



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura
Española y Latinoamericana

Una aproximación al personaje infantil en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro

Trabajo fin de estudio presentado por:	Beatriz Giménez de Ory
Tipo de trabajo:	Trabajo de investigación
Director/a:	Izara Batres Cuevas
Fecha:	

Resumen

El interés de Julio Ramón Ribeyro por la infancia resulta evidente: gran parte de su poética se gestó en los primeros años transcurridos en Lima, como consta en sus diarios personales y en distintas entrevistas que concedió. Además, el personaje infantil o adolescente protagoniza casi un tercio de sus cuentos.

Se examinan distintas clasificaciones de los relatos de Ribeyro y la bibliografía específica, aún escasa, sobre sus personajes infantiles y juveniles. Seguidamente, se abordan las similitudes estructurales entre los cuentos maravillosos y uno de los textos más apreciados de Ribeyro: “Los gallinazos sin plumas”.

Constatamos que en los relatos protagonizados por niños se intensifican algunas de las características más admiradas del autor peruano: el dominio de la focalización, la presencia de la ternura, la yuxtaposición de narraciones “maravillosas” y realistas y el compromiso de dar voz a los débiles y marginados.

Palabras clave: (Máximo 5 palabras)

Julio Ramón Ribeyro, personaje infantil, cuento maravilloso, “Los gallinazos sin plumas”.

Abstract

It goes without saying that Julio Ramón Ribeyro showed a great interest in childhood. Not only a significant proportion of his poetics developed during his first years in Lima, as is stated in his diaries and several interviews, but also the child is the protagonist of almost a third of Ribeyro's short stories.

Different classifications of Julio Ramon Ribeyro's short stories have been consulted, as well as specific bibliografy about his child and teenager characters. The main theoretical contributions on the characteristics of the Peruvian writer have also been examined. Finally, we have found structural similitaries between fairy tales and one of the most praised short stories by Julio Ramón Ribeyro: 'Featherless vultures'.

The drafting of such approaches has made it possible to confirm that the child protagonist enhances some of the most acclaimed aspects of Ribeyro's short fiction, such as focalization, the presence of tenderness, a juxtaposition between realistic an non-realistic narrations and a commitment to give voice to the weak and marginalized members of society.

Keywords:

Julio Ramón Ribeyro, child character, fairy tale, 'Featherless vultures'

Índice de contenidos

1. Introducción	7
1.1. Justificación.....	9
1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo	13
2. Metodología	14
2.1. Enfoque, alcance y diseño	14
2.1.1.Enfoque	14
2.1.2. Alcance.....	14
2.2. Desarrollo y aplicación.....	15
3. Marco teórico.....	16
3.1. La producción cuentística de Julio Ramón Ribeyro.	21
3.2. Distintas clasificaciones de los relatos de Julio Ramón Ribeyro.....	22
3.3. Estudios sobre cuentos de Ribeyro protagonizados por niños	24
4. Desarrollo y análisis.....	29
4.1. Relación de cuentos riberyanos protagonizados por niños y adolescentes	30
4.2. Análisis de un cuento de encantamiento en la Lima industrial: “Los gallinazos sin plumas”	32
4.2.1. Tema y argumento.....	32
4.2.2. La estructura.....	32
4.2.2.1. La estructura externa	33
4.2.2.2. La estructura interna	34
4.2.3. “Los gallinazos sin plumas”: Hansel y Gretel en un bosque industrial.....	36
4.2.4. El narrador	40
4.2.5. El tiempo.....	43

4.2.5.1.	La duración	44
4.2.5.2.	La época.....	44
4.2.5.3.	El concepto primitivo del tiempo.....	45
4.2.5.4.	El tiempo narrativo.....	46
4.2.6.	El espacio	48
4.2.6.1.	El espacio externo	49
4.2.6.2.	Los espacios fronterizos	51
4.2.6.3.	El espacio interno.....	52
4.2.6.4.	Un bosque en la Lima industrial.....	53
4.2.7.	Los personajes	55
4.2.7.1.	La animalización de personajes humanos.....	55
4.2.7.2.	La personificación de los personajes no humanos	57
5.	Conclusiones.....	59
6.	Limitaciones y prospectiva	61
	Referencias bibliográficas.....	62

Índice de tablas

Tabla.1. Clasificación de las funciones de Propp.....	18
Tabla.2. Funciones de Propp presentes en los cuentos de encantamiento españoles....	37

1. Introducción

El presente trabajo académico se centra en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro protagonizados por niños o adolescentes.

Se pone de relieve el creciente interés por la figura del niño desde distintas disciplinas artísticas y científicas, y se echa en falta un mayor número de estudios críticos sobre las características de los relatos de Ribeyro con personaje infantil. Consideramos, con la profesora Giovanna Minardi (2002), que “El elemento predominante de buena parte de las narraciones breves ribeyrianas es justamente el personaje” (p. 124).

Es cierto que la mayoría de los relatos del autor peruano están protagonizados por “un hombre sin atributos que, luego de atravesar una serie de peripecias donde muy bien podría revertir su situación, resulta fracasar una vez más, debido fundamentalmente a las limitaciones de su carácter» (Vega, 2009, p. 101). Gran parte de la crítica, y el mismo Ribeyro, han visto en estos personajes masculinos condenados al fracaso un trasunto del autor. De hecho, Giovanna Minardi (2000) constata que solamente cuatro de los noventa y tres cuentos ribeyrianos están protagonizados por mujeres. Estos serían “Mientras arde la vela”, “La tela de araña”, “Un domingo cualquiera” y “Una medalla para Virginia” (p.255)

Sin embargo, hemos registrado diecinueve relatos donde el personaje principal es un niño, y once protagonizados por un adolescente, lo cual supone casi un tercio del total.

Una vez consultada la bibliografía referida a distintas características de la cuentística de Ribeyro y a la más específica (pero exigua) sobre sus personajes infantiles, propondremos una relación de los cuentos protagonizados por niños, y esbozaremos una clasificación que atienda a distintos criterios: protagonismo o no del personaje y tiempo de la narración, que permitiría distinguir las evocaciones de un protagonista adulto de las narraciones con focalización en el personaje niño.

Pretendemos, en suma, una aproximación a un tema que merece ser estudiado en mayor profundidad. Entendemos que en los relatos con personaje infantil de Ribeyro se intensifican algunos de los rasgos más aclamados de su cuentística: el influjo del neorrealismo cinematográfico y literario, la sensibilidad hacia quien no tiene voz, la ternura, la focalización

narrativa, la importancia del personaje y del espacio o la monstruosa transformación de la Lima industrial. Para ejemplificarlo, analizaremos uno de sus relatos más apreciados por la crítica y por el propio autor: “Los gallinazos sin plumas”, