hasta la mitad del siglo XX la mayor parte de la población peruana había vivido en áreas rurales. Pero esto estaba por cambiar. Como señala Efraín Kristal (1984, p. 166), durante la primera mitad del siglo XX se inició el proceso del desplazamiento del sector de la economía agrícola y ganadera, controlada hasta entonces por la oligarquía latifundista, para privilegiar a intereses industriales y modernizantes. Este proceso se inició a principios del

siglo veinte y culminó en la época de maduración de Julio Ramón Ribeyro: los años 50. En busca de futuros más prósperos y oportunidades educativas y laborales de las cuales carecían sus tierras natales, miles de peruanos emprendieron el viaje hacia las aglomeraciones urbanas, situadas mayoritariamente en las zonas costaneras, sobre todo Lima. Con la llegada de los migrantes andinos, paso a paso la imagen colonial, arcádica y jardinera se iba disipando. Si bien los censos demográficos de 1940 y 1961²⁵ muestran en estos 21 años un aumento de la población rural²⁶ con 1,19 millones de personas, en las mismas dos décadas la población urbana aumentó con más de 2,48 millones, haciendo aumentar con este crecimiento el porcentaje del total de habitantes del país que vivían en conglomerados urbanos del 35,4% en 1940 al 47,1% en 1961 (una tendencia que continuaría hasta el 65,2% en 1981). Este proceso de urbanización fue un proceso que tanto para el migrante rural-urbano mismo, como para el habitante ciudadano, llevó a cambios radicales en sus estilos de vida. Aparte de los nuevos vecinos, con sus costumbres extrañas y hábitos desconocidos a que ambos actores tenían que acostumbrar, el flujo humano desde el campo hacia la ciudad implicó para todo peruano involucrado — involucrado en ello era la gran mayoría— una transformación del escenario visual, un cambio del espacio físico en que se acostumbraba vivir. Desde el punto de vista migrante este proceso puede ser considerado un proceso contranatural. No solo en el sentido literal de la palabra, que implica el puro abandono del escenario rural con su espacio abierto, su carácter pacífico y su tranquilidad, sino también en un sentido cultural-histórico, respecto a los valores simbólicos y divinos atribuidos a la Naturaleza en las culturas andinas ancestrales: el rechazo de una Naturaleza que pasó de ser un día sagrada y divina, a ser desmentida y descartada el otro. Y mientras abandonando todo esto, simultáneamente tenían que adoptar el nuevo escenario urbano, un escenario sumamente diferente al escenario que conocían y que no era ni una sombra del escenario urbano de los tiempos coloniales; uno que había llegado a ser bullicioso, tumultuoso y concurrido. Según Peter Elmore (1993, p. 41) este es un contraste clave que opone el mundo moderno al mundo tradicional. Mientras que en la capital el paisaje está conformado por nada más que el hombre y sus productos, donde la Naturaleza es experimentada solo en

²⁵ Según la comparación de varios censos nacionales, publicada en 1995 por la República del Perú y el Instituto Nacional de Estadística e Informática bajo el título *Migraciones Internas en el Perú*, capítulo 3.1.1: *Cambios en la composición urbano-rural*. Recuperado de https://www.inei.gov.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib0018/cap31001.htm.

²⁶ Definiendo como población rural aquella que vivía fuera de conglomerados de más de 2 mil habitantes, y como población urbana aquella que vivía dentro de ellos.

tanto que es elaborada por la cultura, en el ámbito rural el campesino mantiene un contacto primordial con la Naturaleza en estado puro. En *La cultura peruana, experiencia y conciencia*, Julio Ortega (1978) ilustra el sentimiento de desarraigo que a causa de esto experimenta el migrante al encontrarse en el espacio urbano:

Un peruano al atravesar una calle cumple un hábito solitario. Una suerte de acto privado. El espacio, de hecho, no le pertenece y le es más bien adverso; cruza por eso sin convicción, algo inhibido ante la especie de abuso social que acaba de cometer. No es casual que este provinciano de sí mismo, poco callejero, atraviese con ligero arrebatado de espanto las esquinas con semáforo, porque desconfía de la duración de la luz roja. (Ortega, 1978, p. 55)

Obvia en este fragmento es la sensación que tiene este “provinciano de sí mismo” de encontrarse en un espacio que no le es familiar y que percibe como entorno hostil. Pero el provinciano migrante no era el único que se sentía incómodo ante el nuevo escenario. A saber, el antiguo ciudadano veía su ciudad, una vez limpia y ordenada, crecer con una rapidez inaudita; veía cómo su ciudad empezaba a desbordar, desorganizarse, caotizarse, y perder sus ya escasos espacios abiertos:

Su barrio, *su* calle, *su* casa, *su* pasado en suma, adquirieron durante aquella huída [sic.] otra faz. Todo lo bello se había esfumado, como un perfume arrasado por un viento hostil y 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”. (Salazar Bondy, 1955, pp. 21-22)

Este fragmento proviene del cuento «Volver al pasado» de Sebastián Salazar Bondy, reunido en su libro de cuentos *Náufragos y sobrevivientes* (1955). Todos los cuentos reunidos en este libro nacieron desde la necesidad de observar la polémica urbana en los años 50, y cada uno de ellos describe sin concesiones su realidad cotidiana. La observación de esa polémica es característica principal no solo de Salazar Bondy, sino de todo un conjunto de escritores que todos en la misma década emprendieron la tarea de describirla. Es esta llamada *Generación del 50* peruana, cuya representación narrativa está formada —aparte del mismo Salazar Bondy— por los narradores Carlos Eduardo Zavaleta, Eleodoro Vargas Vicuña, Felipe Buendía, Luis

Loayza, Enrique Congrains Martín, Alejandro Arias y Julio Ramón Ribeyro²⁷, la que forma el tema principal del siguiente párrafo.

La Generación del 50

Por ser un estudio literario y no social, he intentado ser lo breve posible en tratar los hechos que llevaron al levantamiento de la Generación del 50. Dejando de lado por esta razón una descripción detallada de los pormenores que ocasionaban la migración rural-urbana, paso en este párrafo —igual que en el previo subcapítulo— bastante rápidamente a la descripción literaria de los acontecimientos sociales. Recorro a esta descripción literaria, efectuada por la Generación cuyos representantes en la narrativa mencioné ya en la última línea del párrafo anterior, para ilustrar esa realidad limeña de los años 50 que forma la segunda mitad de mi interpretación de *lo real espantoso*.

La transformación urbana es aquella a que 30 años antes de la llegada de la Generación del 50 ya referían respectivamente José Gálvez y Martín Adán en sus libros *La Lima que se va* (1929) y *La casa de cartón* (1928). Aunque desafortunadamente inadmisibles para este capítulo por su prematuridad, no quiero desperdiciar la adecuación con que en el último describe la ausencia de la Naturaleza y el desencanto del ajetreo en la Lima modernizada:

Lima, la sucia Lima, caballista, comercial, deportiva, nacionalista, tan seria [...] ¿Árboles...? —los faroles— troncos de arbustos que la luz tuerce y la sombra hace verdes. A las seis de la mañana, a las seis de la tarde, son los faroles lo más vegetal del mundo, de una manera analítica, sintética, científica, pasiva, determinante, botánica, simplísima — los troncos sostienen al extremo superior campanas de cristal que encierran flores amarillas. (Adán, Vidal & Villanueva de Puccinelli, 1997, pp. 82-83)

En 1928, el año de publicación de *La casa de cartón*, Lima contaba con unos 300.000 habitantes, y ya en esos tiempos fueron en ella “los faroles lo más vegetal del mundo”. ¿Qué

²⁷ Según indica Ofogo Nkama (1994, p. XI) en su tesis doctoral, algunos historiadores de la literatura peruana también incluyen en el Grupo a Oswaldo Reynoso y Mario Vargas Llosa; y técnicamente también pertenecen poetas como Jorge Eduardo Eielson, Washington Delgado, Yolanda Westphalen et al.. Yo, sin embargo, en esta tesina sigo los narradores que incluye Ofogo Nkama en su tesis doctoral: Zavaleta, Vargas Vicuña, Buendía, Loayza, Congrains, Arias y Ribeyro.

hubiera escrito Martín Adán sobre la vegetación en Lima 27 años después, en el año central de la década de interés en esta tesis, cuando la población había aumentado con 450% respecto al año 1928, hasta 1,35 millón? ¿Cuánto había empeorado el estado de la vegetación en Lima entonces, y cómo influiría en el estado de ánimo del cerca de millón de limeños con sangre indígena? La respuesta encontramos en la narrativa urbana de la Generación del 50.

A uno de los representantes principales de la Generación, Sebastián Salazar Bondy, ya le cité anteriormente para mostrar el impacto que tuvo la migración en la vida del ciudadano. La obra citada, *Náufragos y sobrevivientes*, no obstante, no es su única obra que habla de la sociedad urbana cambiante. También en su libro de ensayos *Lima, la horrible* (1968), título que no deja nada a la imaginación y que ya cité en la introducción, Salazar Bondy aborda el problema del desborde urbano: “Lima —naturaleza y ciudad— es así: una tregua en el arenal, un latido en la soledad, una sonrisa en la adustez de cielo y tierra” (p. 80), pero “desde la altura el oasis limeño no es [...] un esguince verdeante en el yermo” (ibid):

[...] tal como lo advertía este visitante de mediados del XIX^[28], la contempla el que por avión llega hoy mismo a ella, ya que si, en efecto, en el casco central de la ciudad aproximadamente la mitad de las terrosas azoteas han sido reemplazadas por el cuadro superior de los cubos de concreto de la edificación moderna, las barriadas populares chorrean paralelas al río desde los cerros eriazos y melancólicos el terral de su miseria, y cercan por otros puntos la urbe con su polvo, su precariedad, su tristeza. (Salazar Bondy, 1968, pp. 80-81)

Como describe Salazar Bondy, a causa de la migración desde el campo hasta la ciudad, la ciudad iba perdiendo su carácter pacífico y colonial. Recordamos al respecto también las palabras del mismo escritor, que cité en la primera página de la introducción: “Lima [...] se ha vuelto una urbe donde dos millones de personas se dan de manotazos, en medio de bocinas, radios salvajes, congestiones humanas y otras demencias contemporáneas, para pervivir” (p. 18).

²⁸ En el informe de expediciones *Voyages dans l’Amérique du Sud, Pérou et Bolivie* (1861), el viajero francés Ernest Grandidier apunta: “on croirait apercevoir une ville en ruine, qui vient d’être détruite par une grande catastrophe. Ces maisons basses, ces toits plats formés d’une couche de boue, les chauves *gallinasos* au lugubre plumage qui couronnent toutes les plates-formes contribuent à rendre l’illusion plus vraisemblable” (Grandidier, 1861, p. 23).

Es Salazar Bondy quien de manera más directa que ningún otro escritor peruano describe la atrocidad de Lima al comienzo de la segunda mitad del siglo XX. Es justamente por esta razón que he elegido fragmentos suyos para ilustrar de forma más sencilla posible la realidad limeña en aquellos tiempos. Antes de pasar a —y después no volver de— la obra de Julio Ramón Ribeyro, quien la describe en sus cuentos quizás no tan directamente, pero sin duda con más extensión, emoción y sutileza, quiero aprovechar el momento para mencionar brevemente los otros representantes principales de la generación. Al respecto vale mencionar a Carlos Eduardo Zavaleta, quien desde otro ángulo que Salazar Bondy aborda la polémica urbana. Aquel, a saber, no la mira como Salazar Bondy desde un punto de vista objetivo —es decir a través de los ojos de un extranjero— o limeño, que implica el punto de vista histórico, sino desde los ojos del migrante andino. La manera de Zavaleta de pintar al personaje indio, no solo ubicándolo en un nuevo escenario, sino también la novedad de su estilo, era nueva en la literatura peruana. La atención más amplia para técnicas y estilos —sobre todo en la obra de Zavaleta, pero también en la de Eleodoro Vargas Vicuña— en combinación con un mayor enfoque en la psique del personaje indio y más variación en las escalas de representación temáticas y geográficas, recibió el nombre *neoindigenismo*. Acerca de la obra de Zavaleta Ofogo Nkama (1994) afirma que “su indigenismo se nos aparece más integrador en la concepción del mundo andino [que el indigenismo de Alegría y Arguedas]” (p. 384), justamente porque “no sólo amplía la concepción de la realidad india, sino también el mismo espacio al que le confinaban los escritores indigenistas” (ibid.). El hecho de que la inclusión de la urbe como escenario en el neoindigenismo fuera consecuencia propia de la realidad andina, hace que en cierta medida se puede considerar neoindigenista a gran parte de la producción literaria de la Generación del 50; por lo menos a aquella que promueve un protagonista indio. Por ende, el cuento «El niño de junto al cielo» de Enrique Congrains Martín es considerado un texto cumbre tanto en la literatura neoindigenista, como en la narrativa urbana de los años 50. Lo mismo cuenta por los demás cuentos en su libro *Lima, hora cero* (1954) y por su novela *No una, sino muchas muertes* (1957). Es precisamente esta convergencia del (neo)indigenismo y la narrativa urbana, en la cual reside la curiosidad de la representación del medio natural.

Julio Ramón Ribeyro

Para analizar lo mejor posible la representación del medio natural en la narrativa urbana de los años 50, conviene centrar el estudio en la narrativa de uno de los exponentes prominentes de la generación. Es Julio Ramón Ribeyro quien según afirma Valero Juan (2003, p. 20), es “la figura principal en el marco de esta novedosa propuesta de una literatura urbana”. En sus tres novelas y más de 80 cuentos que en gran parte se ambientan en Lima, Ribeyro ofrece una visión más amplia de Lima que ningún otro representante de la Generación. Son esto y una afirmación que hizo Ribeyro en una entrevista con Giovanni Minardi que marcan la narrativa de Ribeyro como material propicio para la tarea propuesta:

Una cosa que me parece importante cuando escribo es la presencia del espacio, del entorno, del paisaje. Aunque sea sólo una página, en todos mis relatos siempre hay una descripción de los personajes en un espacio determinado, con características determinadas. [...] Siempre hay la presencia del ambiente alrededor del personaje que desempeña un rol, que crea la atmósfera. Hay una relación muy estrecha entre el espacio y el estado de ánimo del personaje. (Minardi, 1991, pp. 367-368)

En la cita Ribeyro subraya la importancia que tiene el escenario en sus cuentos; no solo la parte que influye directamente en el lector —o sea para que el lector sepa las circunstancias dentro de las cuales se desarrolla la historia y para mostrar el contexto histórico del cuento— sino quizás aún más para reflejar y jugar con el estado de ánimo de sus personajes. Es esto lo que quería decir Valero Juan (2003) con “la ciudad es un estado de ánimo”, asunción de la cual parten su y mi aproximación a *lo real espantoso* ribeyriano. Dos ejemplos de la narrativa de Ribeyro que aporta Valero Juan para apoyar su tesis provienen de *Los geniecillos dominicales*, novela que Ribeyro publicó en 1965:

Para llegar a su bufete había tenido que extraviarse en una de esas casonas del centro de Lima, cuyos innumerables aposentos han sido convertidos en escribanías, agencias de viaje, sastrerías, academias de idiomas u oficinas de abogados.

En ese momento le pareció maravilloso que todavía existiera el oficio de jardinero o, más aún, que las casas tuvieran grandes jardines. Se avecinaba tal vez una época terrible en la cual tener un rosal sería un delito.²⁹

En los fragmentos se nota claramente la dualidad en actitud de un solo personaje hacia la urbe modernizada, y también la influencia que tiene la Naturaleza en ella. En el primer fragmento las frases “extraviarse en” e “innumerables aposentos” evocan el sentimiento negativo de estar perdido en un laberinto interminable de edificios homogéneos, mientras el segundo fragmento expresa la chispa de esperanza que queda viva por la poca Naturaleza que en la ciudad todavía existe. La evocación de sentimientos a causa del cambio urbano en los años 50 es una característica prominente en la narrativa de Ribeyro. Aparte de sentimientos de tristeza por el estado actual de Lima, de pesimismo por la perspectiva futura, y de —a veces— optimismo por la realización que la vida no está tan mala todavía, está omnipresente en su narrativa también la percepción nostálgica del pasado:

El país se había transformado y se seguía transformando y Lima, en particular, había dejado de ser el *hortus clausum* virreinal para convertirse en una urbe ruidosa, feísima e industrializada, donde lo más raro que se podía encontrar era un limeño.

(De «El marqués y los gavilanes»; Ribeyro, 2009b, p. 121)

Sentimientos acerca de esta transformación del *hortus clausum* a la urbe ruidosa es la tarjeta de presentación de Ribeyro ante sus lectores, y la presencia y ausencia de la Naturaleza parece servir de hilo conductor entre la variedad de perspectivas. Las diferentes perspectivas pueden ser indexadas por escenario, como hizo Valero Juan (2003)³⁰, por estilo como hicieron Minardi (2002) y Rodero (1999)³¹, o por cualquier otra dimensión que uno invente, pero el símbolo recurrente en cada uno de sus cuentos —desde sus cuentos más fantásticos como «Doblaje» hasta los cuentos más autobiográficos como «Sólo para fumadores»— es la Naturaleza, como afirma también Javier de Navascués (2002, p. 118): “lejos de constituir un aspecto secundario, el mundo de las flores y plantas en su dimensión humanizada [...] aporta

²⁹ Ribeyro, J.R. (1994). *Los geniecillos dominicales*, pp. 67-71. Barcelona, España : Tusquets.

³⁰ Valero Juan (2003) indexó los cuentos en cinco categorías de escenario: cuentos en los cuales la ciudad es ‘invisible’, es decir no claramente definido en el texto; cuentos que muestran la Lima cambiante; cuentos que se ambientan en ciudades europeas; cuentos que se ambientan en ciudades andinas; y cuentos de viaje.

³¹ Minardi (2002) y Rodero (1999) indexaron los cuentos por estilo: cuentos realistas; cuentos fantásticos; cuentos autobiográficos; cuentos humorísticos; cuentos con el tema de la muerte; y cuentos mitológicos.

claves sustanciales de lectura de la obra ribeyriana”. Para aportar algunos ejemplos sin prejuzgar el capítulo que está por venir, consideramos los siguientes fragmentos:

De la calle estaba separada por una verja de madera y un pequeño jardín exterior que, por fortuna, no era inglés ni francés, sino mirafiorino, es decir, algo muy espontáneo, nacido de los sucesivos caprichos de los ocupantes del solar, de modo que se habían ido codeando plantas, arbustos y enredaderas de todo tipo y especie como geranios, rosas, dalias, cipreses, cactus, magnolias, cardenales, retamas, jazmines y buganvillas.

(De «Tía Clementina»; Ribeyro, 2009b, p. 456)

Al cruzar bajo los manzanos, de regreso al jardín, recordó al escorpión, recortado sobre la sábana blanca, avanzando cautelosamente con el aguijón erguido hacia el dominio de las arañas.

(De «Scorpio»; Ribeyro, 2009a, p. 196)

Yo tengo tres macetas con geranios —dijo Virginia—. Todas la mañanas las riego. Están en el muelle.

El alcalde quedó silencioso

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

(De «Una medalla para Virginia»; Ribeyro, 2009a, p. 466)

Los tres fragmentos provienen de tres cuentos diferentes en los cuales la Naturaleza a primera vista no parece jugar un rol prominente. Son, sin embargo, tres diferentes formas en las que Ribeyro evoca la Naturaleza con sutileza, tres formas que recurren más de una vez en múltiples cuentos. En el primer fragmento la Naturaleza forma un jardín dentro de la ciudad ruidosa, un jardín separador entre el asfalto de la calle peligrosa y el hogar tranquilo y seguro que es la casa. Pero no basta ni siquiera el puro hecho de que sea un jardín. Ribeyro pone el énfasis en que el jardín sea un jardín espontáneo, porque aparentemente no basta un jardín sembrado. Lo mismo ocurre en el cuento «La juventud en la otra ribera», en el cual Ribeyro muestra la fealdad e la hipocresía de la estética fingida de la mano de la modernidad en París a través de una Naturaleza implementada por fuerza:

Lo único que le disgustaba eran esas aglomeraciones de casas espantosas, enanas, que surgían bruscamente en el campo o esas moles de edificios grises, uniformes, donde, sin embargo, vivía gente con tanta ilusión que se atrevía a cultivar flores en sus ventanas.

(De «La juventud en la otra ribera»; Ribeyro, 2009b, p. 248)

Aunque el protagonista de Ribeyro parece opinar que el jardín debe ser orgánico y natural, como muestra el fragmento arriba, y que es justamente ese elemento orgánico de que la ciudad moderna se queda corto, también Ribeyro parece acordar con que el jardín sembrado siempre es mejor que ningún jardín. Mientras que en «Juventud en la otra ribera» el narrador critica la Naturaleza artificial, en los cuentos «De color modesto», «Los eucaliptos» y «Dirección equivocada», para solo nombrar algunos, el jardín sembrado desempeña un papel positivo. De acuerdo con el fragmento de «Tía clementina», los parques y jardines sembrados desempeñan el ellos el papel del espacio vacío entre la casa y la ciudad ruidosa, lo que antes había formado el campo entre Lima y los balnearios como Miraflores y otros arrabales en los alrededores de Lima.

Al analizar el fragmento de «Scorpio», sobresale el recuerdo del pasado que le sobrecoge al protagonista Ramón cuando cruza bajo los manzanos. Es esta relación del medio natural con el pasado que es la segunda función del medio natural en Ribeyro que aquí quiero acentuar, porque también esta es una forma que a menudo recurre en la obra de Ribeyro. En *Crónica de San Gabriel* (1960) es Lucho quien en muchas retrospectivas recuerda sobre todo el medio natural del pasado, o recuera acontecimientos más que nada por su vinculación a ello. En *Los geniecillos dominicales* (1965) es Ludo quien evoca memorias amorosas relacionadas a un grupo de eucaliptos derribados, y lo mismo ocurre en el cuento «Los eucaliptos». En «El profesor suplente» este rol lo desempeñan un pino y una palmera y en «La estación del diablo amarillo» son unas casas blancas rodeadas de flores y palmeras que evocan la nostalgia.

El último fragmento de los tres —el fragmento que proviene del cuento «Una medalla para Virginia»— es testimonio de la manera en que, por último, el medio natural sirve de elemento identificador para los personajes en la obra de Ribeyro. En «Una medalla para Virginia» es Virginia quien se asocia con el geranio varias veces, y de la misma manera son Silvio en «Silvio en el rosedal» quien se asocia con la rosa, Don Leandro quien en «Al pie del acantilado» se asocia con la higuera, los vecinos quienes en «Los eucaliptos» se asocian con los diferentes tipos de árboles que crecen en sus calles, Memo y doña Pancha quienes en

«Tristes querellas en la vieja quinta» se asocian con diferentes especies de árboles y plantas, etcétera.

Todas las formas de Ribeyro de convocar el medio natural comparten una sola característica, que es la efectuación de una contraposición a la vida en la Lima de los años 50. O, como Javier de Navascués (2002, p. 138) afirma: “[Ribeyro] percibe desde lejos el itinerario modernizador de Lima a partir de los años 50 y trata de cristalizar esa sociedad desaparecida mediante las referencias a la ciudad jardín”.

2.3 – LO REAL ESPANTOSO

Queda claro que la imagen que la Generación del 50 (y en particular Julio Ramón Ribeyro) trazó de Lima, es una imagen negativa. Es una imagen cuya creación según Jorge Enrique Adoum estaba de moda entre los artistas latinoamericanos a partir de 1920. En su ensayo *El artista en la sociedad Latinoamericana* (1973), en el que argumenta la ausencia de una propia identidad artística latinoamericana, Adoum sostiene que a partir de dicho año “el arte encara la realidad social de América Latina, la prisión colectiva, la fosa común, lo real espantoso de nuestros países [...]” (p. 208). Sin prestar más atención al término que acabó de introducir, Adoum vuelve a su tesis, usando su afirmación para argumentar que a pesar de la existencia de dicha tendencia, “ni siquiera de esta manera [...] ha podido el artista volver a ocupar en su sociedad el lugar que tenía el creador antes”³². El término *lo real espantoso*, sin embargo, logró llamar la atención de Mario Benedetti (1979, p. 19), quien afirmó que “es cierto que la realidad latinoamericana [...] incluye algo que Jorge Enrique Adoum denomina *lo real espantoso*, y hay muchos escritores que no le hacen ascos a esa sangrante, y a veces tétrica, zona de lo real”. Es la investigadora Eva María Valero Juan quien a continuación aplicó el término a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro, dando como gran ejemplo el cuento «Los gallinazos sin plumas». En ello, Valero Juan (2003, p. 38) afirma que Ribeyro ahonda “en ese paisaje humano de la ciudad que revela la pérdida del espacio vivencial y el consecuente sentimiento de vacío y desarraigo”. A pesar de que Valero Juan menciona lo real espantoso en

³² Según Adoum (1973, p. 207), América Latina no ha tenido una propia identidad artística desde la llegada de los españoles, pero sí había tenido una distintiva identidad artística antes.

solo uno de los —según ella— cuatro niveles de significación de ‘la ciudad invisible’ en la escritura de Ribeyro (que a su vez es solo uno de los cinco capítulos de su libro que analiza la ciudad ribeyriana³³) y en relación con solo dos cuentos, en mi opinión se puede aplicarlo a su obra en una medida más amplia.

Mi interpretación de lo real espantoso parte de las teorizaciones que expuse en los dos subcapítulos anteriores. *Lo espantoso* en mi aproximación de lo real espantoso no yace tanto en el tamaño de la ciudad, ni en la cantidad de gente que en ella habita, sino en la Naturaleza que por el crecimiento de ellas tiene que desaparecer, y por lo tanto está ausente. En la primera parte de este capítulo he mostrado que tanto el antiguo, como el nuevo limeño estaba profundamente acostumbrado a su presencia. Se familiarizaron y se identificaron con ella hasta la adoración. Su sólida presencia en la literatura nacional del siglo anterior a los años 50 es prueba de este enraizamiento y supone, además, una tradición literaria. La desaparición de la Naturaleza de la escena callejera en los años 50, como mostré en la segunda parte, causaba una ruptura severa en el modo de vida del (nuevo) limeño. Esta ruptura llevó a cambios negativos en los estados de ánimo de los limeños, reflejados por la literatura de la Generación de los 50. La adoración de la Naturaleza en la literatura peruana facilitaba la adopción del lugar marcado que esta llegaría a gozar en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. La Naturaleza se convirtió en un símbolo notorio de lo real espantoso ribeyriano.

2.4 – METODOLOGÍA

Lo que sigue a continuación es la lectura detallada (*close reading*) de cuatro cuentos de Julio Ramón Ribeyro: «Al pie del acantilado», «En la comisaría», «Junta de acreedores» y «Los eucaliptos». Todos los cuentos son escritos y publicados durante los años 50 del siglo pasado, lo que posibilita el análisis de la reacción de un escritor peruano prominente a los acontecimientos en una de las décadas más decisivas de la historia peruana. En el análisis prestaré atención especial a la representación del medio natural en ellos. Hago una división

³³ En el primer de los cinco capítulos, titulado “Función textual de la Lima imaginaria: la ciudad invisible”, Valero Juan trata la función textual de un espacio que en la narrativa de Ribeyro no se expresa sino a fin de intensificar e identificar estados de ánimo. En ello Valero Juan distingue cuatro aproximaciones, y solo en una de ellas —la que “consiste en la sustitución de la descripción por la sugestión” (Valero Juan, 2003, p. 31)— tiene un papel lo real espantoso.

entre las representaciones del medio natural como, por una parte, símbolos metafóricos que tienen sus significados mayoritariamente fuera de la narración y, por otra parte, como factor que influye en el estado de ánimo del sujeto literario. Por este medio pretendo identificar las diversas maneras en que Julio Ramón Ribeyro presenta la Naturaleza y las diversas formas en que esta se manifiesta. Después pretendo mostrar cómo la presencia y —quizás aún más significativo— la ausencia de la Naturaleza, guardan relación con la teoría de Jorge Enrique Adoum acerca de lo real espantoso. Aspiro probar que se puede aplicar el término de lo real espantoso a la obra de Ribeyro en una medida más amplia que hace Valero Juan en su libro *la ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* (2003).

CAPÍTULO III

ANÁLISIS: EL MEDIO NATURAL Y *LO REAL ESPANTOSO* EN CUATRO CUENTOS DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

*Se veían chatas casitas de un piso, calzadas de
tierra, pistas polvorientas, rectas calles
brumosas donde no crecía un árbol, una yerba.*

Julio Ramón Ribeyro³⁴

Queda probado que la Naturaleza juega un papel significante en lo real espantoso ribeyriano y también por cuáles razones. En este capítulo, a través del análisis de cuatro cuentos de Julio Ramón Ribeyro analizo en qué medida y en qué maneras dicho papel lo desempeña. Empiezo el capítulo con el análisis de «Al pie del acantilado», el único cuento del corpus que se ambienta fuera de la ciudad, seguido por respectivamente «En la comisaría», «Junta de acreedores» y por último «Los eucaliptos».

3.1 – «AL PIE DEL ACANTILADO»

Resumen del cuento

«Al pie del acantilado» narra la historia de Don Leandro y sus hijos Pepe y Toribio, quienes intentan construir una vida al fondo del barranco en el distrito de Magdalena, que por entonces era un distrito todavía desprendido de la ciudad de Lima. Se sintieron expulsados de la ciudad como bandidos, echados “de quinta en quinta y de corralón en corralón” por los escribanos y los policías limeños (Ribeyro, 2009a, p. 297). Como “gente de pueblo” se identifican con la higuera, “que se brota y se multiplica en los lugares más amargos y

³⁴ De «Dirección equivocada», en Ribeyro, J.R. (2009a). *La palabra del Mudo (I)*, p. 252. Lima, Perú : Seix Barral.

escarpados”, que “crece en el arenal, sobre el canto rodado, en las acequias sin riego, en el desmonte, alrededor de los muladares” y que “no pide favores a nadie”, sino exige “tan solo un pedazo de espacio para sobrevivir” (p. 297). Es por eso que allí donde en la playa Don Leandro y sus hijos encuentran una higuera, allí deciden construir su casa. Tienen una vida dura, pero saben vencer las peores desgracias y al cabo de un rato logran construir una casa lujosa. Su propio éxito, sin embargo, atrae en los días del verano la gente pobre de la ciudad que no puede frecuentar las grandes playas de arena. Para satisfacerla, mejoran el estado de su playa y al cabo de otro rato logran no solo atraer grandes cantidades de bañistas, sino también más gente como ellos que en su huida de la ciudad creciente construyen casas en la vecindad de la suya. Cierta día aparecen dos delegados de la municipalidad que les piden a los habitantes que salgan de sus casas, ya que en el sitio de sus casas quieren construir un nuevo establecimiento de baños. Tras una lucha imposible de ganar, Don Leandro y Toribio son los últimos en dejar su casa, y después de verla destruida por la maquinaria de destrucción de la municipalidad, se cargan todo lo que pueden y se van “hacia Miraflores, siempre por la playa”, porque no quieren separarse del mar (p. 319). No tarda mucho hasta que divisen otra higuera, lo que les reanima el espíritu:

Yo me acerqué corriendo: contra el acantilado, entre las conchas blancas, crecía una higuera. Estuve mirando largo rato sus hojas ásperas, su tallo tosco, sus pepas preñadas de púas que hieren la mano de quien intenta acariciarlas. Mis ojos estaban llenos de nubes. (p. 320)

Análisis del cuento

El protagonista del cuento es el narrador intradieético-homodieético (o *autodieético*) Don Leandro, quien ofrece al lector su visión y actitud personal respecto a los acontecimientos que a él mismo le sucedieron, durante un período de tiempo de siete años, en un momento indefinido en el pasado:

—¿Quieren echarnos al mar? —dije—. De aquí no pasarán. Todos saben muy bien que esta es mi casa, que esta es mi playa, que este es mi mar, que yo y mis hijos lo hemos limpiado todo. Aquí vivo desde hace siete años y los que están conmigo, todos, son como mis invitados. (p. 318)

Es Don Leandro quien dentro de la narración decide huir de la ciudad llevando a sus dos hijos, a construir una casa en la playa, a limpiar la playa para satisfacer a los bañistas, a cobrar una cuota de entrada, y después de haber sido echado de su casa, a buscar otro sitio para construir una casa nueva. En otras palabras, como muestra también el fragmento citado, la intención y la iniciación de la acción son siempre suyas, y Don Leandro no permite que nadie tome una iniciativa que afecte su autonomía y determinación. Esto, más la focalización interna de Don Leandro en la mayor parte del cuento, nos permite averiguar exactamente cómo los acontecimientos y —en la luz del tema principal de este análisis— sobre todo el espacio influyen en el estado de ánimo de Don Leandro. Otros personajes principales a quienes a veces es delegada la voz son los hijos de Don Leandro Toribio y Pepe, y Samuel, un hombre que al poco tiempo viviendo en la playa llegó “llevando su tienda en un costal”. Personajes secundarios que esporádicamente toman la voz son los bañistas de la ciudad, los vecinos, y los escribanos y policías de la municipalidad. La cesión de voz a varios de estos personajes principales y secundarios da una segunda dimensión a la narración. A saber, aparte de ofrecer otras posibles percepciones del mundo y de su utilización, estas cesiones de voz debidamente refuerzan y acentúan la ideología contrastante de Don Leandro.

Gracias a la focalización que, como dicho, en su mayor parte es interna del narrador autodiegético, es bien loggable penetrar en esta ideología. Digo ‘gracias a’ porque es justamente esta ideología que en la luz del presente estudio es de tanto interés. Ella parece partir de la convicción de que la ciudad es un lugar donde la burocracia, la impersonalidad y la inhumanidad hacen imposibles la vida en ella: “veníamos huyendo de la ciudad como bandidos porque los escribanos y los policías nos habían echado de quinta en quinta y de corralón en corralón” (p. 297). Una página más adelante Don Leandro contrapone la vida en la ciudad a su nueva vida en la playa: “[...] al año ya teníamos nuestra casa en el fondo del barranco y ya no nos importaba que allá arriba la ciudad fuera creciendo y se llenara de palacios y de policías” (p. 298). La contraposición es un contraste llamativo entre la vida urbana, un objetivo superior para muchos e irónicamente llamada una vida “de allá arriba”, consecuentemente insinuando siendo *de abajo* la vida tranquila en la playa. Esta contraposición de la ciudad a la playa y la voluntad de Don Leandro de dejarse guiar en esta por una higuierilla insinúa además que, en contraste con la playa donde la Naturaleza sirve como guía vital natural, Don Leandro parece haber perdido la esperanza de lograr encontrar igual guía dentro de la ciudad.

El mar

Mientras que la ausencia de la Naturaleza guía hace que la vida urbana se haya quedado sin rumbo, fuera de la ciudad, en la playa, la Naturaleza proporciona una orientación natural a Don Leandro y sus hijos. No es solo la higuera que les dirige como mostré en el resumen del cuento, sino también el mar que sirve como guía proveedor:

En la ciudad nos quisieron sacar un ojo de la cara por cada pedazo de riel. Allí estaba el mar, sin embargo. Uno nunca sabe todo lo que contiene el mar. Así como el mar nos daba la sal, el pescado, las conchas, las piedras pulidas, el yodo que quemaba nuestra piel, también nos dio fierros el mar. (p. 299)

Mientras que dentro de la ciudad la Naturaleza no tiene ningún papel en la adquisición de los fierros —caros allá— que Don Leandro y sus hijos necesitan para la construcción de su contrafuerte, en la playa los sacan del mar sin compromiso. Pero no es únicamente que los sacan, sino que en la percepción de Don Leandro el mar inclusive se los *da*, una acción de hecho imposible para una entidad sin propia voluntad como el mar. Para Don Leandro, sin embargo, el mar les da los alimentos y las herramientas como si fuera una persona que les guiara en la vida. Esta personificación del mar como guía se nota por primera vez en la página 298, donde Don Leandro explícitamente afirma: “a veces pienso que San Pedro, el santo de la gente del mar, nos ayudó”; y otra vez más adelante, cuando Don Leandro responde a la muerte de Pepe, quien se había ahogado en el mar: “—El mar da, el mar también quita” (p. 306).

Que el mar tenga un significado especial para Don Leandro se nota con más claridad otras cuatro páginas más adelante. La soledad de Don Leandro después de la muerte de Pepe y la partida de Toribio hacia la ciudad no pasa desapercibida entre los vecinos. “Dicen [...] que hasta con el mar hablaba” (p. 310), afirma el mismo Don Leandro al reflexionar sobre su periodo de tristeza. Esto no prueba solo el significado especial que tiene el mar para Don Leandro, sino también con aún más claridad que antes la personificación del mismo en la narración. Una última evidencia del significado especial del mar encontramos en un fragmento al que ya aludí antes, que se desarrolla después de que Don Leandro fuera echado de su casa: “Me fui cargando todo lo que pude, hacia Miraflores, seguido por mis perros, siempre por la playa, porque yo no quería separarme del mar” (p. 319). El puro hecho de no querer separarse del mar ya indica que metafóricamente el mar lo toma de la mano y lo muestra adonde ir.

Estos tres instantes en que el mar se evidencia como cuerpo importante en la vida del sujeto literario, son ejemplares por la manera en que este ocupa un lugar especial en muchos cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Más adelante, en otros dos cuentos de los cuatro que conforman el corpus del presente estudio, señalaré más evidencias del simbolismo de este cuerpo natural en la narrativa ribeyriana.

La piedra

Habiendo identificado hasta aquí dos elementos naturales (la higuera y el mar) que en dos diversas maneras sirven como figura literaria en «Al pie del acantilado», quiero hacer mención de un último elemento simbólico. Me refiero a la piedra, sea por coincidencia o no un símbolo importante también en la religión incaica. En el fragmento, Don Leandro contempla las piedras de la antigua casa de Samuel, tiradas por el suelo después del derrumbe de la casa:

Había visto que la casa de Samuel [...] había caído abajo y que sus piedras estaban tiradas por el suelo. Reconocí una piedra blanca, una que estuvo mucho tiempo en la orilla, cerca de mi casa. Cuando la recogí, noté que estaba rajada. Era extraño; esa piedra que durante años el mar había pulido, había redondeado, estaba ahora rajada. Sus pedazos se separaron entre mis manos y me fui bajando hacia mi casa, mirando un pedazo y luego el otro, mientras la gente me insultaba y yo sentía unas ganas terribles de llorar. (p. 316)

Sin todavía hacer demasiadas alusiones al estado de ánimo que se evidencia en la última línea del fragmento (eso sigue a continuación), se nota una clara coincidencia entre la acción narrativa y el estado en que se encuentra la piedra que Don Leandro acaba de reconocer. El hecho mismo de reconocer la piedra le atribuye a la piedra por lo menos un mínimo valor histórico, y por lo tanto, emocional. Si no, no la hubiera reconocido, y mucho menos mencionado en su narración. Pero sí la menciona, porque sí la reconoce, y la reconoce sobre todo por haber estado muchos años en la orilla del mar, igual que él mismo. La reconoce por haber sido pulido y redondeado (o formado) por el mar, igual —de nuevo— que él mismo. La reconoce, por último, por ser rajada —después de la muerte de su hijo Pepe y los derrumbes de las primeras casas de su comunidad, otra vez como él mismo— y por encontrarse en dos

pedazos, como también su vida. Los pedazos de la piedra se separan entre sus manos al igual que se va destrozando su vida y Don Leandro “siente unas ganas terribles de llorar”.

El efecto del elemento natural en el estado de ánimo

Las terribles ganas de llorar de Don Leandro con las que terminé el último párrafo son la causa de un profundo sentimiento de tristeza. Este sentimiento de tristeza es a su vez causado por el derrumbo de su vida apacible en la playa y es uno de los estados de ánimo principales en «Al pie del acantilado». Otros dos sentimientos prominentes que se presentan en el cuento son los sentimientos de esperanza y de libertad, e igual que la tristeza, estos sentimientos pueden ambos estar vinculados con un elemento natural presente en el cuento. El más prominente de estos elementos naturales es la higuera, sobre el cual ya he señalado que a Don Leandro le anima el espíritu y le da esperanza. Su última manifestación, no obstante, es también una de las muy pocas instancias en las que se vislumbra una reacción emocionada de un personaje quien no es el mismo narrador del cuento:

Yo buscaba, buscaba siempre, por uno y otro lado, el único lugar. Todo me parecía tan seco, tan abandonado. No crecía ni la campanilla ni el mastuerzo. De pronto, Toribio que se había adelantado, dio un grito:

—¡Mira! ¡Una higuera! (p. 320)

El primero a mostrar su conmoción en este caso es Toribio. Mientras la moral de Don Leandro está bajo por la ausencia de todo elemento vivo, por todo ser “tan seco, tan abandonado”, Toribio se emociona notablemente a divisar “contra el acantilado, entre las conchas blancas” una higuera. Mientras el grito es lo que evidencia la conmoción de este, la subsecuente conmoción de Don Leandro es de naturaleza más sutil, pero también más eminente que la de su hijo: “estuve mirando largo rato sus hojas ásperas, su tallo tosco, sus pepas preñadas de púas que hieren la mano de quien intenta acariciarlas. Mis ojos estaban llenos de nubes” (p. 320). Aparte del simbolismo de la higuera que aquí es igual de evidente que al inicio del cuento, también es evidente su influencia en el estado de ánimo del protagonista. El simbolismo insinúa la semejanza de esta a “la gente del pueblo” por su tenacidad, por su capacidad de herir a quien intenta tocarla y por la posibilidad de vivir en los lugares más ásperos

del mundo, pero más que nada representa la esperanza para el futuro. La influencia de la higuera en el estado de ánimo de Don Leandro es parecida. Su presencia ocasiona en él un sentimiento de fuerza, de invencibilidad y —sobre todo— de esperanza para el futuro, bastantes para reforzar su determinación de seguir rechazando la vida modernizada de la ciudad en favor de la vida en la playa, guiada por la Naturaleza:

—¡Aquí! —le dije a Toribio—. ¡Alcánzame la barreta!

Y escarbando entre las piedras, hundimos el primer cuartón de nuestra nueva vivienda. (p. 320)

Aparte de la reanimación del espíritu y de la esperanza para el futuro que estas últimas palabras del cuento enuncian, provocadas por la vista de una higuera, aquí también se divisa de manera simbólica el triunfo a la tristeza. Donde anteriormente la piedra provocaba en Don Leandro un profundo sentimiento de tristeza, en estas últimas palabras Don Leandro y Toribio rechazan esta tristeza literalmente escarbando las piedras de lado.

Con la identificación de este simbolismo, de repente también se logra apreciar *a posteriori* el simbolismo de la piedra en la primera página del cuento. El lector que lee el cuento por primera vez ignorará por completo el hecho de que Don Leandro y sus hijos encuentran la higuera por primera vez “creciendo entre tanta ruina, entre tanto patillo muerto y *tanto derrumbe de piedras*^[35]” (p. 297). Solo al leerlo atentamente por segunda vez uno se da cuenta del vínculo que existe entre la piedra rajada de la casa de Samuel, las piedras escarbadas de lado en la última línea del cuento, y el derrumbe de piedras alrededor de la higuera inicial. Habiendo identificado la piedra con la derrota, el derrumbe de piedras que se encuentra alrededor de la higuera sugiere un reproche a la simplicidad con la que tanta gente se deja seducir por la vida urbana a costa de la vida campestre, o bien a la derrota de tantas otras que no han logrado ganar la lucha imposible contra los escribanos y policías de la urbe.

La última alegoría natural en «Al pie del acantilado» que encarna un estado de ánimo, es el mar, que ya identifiqué como guía natural en la vida de Don Leandro. A continuación mostraré cómo además influye en su estado de ánimo, impulsando sobre todo sus sentimientos de autonomía y de libertad. Para ello vuelvo al primer fragmento que cité bajo el párrafo ‘el

³⁵ Énfasis añadido.

mar' (en la página 44 de esta tesis), y más precisamente al instante en que el narrador Don Leandro fue provisto con fierros por el mar, que necesitaba para construir su contrafuerte. Mientras en dicha sección referí al fragmento sobre todo para mostrar la personificación del mar que le toma de la mano a Don Leandro en su vida, aquí quiero enfatizar el sentimiento de autonomía y libertad que este le da a Don Leandro. A saber, siempre que ahí está el mar, de donde pueden sacar sal, pescado, conchas, piedras, yodo y fierros, no dependen de la gente de la ciudad. Mientras que exista el mar no necesitan a aquellos que a todos les quieren "sacar un ojo de la cara por cada pedazo de riel" y Don Leandro y sus hijos viven una vida autónoma y libre. Una prueba del estímulo del sentimiento de autonomía en Don Leandro efectuado por el mar, es su reacción a los avances de la maquinaria de la municipalidad: "De aquí no pasarán. Todos saben muy bien que esta es mi casa, que esta es mi playa, que este es mi mar" (p. 318). En el fragmento Don Leandro muestra muy claramente que percibe el mar, igual que su casa, como su propiedad, como lugar donde él es dueño, donde puede hacer lo que él quiere y donde es libre. Muestra de esta actitud es también su determinación de seguir por la playa después de ser derrotado por los escribanos y policías de la municipalidad. Existe un sinfín de lugares fuera de la ciudad donde uno puede vivir sin ser molestado por escribanos y policías, es decir en libertad, pero Don Leandro está decidido no separarse del mar.

La Naturaleza y lo real espantoso en «Al pie del acantilado»

En «Al pie del acantilado» la relación entre lo real espantoso y la presencia de la Naturaleza se manifiesta de dos maneras. Primero existe la presencia de la higuera, que desencadena la animación del espíritu de sobre todo Don Leandro, lo que indica la importancia del elemento natural en la vida humana. Juntos con el segundo hecho, que es la inhabitabilidad de la ciudad, esta representación implica la ausencia de la Naturaleza adecuada dentro de la ciudad. El deseo de huirse de la ciudad para dejarse guiar por la Naturaleza implica el rechazo de la realidad espantosa de la urbe en la que ya no hay ningún lugar para la Naturaleza guía. El sentimiento que produce el desenlace a continuación es amargo y dulce a la vez: la realidad urbana parece inescapable, incluso en las afueras de la ciudad, y resulta por eso aún más espantosa que parece a primera vista. Sin embargo, el hallazgo de la nueva higuera enuncia

la esperanza de que la lucha contra la realidad espantosa de la urbe, siempre fuera de la ciudad y cerca del mar, valga toda la pena.

3.2 – «EN LA COMISARÍA»

«En la comisaría» es el segundo cuento de los cuatro en este estudio, y es de índole muy distinta de «Al pie del acantilado». Mucho más que este, que favorece la acción, «En la comisaría» favorece el diálogo. Tampoco lo narra un narrador autodiegético, lo que hace la penetración en el estado de ánimo del protagonista mucho más difícil. Para colmo, la Naturaleza no aparece sino en la imaginación del protagonista. A pesar de todo esto, el cuento permanece interesante en cuanto la representación del medio natural. Fuera del hecho de que «En la comisaría» todavía no haya sido estudiado por los investigadores preponderantes de la obra de Ribeyro con tanta profundidad que «Al pie del acantilado» y «Los eucaliptos», su escenario —que es la comisaría— sirve muy bien para estudiarlo en la luz de lo real espantoso. El valor de la presencia de la Naturaleza en este cuento no yace en su cantidad de representaciones (que en realidad son muy pocas), ni en una voz narrativa que nos permitiría ahondar en un estado de ánimo influenciado por ella, sino justamente en la contraposición de ella al espacio narrativo. La antítesis, a saber, de los conceptos de la cárcel física y de la Naturaleza imaginaria, intensifica el sentimiento de espanto de la urbe carcelaria.

Resumen del cuento

El protagonista Martín y su amigo Ricardo están encarcelados en una comisaría en Lima después de haber dejado de pagar una cuenta en un bar. Es domingo, y sobre todo Martín quiere salir antes del mediodía, porque a mediodía tiene una cita con su enamorada Luísa para ir a la playa. Para salir a tiempo existe una sola oportunidad, que consiste en “darle una paliza” a un panadero quien “le ha dado una pateadura a su mujer”. El primero en ofrecerse a darle la paliza, que este merece según el comisario, se libera. Después de una larga conversación en la que Ricardo intenta convencerle a Martín que darle la paliza es su única opción, es Martín quien se ofrece a dársela. Logra salir antes del mediodía para ir a la playa con su enamorada. El cuento

acaba con Martín viendo a Luisa en la plataforma de un paradero del tranvía, temiendo su reacción al ver las nuevas cicatrices en los puños.

Análisis del cuento

En el nivel extradiegético, el cuento es narrado por un narrador heterodiegético que no participa como personaje en la acción. Este narrador describe desde afuera los acontecimientos en la comisaría. En un nivel intradiegético frecuentemente toman la voz los dos personajes principales —narradores por tanto homodiegéticos— Martín y Ricardo:

Martín sintió que a su rostro había subido un chorro de sangre. Sentía, además, sobre su perfil derecho, la mirada penetrante de Ricardo, visiblemente empañada en descubrir sus pensamientos. A su oído llegó un susurro:

—Anímate, es tu oportunidad... (Ribeyro, 2009a, p. 91)

En el fragmento, que proviene de la primera página del cuento, se observa que el narrador heterodiegético del nivel extradiegético cede la voz a uno de los personajes homodiegéticos del cuento, a saber Ricardo. La focalización, sin embargo, no es la focalización cero o externa que uno esperaría con un narrador extradiegético, sino es interna del protagonista Martín, quien es el único personaje del cuento cuyos sentimientos y pensamientos son perceptibles para el lector:

—Su mujer se ha defendido —pensó Martín—. Le ha clavado las uñas en la cara. Él, en cambio, ha empleado los pies. (p. 92)

El “Martín sintió” del primer fragmento y el “pensó Martín” del segundo son testimonios de la focalización interna de dicho personaje que curiosamente caracteriza el cuento. El hecho de que la focalización sea interna y no cero nos limita a considerar únicamente el estado de ánimo de Martín. Al otro lado, la focalización interna en vez de externa por lo menos habilita el acceso a este. Otros personajes sí toman la voz como personaje-narrador (homodiegético), pero sus enunciaciones son todas focalizadas desde la perspectiva y la conciencia de este. Visto que Martín es el único personaje cuyos pensamientos y sentimientos son accesibles para el

lector, su estado de ánimo es el único que visiblemente puede acabar afectado por la presencia —aunque sea imaginaria— del medio natural.

No obstante, como ya señalé, en «En la comisaría» no es la voz narrativa que posibilita valorar la presencia de la Naturaleza. Es el espacio narrativo: una celda de una comisaría. En el espacio físico de los personajes descrito por el narrador heterodiegético, no aparece, y por lo tanto no parece existir ni un solo elemento natural. Martín y Ricardo están encarcelados, y la única vía de salida parece una vía incómoda. De esta manera, la celda como espacio narrativo parece la perfecta alegoría de la inescapable y *espantosa* realidad urbana:

Martín sintió que en su frente aparecían las primeras gotas de sudor y que todo comenzaba a tomar un aspecto particularmente desagradable. Cosas que hasta el momento no había observado —la dureza de las bancas, el color amarillo de las paredes, la sordidez de la compañía— le parecían ahora hostiles e insoportables. En la playa, en cambio, todo sería distinto. (p. 96)

De la misma manera que en «Al pie del acantilado», en «En la comisaría» es otra vez la playa que está asociada con la libertad, de modo que la playa casi se convierte en sinónimo o metonimia del mar. Podría haber sido el autobús, la casa, la calle, la azotea de un edificio alto o cualquier otro lugar que configura el espacio urbano, pero es la playa que otra vez goza de la preferencia de Ribeyro para encarnar la libertad. Es llamativa la manera en que Ribeyro gradualmente construye la imagen pavorosa del escenario físico —como si el protagonista apenas acabara de tomar conciencia de su atrocidad—, despertando con ella el sentimiento de espanto, para introducir la antítesis de la libertad imaginaria en la línea que sigue. Esta antítesis consta de múltiples dimensiones. Consideramos la continuación del fragmento:

Enterrado de bruces, sentiría un hilillo de arena, excitante como una caricia, que Luisa le derramaría en la espalda. Las carpas rojas y blancas, blancas y azules, pondrían alternadamente su nota festiva. Bocanadas de aire caliente llegarían por intermitencias y a veces traerían un olor a yodo y pescado... (p. 96)

Aparte de la antítesis espacial celda-playa y su antítesis alegórica opresión-libertad, divisamos una contraposición clara entre realidad e imaginación. La realidad, desagradable por “la dureza de los bancos, el color amarillo de las paredes, la sordidez de la compañía”, es contrapuesta a la imaginación, agradable por la suavidad del hilillo de arena, por los colores

festivos —rojo, blanco y azul— de las carpas y por el olor natural a yodo y pescado. Esta última contraposición es intensificada por una tercera, más escondida dimensión contrastante: la percepción sensorial. Mientras la descripción de la realidad termina con la objetiva percepción visible (“cosas que hasta entonces no había *observado*”³⁶), la descripción de la imaginación comienza con la subjetiva percepción sensorial (“Enterrado de bruces, *sentiría* un hilillo de arena³⁷”). Este contraste perceptivo intensifica la contraposición de la realidad, que es objetiva por la posibilidad de comprobar lo visible, a la imaginación, caracterizada por la subjetividad de la sensación personal de Martín.

La Naturaleza en «En la comisaría» y el estado de ánimo de Martín

Ahora, ¿qué tiene que ver todo esto con el medio natural, que en tan pocas ocasiones aparece en el cuento? ¿Y cómo se relaciona con la teoría de *lo real espantoso*? La respuesta no la encontramos en el simbolismo en igual sentido que la encontramos en «Al pie del acantilado». Existe la contraposición simbólica de cárcel-opresión versus playa-libertad, pero aparte de esto, el simbolismo no abunda en «En la comisaría». Las que sí abundan, por otra parte, son la evidencia del efecto estimulante del medio natural imaginario, y la del por la contraposición insinuado efecto desmoralizante de su ausencia actual en el estado de ánimo de Martín:

El mal olor se había condensado en el aire caliente. El sol entraba a raudales por el techo descubierto. Martín sintió que en su frente aparecían las primeras gotas de sudor y que todo comenzaba a tomar un aspecto particularmente desagradable. [...] En la playa en cambio, todo sería distinto. [...]³⁸

—¡Esto no puede seguir así! —exclamó—. ¡Te juro que no puede seguir así! (p. 96)

Es la visualización de la playa que a Martín le anima el espíritu, que le motiva a salir la comisaría antes de las doce como sea. Es la representación del medio natural, como vimos en el párrafo anterior, que en esta visualización sobresale. A saber, dos de los tres aspectos que

³⁶ Énfasis añadido.

³⁷ Énfasis añadido.

³⁸ Aquí omití una parte de un fragmento citado antes, que se encuentra en la página 49 y comienza con las palabras “Enterrado de bruces [...]”.

forman el encanto imaginario de la playa pertenecen al medio natural: la “arena [...] que Luisa le derramaría en la espalda”, y las “bocanadas de aire caliente [...] [que] a veces traerían el olor a yodo y pescado”. La triple contraposición que identificamos en el párrafo anterior y la afirmación de que “todo sería distinto” sugieren que, en contraste con la playa, la comisaría carece de cualquiera forma de naturalidad. Siguiendo otra vez la afirmación de que “todo sería distinto”, esta ausencia del medio natural tendría el efecto contrario en el estado de ánimo de Martín al efecto estimulante que tiene su *presencia* en la imaginación. Así, la cárcel en «En la comisaría» parece la alegoría perfecta para el aspecto espantoso de la realidad urbana de los años 50: un espacio de hormigón casi inescapable, privado de cualquier tipo de vegetación, en lo que la imaginación es el único lugar donde se encuentra rasgos del medio natural.

Comparando los instantes en que Martín se siente animado con las veces que Martín se siente desanimado o enojado —sea esto por su amigo, por su entorno, o por cualquier otro aspecto de su situación real—, se nota que en el primero de estos estados de ánimo el medio natural en efecto siempre juega algún papel. Digo “algún papel”, porque debo reconocer que el medio natural no es el único factor que le anima el espíritu. Es su enamorada Luisa quien encarna el motivo principal por su entusiasmo y su deseo de salir. Sin embargo, la constancia con que el medio natural acompaña la visualización de Luisa, hace que no se puede descartarlo como una insignificancia:

Una imagen, una cara, un cuerpo fresco y fugitivo pasaron por su memoria. Casi sintió contra su pecho velludo el contacto de una mano suave y en sus narices un fresco olor a mariscos. (p. 93)

Recordó sus muslos de carne dorada y lisa donde él trazaba con las uñas extraños jeroglíficos. Recordó la arena caliente y sucia donde sus cuerpos semienterrados se dejaban mecer en un dulce cansancio. (p. 93)

Pensaba que, efectivamente, el agua debía estar tibia, cargada de yodo y algas marinas. Sería muy bello sobrepasar a nado el espigón y llegar hasta los botes de los primeros pescadores. Luisa, desde la orilla, los seguiría con la mirada y él, volviéndose, le haría una seña o daría un grito feroz como el de alguna deidad marina. (p. 93)

En realidad son estos tres fragmentos, complementados por el fragmento que he tratado en tres partes a lo largo de las páginas anteriores, que conforman la totalidad de

representaciones del medio natural en «En la comisaría». Aparte de conformar la totalidad de representaciones del medio natural, estos cuatro fragmentos son además los únicos instantes de retrospectiva e imaginación —partes de la narración que ocurren fuera del tiempo y espacio real— en el cuento. Por consiguiente podemos concluir que el medio natural en ello (aunque la cantidad de representaciones es mínima) solamente pero consistentemente se presenta en relación con momentos de animación espiritual, en relación con Luísa, y nunca con momentos de pesadumbre. Es justamente por esta asociación del medio natural con la esperanza y felicidad que ocurre solamente en la imaginación, contrapuesta a la realidad incómoda y opresiva en que está completamente ausente cualquier tipo de vegetación, que este cuento es tan buen testimonio de lo real espantoso ribeyriano.

3.3 – «JUNTA DE ACREEDORES»

Tanto en cuanto a la función de la Naturaleza, como al favorecimiento de la conversación sobre la acción, además como la voz y el tiempo narrativos, el cuento «Junta de acreedores» se parece mucho a «En la comisaría». Además son también en este muy pocas —una sola en realidad— las manifestaciones de la Naturaleza. Sin embargo, en «Junta de acreedores» el narrador la contrapone más obvia- y explícitamente a la vida real espantosa de la urbe. Aunque sea solo para reforzar la solidez del análisis de «En la comisaría», que por su escasez de apariencias del medio natural no es igual de fuerte como los de «Al pie del acantilado» y «Los eucaliptos», es por eso que lo estimo de bastante valor añadido para incluirlo. Conviene, sin embargo, considerar el análisis que está por venir como continuación de lo anterior. A fin de prevenir caer en la repetición, el análisis de «Junta de acreedores» será de extensión ligeramente menor que los de «Al pie del acantilado» y del subsiguiente «Los eucaliptos».

Resumen del cuento

En «Junta de acreedores», don Roberto mantiene su propia encomendaría, que en el Perú es una especie de pequeño almacén. Los negocios andan mal desde la apertura de otro almacén —uno más grande y moderno— en una casa vecina. El cuento narra el transcurso de una junta

de acreedores a quienes don Roberto les debe un total de 25.000 soles, una cantidad de dinero que no posee y no cree poseer nunca. Parte de los acreedores tarda mucho en llegar a la encomendaría, así creando tiempo para los acreedores ya presentes para burlarse de don Roberto. Una vez llegado el último acreedor se abre la junta, y pronto se descubre que don Roberto no llegará a un acuerdo con los acreedores. Don Roberto pide que le concedan una mora de dos meses y una condonación de 70% de su deuda, mientras los acreedores no están dispuestos a concederle una mora de más de dos semanas y una condonación de 50% como máximo. La única opción, acaban concluyendo los cinco acreedores y don Roberto, es la quiebra. Don Roberto se siente arruinado por la quiebra de su negocio y no sabe adónde ir después de la conclusión de la junta. Decide salir a hacer un paseo por Lima, pero ningún sitio —ni un bar donde emborracharse ni la procesión del Señor de los Milagros, “que antes le era tan significativo”— le anima el espíritu. Finalmente un olor a mar lo conduce al malecón, que resulta ser un lugar donde don Roberto se siente calmado. En el malecón don Roberto disfrute de estar en el “límite [...] entre la ciudad y la naturaleza” donde “apenas llegaban los rumores de la ciudad” (Ribeyro, 2009a, p. 131).

Análisis del cuento

El narrador en «Junta de acreedores» es un narrador del mismo tipo que en «En la comisaría»: un narrador extradiegético-heterodiegético que no participa como personaje en la acción, sino meramente narra los acontecimientos en tercera persona. La focalización es otra vez en gran parte interna del protagonista, que en este cuento se llama don Roberto. También el tiempo narrativo —tanto el tiempo externo como el tiempo interno— coincide con «En la comisaría». En cuanto al tiempo externo los cuatro son todos iguales, pero en cuanto al tiempo interno varían entre sí. Menos estos dos, que por su coincidencia entre el tiempo de la realidad narrada y el tiempo de la narración también en cuanto a su tiempo interno se parecen mucho. Tampoco, como último, son muy diferentes los espacios narrativos de los dos cuentos: ambos cuentos se ambientan en Lima, como cada uno de los cuatro de este estudio, pero lo que caracteriza estos dos cuentos en particular es el hecho de que en sus mayores partes se desarrollen en un espacio cerrado, es decir entre cuatro paredes, del cual los protagonistas no son libres de simplemente salir:

Con la mirada fija en la puerta, chupaba su cigarro. De una casa vecina llegaba el ritmo de un mambo. [...] Don Bonifacio vendía seguramente, toneladas de espagueti... El ruido del mambo aumentaba... Era un baile, sin duda un baile en la casa vecina... ¿Por qué no se cogían de la mano él y los acreedores y Bonifacio y se iban al baile para olvidar esas pequeñas miserias? (p. 127)

Este fragmento es testimonio de varios aspectos de lo declarado anteriormente: el narrador extradiegético-heterodiegético; la focalización interna del protagonista don Roberto; el tiempo pasado de la narración; la situación complicada que le impide a don Roberto salir y —en este caso— bailar. Además reaparece otra vez el uso de la imaginación para escapar de la realidad, aunque en este cuento no combinado con la evocación del medio natural. Este, en «Junta de acreedores» no aparece hasta el último párrafo del cuento.

La Naturaleza y el estado de ánimo en «Junta de acreedores»

Había oscurecido. Un olor a mar saturaba el ambiente. Don Roberto pensó en el malecón. Allí se estaba bien. Había un barandal ondulante, una hilera de faroles amarillos, un mar oscuro que batía incesantemente la base del barranco. Era un lugar apacible donde apenas llegaban los rumores de la ciudad, donde apenas se presentía la hostilidad de los hombres. A su amparo se podían tomar grandes resoluciones. Allí él recordaba haber besado por primera vez a su mujer, hacía tanto tiempo. En ese límite preciso entre la tierra y el agua, entre la luz y las tinieblas, entre la ciudad y la naturaleza, era posible ganarlo todo o perderlo todo... Su marcha se hizo acelerada. Las tiendas, las personas, los árboles, pasaban fugazmente a su lado, como incitándolo a que estirara la mano y se aferrara. Un olor a sal hirió sus narices. (p. 131)

Así transcurre el pasaje, el *único* pasaje en «Junta de acreedores» que da muestras de la existencia del medio natural, y casualmente aparece otra vez en relación con un momento de relativa felicidad. ¿O acaso no es tan casual? En *Goldfinger*, el escritor británico Ian Fleming (1959, Cap. XIV) dijo: “Una vez es casualidad, dos es coincidencia y tres es la acción del enemigo”. Ya no es coincidencia o casualidad, por lo tanto, que aquí el mar por tercera vez se presenta como cuerpo vivificante en la vida del protagonista ribeyriano. Existe un patrón, y aunque la presencia del mar en Ribeyro no es la acción del enemigo del libro de Fleming, sí es

un patrón que tiene significado. Y el significado aquí se expresa mejor que en ningún otro relato de Ribeyro.

Igual que en «En la comisaría», el protagonista se encuentra en una situación incómoda que, de no tomar una decisión dura, no tiene mucha perspectiva. Las imaginaciones de los protagonistas les llevan hasta el borde del mar. El efecto en sus estados de ánimo es positivo. Sin embargo, mientras en «En la comisaría» la imaginación de la Naturaleza no es más que una asociación con la fuerza y la felicidad que la enamorada le da a Martín, en «Junta de acreedores» es la Naturaleza misma que al protagonista se las trae. En cierto momento el caso es incluso el revés. No es la enamorada quien evoca el recuerdo de la Naturaleza, sino es el lugar donde el mar oscuro bate “incansablemente la base del barranco” el que a don Roberto le recuerda a la primera vez que había besado a su mujer. Por lo tanto, la Naturaleza influye en el estado de ánimo de don Roberto, levantando en él un sentimiento de nostalgia y suscitando una especie de relativismo cognitivo.

El recuerdo a su mujer no es la única ni la primera muestra de la influencia que tiene el medio en el estado de ánimo de don Roberto. En la página y media que precede al fragmento citado, todo está iluminado desde una perspectiva pesimista: “Don Roberto observó su imagen en el pomo, pequeñita y torcida” (p. 130); “Unas muchachas pasaron riéndose, y él se pegó a la pared” (ibid.); “[la procesión del Señor de los Milagros] que antes le era tan significativo, ahora le resultaba completamente indiferente y hasta irrisorio” (ibid.); “Era necesario evitar el encuentro de todos: el de aquellas personas que pasaban y lo miraban, y el de aquellas otras que ni siquiera se daban el trabajo de hacerlo” (ibid.). Estas cuatro frases, todas con tono notoriamente pesimista, muestran cómo todo a don Roberto le parece hostil desde el momento fatídico que determinó la quiebra. La última frase, la que afirma que a don Roberto le era necesario evitar el encuentro de todos, es la frase que precede directamente al fragmento que abrió este párrafo. Tras las palabras de apertura “Había oscurecido” el tono pesimista se transforma directamente en un tono optimista con la descripción ambiental “un olor a mar saturaba el ambiente”. Es una contraposición psicológica que es más explícita que ninguna otra contraposición del estilo que he señalado hasta ahora.

Con la identificación de esta contraposición, no obstante, no he llegado aún a la contraposición del medio natural a la ciudad más explícita del fragmento. “En ese límite preciso entre la tierra y el agua, entre la luz y las tinieblas, entre la ciudad y la naturaleza, era posible

ganarlo todo o perderlo todo”, afirma explícitamente el narrador. El optimismo relacionado al medio natural en las frases anteriores a esta se traduce a una interpretación que significativamente idolatra la Naturaleza — la Naturaleza que es hiperónimo de ese mar a cuyo amparo “se [...] [puede] tomar grandes resoluciones”³⁹. Parece grande la importancia que tiene la Naturaleza en los ojos de don Roberto. Es el lugar que más se opone a los rumores de la ciudad y a la hostilidad de los hombres. Es un lugar en cuya cercanía, justamente por el predominio de la tranquilidad y la paz, esas grandes resoluciones pueden ser tomadas. ¿En qué otro lugar dentro la Lima de los años 50 menos al borde del mar, reinan todavía esa tranquilidad y paz naturales? Por importante que sea la Naturaleza, en la Lima de los años 50 no parece haber otro lugar sino el mar donde encontrarla. Y no parece haber lugar que más a ello se aproxime que la playa y el malecón.

Lo real espantoso en «Junta de acreedores»

En «Junta de acreedores», la representación de *lo real espantoso* parece una combinación de su representación en «Al pie del acantilado» y «En la comisaría». Donde en «Al pie del acantilado» la inhumanidad y la antipatía del hombre limeño contemporáneo están representadas por los escribanos y la policía que hacen huir a don Roberto y sus hijos, en «Junta de acreedores» este rol es asumido por cinco acreedores. El sentimiento que esta inhumanidad evoca en don Roberto es a su vez la misma que en «En la comisaría»: encontrarse encarcelado por la vida dura y marginalizada en la Lima de los años 50 y no poder escaparla de no tomar una decisión incómoda. El rol que desempeña la Naturaleza en *lo real espantoso* de los tres cuentos, no obstante, difiere. En «Al pie del acantilado» la Naturaleza cumple un rol esperanzador; en «En la comisaría» un rol estimulante. En «Junta de acreedores» la Naturaleza cumple un rol consolador: consuela al protagonista quebrado, no tanto como donante de esperanza, sino sobre todo de relativismo. Con la presencia o cercanía de la Naturaleza, los problemas de don Roberto parecen no tener importancia y el mundo parece menos hostil. A la inversa, esto implica la imposibilidad de relativizar dentro del ámbito urbano. Aparentemente no basta la cantidad de elementos naturales dentro de la ciudad para habilitar esta actitud. *Lo*

³⁹ Por razones sintácticas he conjugado la palabra entre corchetes. Cambié el tiempo gramatical del original (en pretérito imperfecto) al presente.

real espantoso de la vida dentro de la ciudad en «Junta de acreedores», por lo tanto, está representado por la hostilidad de los hombres y la vinculada ausencia de la Naturaleza atenuante. Esta atenuación se encuentra únicamente en la vecindad de la Naturaleza y lo más lejos posible de la ciudad. En la Lima en «Junta de acreedores», este lugar es el malecón, un lugar que técnicamente no forma parte del mundo natural, pero que cumple igual rol por su máxima proximidad.

3.4 – «LOS EUCALIPTOS»

Entre los cuatro cuentos que conforman este estudio (y probablemente entre todos que Ribeyro escribió menos «Silvio en el Rosedal»), «Los eucaliptos» es el cuento de mayor extensión en cuanto a la cantidad de representaciones del medio natural y su significado. No parece de ningún modo a los cuentos que hasta ahora he tratado. A diferencia de «Al pie del acantilado», «En la comisaría» y «Junta de acreedores», el mar no juega sino un mínimo papel significativo. La Naturaleza, por consiguiente, no desempeña el mismo papel consolador y esperanzador que hace en estos. Son la retrospección y la melancolía las que prevalecen en «Los eucaliptos».

Resumen del cuento

En «Los eucaliptos» narra su historia un hombre cuyo nombre no llegamos a conocer. Cuenta cómo, a lo largo de veinte años, los alrededores de su casa han cambiado, cómo antes había campo abierto entre su casa y el mar y cómo, sobre todo, había eucaliptos en los lados de su calle. Los eucaliptos eran característicos del barrio Santa Cruz, de la misma manera en que eran característicos los ficus de la avenida Pardo, los laureles de la Costanera, y las moreras de las calles transversales. Los árboles, tal y como afirma el narrador, “eran como los genios tutelares del lugar” (Ribeyro, 2009a, p. 186). Tras una descripción de página y media acerca de la relación del narrador con los árboles, comienza la narración del deterioro. A medida que la ciudad iba creciendo, la cantidad de casas alrededor de la del protagonista aumentaba, pero en medio de las mudanzas una cosa permanecía siempre igual, sin perder su fuerza: los

eucaliptos. Esto duraba hasta el momento fatídico en que se detuvo un camión frente a la casa del narrador, del cual descendieron “tres negros portando sierras, machetes y sogas” (p. 190) que empezaron a tirar abajo los árboles. “La ciudad progresó”, cuenta el narrador al final, pero su calle “perdió su sombra, su paz, su poesía” y los habitantes tuvieron que “acostumbrarse a ese nuevo pedazo de cielo descubierto, a esa larga pared blanca que orillaba toda la calle como una pared de cementerio” (ibid.).

Análisis del cuento

El cuento es narrado en primera persona por un narrador autodiegético, quien es el protagonista del cuento. Nunca revela su nombre, y visto que las delegaciones de voz son muy raras en el cuento (ocurre exactamente una vez), tampoco lo revela otro personaje, de manera que nunca llegamos a conocerlo. En cuanto a otros personajes tampoco hay demasiado que señalar. En el cuento no se mencionan otros personajes sino muy fugazmente, que, antes de tener una personalidad propia, más se presentan como parte integral del escenario cambiante. De este hecho podemos deducir que Ribeyro no se preocupó por crear un personaje redondo para el cuento, ni personajes secundarios que influyan en su desarrollo. Se nota, efectivamente, que el cuento no pone ningún énfasis en el desarrollo personal del protagonista, sino en el desarrollo (mejor: subdesarrollo) de la escena callejera en los años 50. Aunque la focalización sí es la focalización interna que mejor cabe con el narrador autodiegético, con la prevalencia de meras observaciones en la narración y el poco acceso que el lector tiene a los pensamientos del narrador, es casi como si la focalización fuera externa. Este hecho hace suponer que en «Los eucaliptos» Ribeyro no ha querido enunciar la *palabra del mudo*⁴⁰, sino por una vez poner el énfasis en lo que generalmente no existe sino al fondo de su acción narrativa: el escenario urbano mismo.

⁴⁰ *La palabra del mudo* es el nombre de la compilación de cuentos de Julio Ramón Ribeyro que abarca casi toda su obra cuentística. El nombre es una alusión a la tarea que Ribeyro se autoasignó: darle palabra a aquellos que no son escuchados en la sociedad peruana. En una carta de Ribeyro al editor, datada el 15 de febrero de 1973, Ribeyro responde la pregunta «¿Por qué *La palabra del mudo*?». Afirma: “Porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he restituido este hálito negado y les he permitido modular sus anhelos y sus angustias” (Ribeyro, 2009a, p. 7).

Este *espacio narrativo* que en «Los eucaliptos» se halla tan en primer plano, es el barrio de Santa Cruz, parte del distrito de Miraflores, en la ciudad de Lima. Es el barrio donde creció el mismo Ribeyro y vivía durante su infancia y adolescencia, razón por la cual «Los eucaliptos», igual que los cuentos de sus libros *Sólo para fumadores* (1987) y *Relatos santacrucinos* (1992), se puede considerar un cuento (semi)autobiográfico. Ni una palabra del cuento se escenifica fuera del distrito de Miraflores, de la misma manera en que ni una palabra se escenifica fuera de los 20 años que son el tiempo interno histórico de la narración. El cambio del escenario del barrio, con la desaparición de la Naturaleza como motivo principal del deterioro, es lo que tiñe la transición del tiempo y espacio narrativos.

La apacibilidad del eucalipto

Como indica el mismo título del cuento, en «Los eucaliptos» el representante principal del medio natural es el eucalipto. El eucalipto aparece por primera vez a un cuarto del texto:

Además de los ficus de la avenida Pardo, de los laureles de la Costanera, de las moreras de las calles transversales, en nuestro barrio había eucaliptos. (p. 186)

La misma función que desempeña la higuera en «Al pie del acantilado» reaparece aquí con los particulares árboles de las diversas calles. Es la de la Naturaleza como modo de identificación. En «Al pie del acantilado» esa identificación era muy explícita (recordamos las primeras palabras del cuento: “Nosotros somos como la higuera” (Ribeyro, 2009a, p. 297)). En «Los eucaliptos» la identificación no es igual de explícita, pero de ningún modo menos significativa:

Sus copas, donde cantaban las cuculíes, se veían desde la huaca, desde el mar, porque nuestros árboles eran los más arrogantes de todo el balneario. Tan solo en el parque había un pino soberbio del cual estábamos celosos. (p. 187)

Los eucaliptos, a diferencia de la higuera en «Al pie del acantilado», eran identificadores en el sentido de darles a los vecinos un sentimiento de solidaridad y unidad. Eran un motivo para enorgullecerse de su barrio y de envidiar otros barrios con pinos más altos; un motivo, en suma, para competir con los barrios y calles vecinos. Esta Naturaleza-

identificador como motivo de competición es el primer modo en que los eucaliptos en «Los eucaliptos» traen un sentimiento de alegría a la gente del barrio de Santa Cruz.

Dicho modo, no obstante, no es el único en que los eucaliptos traen la alegría. “Esos árboles eran como los genios tutelares del lugar”, afirma el narrador, que a su calle “le daban [...] el aspecto pacífico de un rincón de provincia” (p. 186). Observen cómo según el narrador, ya durante los veinte años precedentes a los fatídicos años 50, el árbol, junto con el aspecto pacífico que traía, era por naturaleza algo “de provincia”, ajeno por lo tanto a la ciudad. Pero su presencia le daba por lo menos la sensación pacífica de provincia. Pero ¿en dónde reside, entonces, ese aspecto pacífico?

Su tupido follaje nos protegía del sol en el verano, nos resguardaba de la polvareda cuando soplabla el viento. Nosotros nos trepábamos a sus troncos como monos. Conocíamos su gruesa corteza por cuyos nudos brotaba una goma olorosa. Sus hojas se renovaban todo el año y caían, rojas, amarillas, plateadas, sobre nuestro jardín. (p. 187)

Se divisa en el fragmento una nueva modalidad en cuanto a la función del medio natural, una a que hasta ahora no he prestado atención: la protección. El hecho de no haberle prestado atención, sin embargo, no significa que no ha aparecido antes. La Naturaleza como protector ya apareció en «Al pie del acantilado», aunque no la mencioné por su ínfima claridad frente a su rol en «Los eucaliptos». “¡Que San Pedro nos proteja!^[41]”, era lo que dijo Don Leandro en «Al pie del acantilado»: “Ni un terremoto podrá contra nosotros” (Ribeyro, 2009a, p. 300). Conviene recordar que el contexto en «Al pie del acantilado» es muy distinto, que este, más que nada, emite el sentimiento de esperanza, y que la irracionalidad, la fe y la superstición son los temas preponderantes. Sin embargo, fuera del contexto, el poder adscrito a la Naturaleza (o a su santo representante), es el mismo: siendo santo marítimo, deidad o árbol, la Naturaleza protege contra el sufrimiento y la mala suerte. En «Los eucaliptos», esta protección viene del eucalipto, que protege contra el sol y la polvareda.

Una tercera faceta de la apacibilidad que los árboles le daban al barrio —una faceta que esta vez no ha aparecido antes— es la del agrado visual. Si juntamos la última línea del último

⁴¹ San Pedro, explica el narrador Don Leandro en «Al pie del acantilado», es el santo de la gente del mar: “A veces pienso que San Pedro, el santo de la gente del mar, nos ayudó” (Ribeyro, 2009a, p. 298). San Pedro es para Don Leandro un santo marítimo y de esta manera parece una versión humanizada de la diosa incaica del mar, *Mama Cocha*.

citado fragmento y la última línea del resumen del cuento y las comparamos, se divisa una diferencia llamativa en cuanto a la imagen que da el narrador de su calle:

Sus hojas se renovaban todo el año y caían, rojas, amarillas, plateadas, sobre nuestro jardín.
(p. 187)

Nuestros ojos tardaron mucho en acostumbrarse a ese nuevo pedazo de cielo descubierto, a esa larga pared blanca que orillaba toda la calle como una pared de cementerio. (p. 190)

Sin adelantar al estado de ánimo del narrador, es seguro decir que las “hojas [...] rojas, amarillas, plateadas” que en los tiempos de los eucaliptos caían sobre el jardín del narrador, daban un matiz más colorido, animado, caluroso y positivo al barrio que la “larga pared blanca”, la “pared de cementerio”, de después del derribo.

Justo antes de dicho derribo había un largo periodo de transformación urbana. “Pronto nos vimos rodeados de casas”, afirma el narrador. “Las había de todos los estilos: la imaginación limeña no conocía imposibles” (p. 189). Además de la construcción de estas casas de todos estilos imaginables y la consiguiente desaparición del campo abierto entre la casa del narrador y el mar, desaparecieron también los personajes pintorescos que solían desfilar bajo los eucaliptos, fueron atropellados los perros vagabundos, le cambiaron de lugar a la policía local, y fueron construidos un cine y una iglesia. No obstante, en medio de las transformaciones había algo que siempre seguía igual, “que envejecía sin perder su fuerza” (p. 189): los eucaliptos. El narrador explica en qué manera:

Nuestra mirada, huyendo de los tejados y de las antenas, encontraba reposo en su follaje. Su visión nos restituía la paz, la soledad. Nosotros habíamos crecido, habíamos ido descubriendo en estos árboles nuevas significaciones, le habíamos dado nuevos usos... Ya no nos trepábamos a sus ramas ni jugábamos a los escondidos tras sus troncos, pero hubo una época de perversidad en que espiábamos su copa con la honda tendida para abatir a las tórtolas. Más tarde nos dimos cita bajo su sombra y grabamos en sus cortezas nuestros primeros corazones. (p. 189)

A medida que los vecinos iban madurando, igual maduraba la función de antaño de los eucaliptos. La función de antaño como equipo de juegos fue sustituida por la nueva función de proveedor de paz y soledad. Por perturbadores que fueran el crecimiento y la transformación

urbanos, la existencia de la Naturaleza dentro de la ciudad le daba consuelo a la gente del barrio. Parece que siempre que los eucaliptos permanecieran, siempre que existiese la Naturaleza dentro de la ciudad, la gente perduraría los peores cambios urbanos. Esta función de restituirles la paz y la soledad a la gente de Santa Cruz en medio de las transformaciones urbanas, conforma el cuarto aspecto de la apacibilidad que traían los eucaliptos al barrio.

Del campo abierto al campo abarrotado

Si bien el eucalipto es el representante principal del medio natural en «Los eucaliptos», no es el único que señala la transformación urbana. Antes de siquiera mencionar los eucaliptos, el narrador dedica una página y media a la descripción del campo abierto que anteriormente existía entre su casa y el mar:

Entre mi casa y el mar, hace veinte años, había campo abierto. Bastaba seguir la acequia de la calle Dos de Mayo, atravesar potreros y corralones, para llegar al borde del barranco. Un desfiladero cavado en el hormigón conducía a La Pampilla, playa desierta frecuentada solo por los pescadores. (p. 185)

Aunque el campo abierto técnicamente no es ningún elemento natural, la presencia de la Naturaleza es tan inherente al campo abierto que sí se puede considerarlo como tal. De tal manera, la situación descrita en estas primeras tres líneas del cuento es una situación que enuncia tranquilidad, comodidad y satisfacción. Sobre todo las palabras “bastaba seguir” implican que la vida del narrador era fácil y sencilla, y que no tenía de qué quejarse. Así también en el párrafo siguiente, en el que dice que todos los sábados iba a la playa. Las descripciones del campo abierto, de la playa y del acantilado van acompañadas exclusivamente de palabras con connotaciones positivas:

Los perros corrían por la orilla, ladrando alegremente al océano. Por las paredes del acantilado trepaba el musgo, la yerba salvaje, y caía un agua fina que bebíamos en la cueva de la mano. (p. 185)

La comodidad que enuncian el adverbio *alegremente* en “ladran alegremente” y el adjetivo *fina* en “agua fina”, igual que el verbo *bastaba* del previo fragmento, le otorgan a esta

parte introductoria de la narración un matiz de alegría y de sencillez. Notable es que esta parte de relativa jovialidad y animación del protagonista se ambienta otra vez en medio de elementos naturales. Si bien más precisamente se ambienta otra vez al borde del mar, no presto a ello la atención especial que le presté en «Al pie del acantilado», «En la comisaría» y «Junta de acreedores» porque su relevancia en «Los eucaliptos» no iguala la relevancia de otros elementos naturales como el musgo, la yerba y el agua fina. El cuento, a saber, narra el transcurso de la desaparición de la Naturaleza, donde el mar es justamente uno de esos elementos que no han de temer su desaparición.

Al mismo tiempo que el narrador enuncia su animación y felicidad, el pretérito indefinido en que la amplia descripción es narrada, transmite un inconfundible sentimiento de melancolía. Es por ello que inmediatamente después de leer estas primeras tres líneas del cuento se da cuenta de que la situación descrita en ellas no habrá permanecido igual. “Hace veinte años, había campo abierto”, dice el narrador, pero en el momento de la narración —se asume ya después de estas primeras tres frases del cuento— ya no será más así. Esta suposición se evidencia cuatro páginas más adelante:

Pronto nos vimos rodeados de casas. [...] Para llegar al barranco teníamos que atravesar calles y calles, contornear plazas, cuidarnos de los ómnibus y llevar a nuestros perros amarrados del pescuezo. Una baranda nos separaba del mar. Llegar allí era antes un viaje campestre, una expedición que solo realizaban los aventureros y los pescadores. Ahora los urbanitos descargaban allí su población dominical de fámulas y furrieles. (p. 189)

Es llamativa la diferencia de tono entre las descripciones de la página anterior y esta. Sobresalen la tristeza, el sentimiento de marginalización y la implicada complejidad del viaje hasta el mar que antes era tan fácil y apacible. Donde la descripción de hace veinte años estaba llena de descripciones de la Naturaleza, en la descripción de la nueva situación, la Naturaleza está ausente por completo. El campo abierto alrededor de la casa del narrador fue reemplazado por casas y para llegar al barranco ahora tenían que “atravesar calles y calles”. La repetición de la palabra *calles* implica un proceso largo, ajetreado y fatigoso, de igual modo que la connotación de la palabra *contornear* en “contornear plazas”. Además, de repente tenían que cuidarse de los ómnibus, una preocupación que antes no existía, y llevar a sus perros amarrados del pescuezo, lo que implica una fuerte reducción de su libertad. Con la palabra *descargaban* (en vez de las más neutrales *poner*, *meter* o *instalar*) en la línea que sigue, el narrador enuncia

la masividad del evento y su actitud cínica al respecto. Por final, el extrañamiento de su barrio se nota en el cambio de pronombres. Sin especificar de quien hablaba, hasta la llegada de la multitud narra sobre sus vecinos en primera persona del plural (*nosotros*). En cambio, desde una distancia miraba más tarde como “los urbanitos” nuevos, en vez de hacer crecer la población de la que el narrador forma parte, descargaban la *suya*. Es esta transformación del campo abierto la que marca el inicio de la desmoralización del narrador y la que introduce *lo real espantoso* en «Los eucaliptos». Esta llega a su apogeo en el desenlace.

El desenlace

El desenlace de ambos aspectos del agrado de los tiempos pasados, acaba con un solo punto culminante del deterioro: el derribo de los eucaliptos. Como ya indiqué en el párrafo anterior, la primera indicación que una larga tradición de alegría estaba por desaparecer, la encontramos en una característica lingüística del cuento. Es el tiempo verbal del pasado imperfecto que indica situaciones y hábitos pasados. Este mismo pasado imperfecto que indica esta larga duración de tradiciones y situaciones pasadas (a contrario del pasado indefinido que no hubiera emitido la misma melancólica que implica la tradición), es lo que desde el inicio hace suponer su cambio venidero. Consideramos la siguiente frase:

Sus copas, donde cantaban las cuculíes, se veían desde la huaca [...]. (p. 187)

La alegría que el cantar de las cuculíes implica está cargada de una melancolía por el pasado indefinido de la narración. La frase, que se deja leer como “sus copas, donde siempre cantaban las cuculíes ...”, enuncia que el largo periodo que se caracterizaba por el canto de las cuculíes en las copas de los eucaliptos se acabó. De haber escrito “Sus copas, donde cantaron las cuculíes [...]”, no hubiera existido la noción de la costumbre. En pretérito indefinido el énfasis no hubiera caído en la duración de la situación, sino en la historia de las cuculíes. El sentimiento de melancolía y el presentimiento del cambio de la situación hubieran estado ausentes. El hecho de que gran parte del cuento, en cambio, esté escrita en pasado indefinido, es una primera indicación del deterioro del paisaje; del derrumbe, más precisamente, de los eucaliptos.

Esta entera narración en pasado imperfecto conduce a dicho único punto decisivo, el mismo momento del derrumbe de los eucaliptos. Justamente en el momento en que el narrador se expresa agradecido por la perseverancia de los eucaliptos en medio de los cambios urbanos desconcertantes, por la paz y soledad que les ofrecía a los vecinos de Santa Cruz, se inicia el recorte de los árboles. La contemplación del narrador después del recorte muestra la manera en que en la Lima moderna “la cosa” está privilegiada sobre la Naturaleza:

Quando la sierra los dividió en trozos de igual longitud, nos dimos cuenta de que había sucedido algo profundo: que habían muerto como árboles para renacer como cosas. [...] La ciudad progresó. Pero nuestra calle perdió su sombra, su paz, su poesía. Nuestros ojos tardaron mucho en acostumbrarse a ese nuevo pedazo de cielo descubierto, a esa larga pared blanca que orillaba toda la calle como una pared de cementerio. (p. 190)

Solo aquí se nota cómo la desaparición de los eucaliptos simboliza la desaparición de todo elemento natural de la ciudad, para despejar el camino para “las cosas”. Solo aquí, además, se evidencia la medida en que la ausencia de la Naturaleza según el narrador implica la pérdida del encanto del paisaje callejero. Sin eucaliptos, sin Naturaleza, no hay poesía, no hay estética urbana. Con el recorte, las cuatro dimensiones de la alegría que traían los eucaliptos que señalé de la página 61 en adelante (el sentimiento de unidad, la protección, la estética visual y la paz) se transformaron en encantos del pasado. Los eucaliptos, que eran los únicos rasgos que quedaban del- y que recordaban al campo abierto que hace 20 años había entre la casa del narrador y el mar, se transformaron en recuerdos.

El estado de ánimo y lo real espantoso en «Los eucaliptos»

En «Los eucaliptos», el medio natural tiene un efecto distinto en el estado de ánimo del sujeto literario que en los cuentos anteriores. Mientras en «Al pie del acantilado» la Naturaleza juega un papel mayoritariamente esperanzador, en «En la comisaría» un papel reforzador y en «Junta de acreedores» un papel consolador, en «Los eucaliptos» la Naturaleza melancoliza y evoca recuerdos. El narrador cuenta con orgullo cómo los árboles de su barrio eran los árboles más arrogantes del balneario y cómo la vida durante su infancia estaba definida por la presencia de los árboles. Narra detalladamente por qué estaba feliz también con el campo abierto que

había entre su casa y el mar. Son recuerdos bonitos de su infancia que nadie se le quita. Sin embargo, no es el efecto reminiscente que tiene el mayor poder, sino el sentimiento de melancolía. Eso evidencian sobre todo las últimas líneas del cuento:

Nuevos niños vinieron y armaron sus juegos en la calle triste. Ellos eran felices porque lo ignoraban todo. No podían comprender por qué nosotros, a veces, en la puerta de la casa, encendíamos un cigarrillo y quedábamos mirando el aire, pensativos. (p. 190)

Preponderante sobre todos los sentimientos que evoca o puede evocar la Naturaleza en «Los eucaliptos» es el sentimiento nostálgico que enuncian estas últimas líneas. Más que estar agradecidos por haber conocido tiempos mejores, el narrador y sus vecinos se sienten deprimidos por ya no tener lo que una vez tenían. Eso muestra la afirmación de que los nuevos niños podían ser feliz, “porque lo ignoraban todo”. Los mayores, al contrario, ya no podían serlo. Al ver jugar a los nuevos niños en la calle triste, se acordaban de tiempos en que ellos mismos eran niños, tiempos en que todo estaba mejor y en que el paisaje callejero todavía no estaba dominado por “esa larga pared blanca que orillaba toda la calle como una pared de cementerio”.

Es esa realidad desarbolada la que conforma *lo real espantoso* en «Los eucaliptos». Aunque la Naturaleza juega en él un rol prominente, es de índole muy distinto de los otros tres cuentos de este estudio. Mientras los otros tres cuentos expresan un tono optimista para el futuro (esperanza en «Al pie del acantilado», fuerza en «En la comisaría» y relativismo en «Junta de acreedores»), el fin de «Los eucaliptos» no expresa otra cosa que pesimismo. Según el narrador, los buenos tiempos están en el pasado y para el futuro no queda otra cosa que una vida sin árboles, una vida sin poesía natural en el barrio. La memoria es el único lugar en «Los eucaliptos» que ofrece una huida de *lo real espantoso* que es esa realidad sin Naturaleza.

CONCLUSIONES

A causa de antiguos valores incaicos (Golte, 1992, pp. 441-447) y la inexistencia de medios de pago (Basadre, 1947, pp. 15-17), en el Perú precolombino la Naturaleza logró gozar una admiración de gran alcance. Desde la llegada de los españoles, sin embargo, la vida campestre incaica, que permitió la supervivencia de esta admiración, tuvo que ceder terreno. Era la urbe que en la cultura occidental de los españoles gozaba la preferencia sobre la vida campestre— la urbe en cuyo paisaje el medio natural por naturaleza se manifiesta en menor grado que en el campo. El alcance de esta diferencia se evidenciaría más tarde, en el siglo XX, cuando la migración andina hacia la urbe trajo consigo grandes dificultades de adaptación para los migrantes. Testimonio de la supervivencia de la adoración de la Naturaleza hasta el momento de la migración y de su enraizamiento en la cultura peruana contemporánea, es su representación en la literatura peruana republicana. Desde la poesía romántica de Juan de Arona hasta la poesía vanguardista de César Vallejo y la narrativa indigenista de José María Arguedas, la literatura de la república peruana muestra una elaboración extensa del tema del medio natural. La adoración del mar, del árbol, de la roca, del río, de la montaña, del campo, de —en suma— el medio natural en su totalidad, parece no haber conocido límites. Cuanto más uno es consciente del alcance de esta admiración, más llamativos serán los eventos que acontecieron alrededor de la mitad del pasado siglo. En busca de futuros más prósperos y oportunidades educativas y laborales de las cuales carecían sus tierras natales, miles de peruanos emprendieron el viaje desde el campo hacia las aglomeraciones urbanas. En el proceso dejaron atrás el medio natural al que tanto cariño tenían, para sustituirlo por el asfalto y el hormigón del escenario urbano. Paralelamente, la misma ciudad conoció una transformación igual de impactante. Sobre todo la ciudad de la Lima Metropolitana experimentó un crecimiento inaudito y alarmante. En eso acordaron los escritores de la llamada Generación del 50 quienes, con Julio Ramón Ribeyro como máximo representante de la Generación, se comprometieron a la tarea de narrar la inquietante realidad urbana en el Perú de los años 50.

Al mismo tiempo, pero en un nivel supranacional, esta realidad urbana fue enmarcada en un contexto latinoamericano por el escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum. Este, en consonancia con las denominaciones de los géneros literarios considerados típicamente latinos del realismo mágico y lo real maravilloso, nombró al género literario *lo real espantoso*. Este

término sirvió de fuente de inspiración para Eva María Valero Juan, quien lo relacionó con dos cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Varias afirmaciones de escritores como Martín Adán y el mismo Julio Ramón Ribeyro acerca de la ausencia de la Naturaleza en la Lima industrializada del siglo XX han a su vez servido de base de inspiración para el presente estudio: estudiar *lo real espantoso* en relación con la representación del medio natural en otros cuatro cuentos de temática urbana de Julio Ramón Ribeyro.

Es por esta vía que he llegado a estudiar el papel de la Naturaleza, tanto como símbolo externo a la narración, como como factor influyente en el estado de ánimo del sujeto literario, en cuatro cuentos de Ramón Julio Ribeyro. He intentado mostrar en qué medida la presencia y, en mayor medida, la *ausencia* del medio natural dentro de la ciudad contribuye a la imagen desagradable del espacio narrativo de Ribeyro: a la imagen del realismo urbano —o del *real espantoso*— ribeyriano.

Con tal propósito vinculativo he mostrado, para empezar, cómo en «Al pie del acantilado» la higuera sirve como hilo conductor en la vida de Don Leandro y sus hijos, de la misma forma que el eucalipto en «Los eucaliptos». En ello también mostré cómo Don Leandro se identifica tanto con la misma higuera, como con la piedra, otra vez de igual manera que en «Los eucaliptos». «Al pie del acantilado» también reveló por primera vez la manera en que el mar simboliza la libertad. El mismo mar reapareció en los cuentos «En la comisaría» y «Junta de acreedores». Mientras que en aquel el mar está asociado con el amor y le da a un protagonista encarcelado la determinación de salir la comisaría antes del mediodía, en este el mar le ofrece consuelo a un dueño de una encomendaría quebrada. «En la comisaría», además de mostrar la identificación de la Naturaleza con la felicidad, es el cuento que mejor muestra la manera en que la Naturaleza, aquí en forma del mar, está asociada con la libertad. También es el cuento que de forma más obvia contrapone el espacio natural al hormigonado espacio urbano-carcelario.

Estas son todas muestras de la manera en que la Naturaleza va acompañada de connotaciones, objetos, lugares y momentos de relativa felicidad o esperanza (aunque sea de forma retrospectiva). No ha sido, sin embargo, únicamente su presencia la que demuestra implicar felicidad. En muchas ocasiones es justamente su ausencia la que de forma menos explícito pero igual de significativamente demuestra implicar el revés. De dicha manera son presentados como espacios deprimentes la comisaría en «En la comisaría» y el nuevo barrio

desarbolado en «Los eucaliptos». También son implicadas la ausencia de la Naturaleza adecuada dentro de la ciudad y la correspondiente inhabitabilidad de la misma en «Al pie del acantilado», y la inexistencia de un lugar dentro de la ciudad de igual cercanía a la Naturaleza que el malecón en «Junta de acreedores». La ausencia de la Naturaleza parece tener un efecto desmoralizante de igual potencia que el efecto estimulante que tiene su presencia.

En otras ocasiones el elemento natural no es explícitamente mencionado, pero existe todavía una estimulación del estado de ánimo del sujeto literario por su insinuada e inequívoca cercanía. Recordamos al respecto por ejemplo el malecón en «Junta de acreedores». Este malecón no forma parte de la Naturaleza propia, sino conforma el “límite preciso *entre* [...] la ciudad y la naturaleza^[42]”. Por su máxima proximidad a ella, sin embargo, el espacio desempeña igual papel. Un ejemplo más claro de esta insinuada cercanía de la Naturaleza ocurre en «Los eucaliptos». El campo abierto que hace veinte años existía entre la casa del narrador y la playa técnicamente no es ningún elemento natural. La presencia de la Naturaleza y la paz que son inherentes al campo abierto, no obstante, hacen que sí lo podemos considerar como tal. Eso demuestra también la desaparición del mismo campo abierto, que es inversamente proporcional a la aparición de nuevas casas en el barrio. Esa transformación es el inicio de la desmoralización del narrador, que acaba con el recorte de los eucaliptos.

Considerando el saldo de las representaciones del medio natural, hay una cosa que sobresale: la sobrerrepresentación del mar y de los lugares en su cercanía. Ciertamente vale reconocer que desde el río Rímac hasta Chorrillos el mar aborda la ciudad de Lima a lo largo de unos 30 kilómetros y que el mar es todavía el solo recurso natural más importante para la economía peruana en general. Sin embargo, tampoco debemos olvidar que no hace demasiado tiempo que la ciudad de Lima todavía llevaba el apodo *ciudad jardín*, nombre que gozaba debido a los cauces fértiles del río Rímac. El mar, por lo tanto, aunque presente a lo largo de 30 kilómetros delante de la costa limeña y aunque siendo el recurso más lucrativo de la república, originalmente no era el único representante del medio natural en la vecindad de Lima. ¿Por qué —entonces— está el mar tan sobrerrepresentado en nuestros análisis? Para la presumida respuesta⁴³ quisiera reintroducir la cita de *La casa de cartón* de Martín Adán:

⁴² Énfasis añadido.

⁴³ *Presumida*, porque el estudio sigue siendo un estudio literario y no social, antropológico o geográfico.

Lima, la sucia Lima, caballista, comercial, deportiva, nacionalista, tan seria [...] ¿Árboles...? —los faroles— troncos de arbustos que la luz tuerce y la sombra hace verdes. A las seis de la mañana, a las seis de la tarde, son los faroles lo más vegetal del mundo, de una manera analítica, sintética, científica, pasiva, determinante, botánica, simplísima — los troncos sostienen al extremo superior campanas de cristal que encierran flores amarillas. (Adán, Vidal & Villanueva de Puccinelli, 1997, pp. 82-83)

Siguiendo estas palabras de Martín Adán y los resultados de mis propios análisis que acabo de presentar, parece que la Naturaleza ha sucumbido ante la expansión urbana. Si la Naturaleza es tan importante en la cultura peruana como mostré en la primera parte del segundo capítulo, y en la Lima de hoy “son los faroles lo más vegetal del mundo”, entonces ¿Qué si no el mar le hará feliz a la gente? ¿En qué si no en el mar encontrará consuelo? ¿Dónde si no al borde del mar se sentiría liberada de la vida real espantosa de la urbe? Hecho es que el sujeto literario de Julio Ramón Ribeyro, por lo menos en los cuatro cuentos que conforman este estudio, no parece encontrar la Naturaleza en otro lugar. Y si ha de haber un lugar donde el sujeto literario ribeyriano todavía la encuentra, será el lugar donde se desarrolla la historia de nuestro cuarto y último cuento: en el recuerdo y la memoria.

Con esto queda demostrado lo que sostuve en la presentación de la teoría de lo real espantoso al final del segundo capítulo. Discutí el argumento de Valero Juan (2003) que “la visión de “lo real espantoso” desde un punto de vista expresionista se manifiesta, de forma más evidente, en [...] “Los gallinazos sin plumas” y “La tela de araña””. Testimonio del argumento, según Valero Juan, sería el desamparo en que permanecen los personajes ante la pavorosa imagen de la ciudad-monstruo en sus desenlaces (p. 45). Mi afirmación era que, con tal argumento, la teoría sería aplicable a una mayor cantidad de cuentos de Ribeyro que solo los dos a que Valero Juan la aplicó. En los cuatro párrafos anteriores se han probado permanecer desamparados ante la ciudad de forma evidente también los personajes de «Al pie del acantilado», «En la comisaría», «Junta de acreedores» y «Los eucaliptos».

Con esto probado, sin embargo, nos queda la pregunta de cómo situar todo esto en la luz del término original de lo real espantoso. En otras palabras, ¿en qué manera se puede adscribir relevancia a la presencia y la ausencia de la Naturaleza en la teoría de lo real espantoso? Consideramos para esta parte conclusiva las palabras de los dos escritores-ensayistas que

fueron los primeros en mencionar el tema, empezando con el mismo introductor del término: Jorge Enrique Adoum. Sus palabras acerca del tema eran escasas, pero claras. Hablaba de “la prisión colectiva, la fosa común, lo real espantoso de nuestros países [...]” (Adoum, 1973, p. 208). En los cuentos de este estudio los sujetos literarios han mostrado querer acercarse lo más posible a la Naturaleza —independientemente de si son eucaliptos, higuierillas o el mar— y alejarse lo más posible de la ciudad a la vez. La Lima moderna, sin embargo se ha mostrado inescapable («Al pie del acantilado») y privada de cualquier tipo de Naturaleza («Los eucaliptos»), con exclusión de ese único cuerpo ineliminable: el mar («En la comisaría» y «Junta de acreedores»). Por lo tanto, fuera del recuerdo y la memoria («Los eucaliptos»), que se han mostrado los únicos lugares *dentro* de la urbe donde el encanto de la presencia de la Naturaleza sigue vivo, el mar es el único elemento natural que en la Lima de los años 50 ofrece la liberación de “la prisión colectiva” y de “la fosa común” que Adoum menciona como sinónimos de su real espantoso.

Más claras que las de Adoum, eran las palabras de Mario Benedetti (1979, p. 19): “Es cierto que la realidad latinoamericana [...] incluye algo que Jorge Enrique Adoum denomina *lo real espantoso*, y hay muchos escritores que no le hacen ascos a esa sangrante, y a veces tétrica zona de lo real”. En los cuatro cuentos que han conformado el corpus de este estudio, dicha realidad ha sido la expansión urbana de la Lima de los años 50 y la subsecuente marginalización social de sus habitantes. La propia expansión y el correspondiente aumento de casas, habitantes y calles, sin embargo, parece haber sido soportable para nuestro sujeto literario, si solo esto no hubiera ido acompañada de la desaparición de la Naturaleza. Nuestro narrador en «Los eucaliptos» afirma que “en medio de estas mudanzas había algo que permanecía siempre igual, que envejecía sin perder su fuerza: los eucaliptos” (Ribeyro, 2009a, p. 189) y que la mirada de los ciudadanos “encontraba reposo en su follaje” (ibid.). Su visión, afirma, les restituía la paz y la soledad. Es, por lo tanto, solo la desaparición de la Naturaleza la que hizo “sangrante” y “tétrica”, esa zona de lo real. No era la llegada de los miles de migrantes, ni el aumento del número de casas en sí, sino la correspondiente desaparición de los eucaliptos, de la Naturaleza, la que causaba que la calle hubiera perdido “su sombra, su paz, su poesía” (Ribeyro, 2009a, p. 190), y la que conforma gran parte de *lo espantoso* en el realismo urbano de Julio Ramón Ribeyro.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

- ADÁN, M., VIDAL, L.F. & VILLANUEVA DE PUCCINELLI, E. (1997). La casa de cartón. Lima, Perú : Peisa.
- ADOUM, J.E. (1973). El artista en la sociedad latinoamericana. *América Latina en sus artes*, 207-216. Ciudad de México, México : Siglo XXI y Unesco.
- ARIAS-LARRETA, A. (1951). La Naturaleza y su expresión, en la literatura peruana. *Revista Iberoamericana*, 16(32), pp. 285-343. doi:10.5195/reviberoamer.1951.1410
- BASADRE, J. (1947). *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú* (3ª ed.). Lima, Perú : Editorial Huascarán S.A..
- BENEDETTI, M. (1979). *El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo*. Ciudad de México, México : Universidad Nacional Autónoma de México.
- CHOCANO, J.S. (1895). *En la aldea*. Lima, Perú : Biblioteca de “El Peru Ilustrado” ; Impr. del Estado.
- CORNEJO POLAR, A. & CORNEJO POLAR, J. (2000). *Literatura Peruana Siglo XVI a Siglo XX*. Lima, Perú : Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP) - Latinoamericana Editores.
- DELMAR, S. (1943). *Los campesinos y otros condenados*. Santiago de Chile, Chile : Editorial Orbe.
- ELMORE, P. (1993). *Los muros invisibles : Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima, Perú : Mosca Azul Editores.
- FERNÁNDEZ-COZMÁN, C. (2014). *Fulgor en la niebla : Recorridos por la poesía peruana contemporánea*. La Molina, Perú : Universidad San Ignacio de Loyola.
- FIRBAS, P. (2003). Lima la horrible.(Resena de libro). *Atenea (Chile)*, (488), pp. 237-240.
- FLEMING, I. (1959). *Goldfinger*. Londres, Reino Unido : Jonathan Cape.

- GOLTE, J. (1992). Cultura y naturaleza andinas. En Kingman Garcés, E. (Ed.), *Ciudades de los Andes : Visión histórica y contemporánea* (pp. 439-456). Quito, Ecuador : CIUDAD.
- GRANDIDIER, E. (1861). *Voyages dans l’Amérique du Sud, Perou et Bolivie*. s.e.
- GRILLO FERNÁNDEZ, E. (1990). Visión andina del paisaje. En PRATEC & PPEA-PNUMA, *Sociedad y naturaleza en los andes* (Tomo I, pp. 133-168). Lima, Perú : PRATEC & PPEA-PNUMA.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (1995). *Migraciones Internas en el Perú*. Lima, Perú: INEI
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (2017). *Perú: Perfil Sociodemográfico*. Lima, Perú : INEI.
- KRISTAL, E. (1984). El narrador en la obra de Julio Ramon Ribeyro. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 10(20), 155-169.
- LOSADA GUIDO, A. (1977). *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*. Lima, Perú : Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MARIÁTEGUI, J.C. & GARRELS, E. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas, Venezuela : Fundación Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍNEZ, J.L. (1972). *América Latina en su literatura*. México D.F., México : Editores S.A. ; Unesco.
- MINARDI, G. (1991). Una hora con Julio Ramón Ribeyro. *Alba de América*, 9(16-17), pp. 367-368.
- MINARDI, G. (2002). *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima, Perú : Banco Central de Reserva del Perú ; S.I. : La casa de cartón.
- NAVASCUÉS, J. DE (2002). *De arcadia a babel : naturaleza y ciudad en la literatura latinoamericana*. Madrid, España: Iberoamericana.
- NERUDA, P. (1974). *Confieso que he vivido*. Barcelona, España : Seix Barral.

- OFOGO NKAMA, B. (1994). *La generación del 50 en el Perú (una narrativa plural)*. Madrid, España : Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.
- OQUENDO DE AMAT, C. (1927). *5 metros de poemas*. Lima, Perú : Editorial Minerva.
- ORREGO, A. (1922). Prólogo. En Vallejo, C.A., *Trilce* (pp. III-XVI). Lima, Perú : Talleres de la Penitenciaría de Lima.
- ORREGO, A. (1939). *Pueblo Continente : Ensayos para una interpretación de América Latina*. Santiago de Chile, Chile : Ercilla.
- ORTEGA, J. (1978). *La cultura peruana : Experiencia y conciencia*. Buenos Aires, Argentina : Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1925). *La deshumanización del arte*. Madrid, España : Revista de Occidente.
- PORTAL, M. (1927). *Una esperanza i el mar*. Lima, Perú : Editorial Minerva.
- RIBEYRO, J.R. (1986). *Prosas apátridas completas*. Barcelona, España : Tusquets.
- RIBEYRO, J.R. (1994). *Los geniecillos dominicales*. Barcelona, España : Tusquets.
- RIBEYRO, J.R. (2009a). *La palabra del mudo (I)*. Lima, Perú : Seix Barral.
- RIBEYRO, J.R. (2009b). *La palabra del mudo (II)*. Lima, Perú : Seix Barral.
- RODENBACH, G. (2014). *Bruges-La-Morte*. Paris : Groupe Ebooks Libres et Gratuits.
- RODERO, J. (1999). *Los márgenes de la realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro*. Nuevo Orleans : University Press of the South.
- RODRIGO, L. DE (1944). *Puna*. Lima, Perú : s.e.
- SALAZAR BONDY, S. (1955). *Náufragos y sobrevivientes*. Lima, Perú : Circulo de Novelistas Peruanos.

-
- SALAZAR BONDY, S. (1968). *Lima, la horrible*. Ciudad de México, México : Ediciones Era.
- SÁNCHEZ, L.A. (1965). *La literatura peruana : Derrotero para una historia cultural del Perú* (Nueva ed.). Lima, Perú : P.L. Villanueva.
- TAMAYO VARGAS, A. (1980). El mundo de las ideas precolombinas en el mito de Pacaritampu. *Cuadernos hispanoamericanos*, (363), pp. 569-578. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/n-363-septiembre-1980/>
- TAMAYO VARGAS, A., CORONADO V. & VIDAL, L.F. (1992). *Literatura peruana*. Lima, Perú : Peisa.
- USANDIZAGA, H. (2009). El pez de oro, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, *América sin nombre*, (13-14), pp. 149-159.
- VALDELOMAR, A. (1917). *Ofertorio*. s.e.
- VALERO JUAN, E.M. (2003). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante, España: Universidad de Alicante.
- VALLEJO, C., ESHLEMAN, C., VARGAS LLOSA, M., KRISTAL, E., & HART, S. M. (2009). *The complete poetry: A bilingual edition*. Berkeley, EEUU : University of California Press.
- XAMMAR, L.F. (1943). Juan de Arona, Romántico del Perú. *Revista Iberoamericana*, 6(12), pp. 455-478. doi:<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1943.1118>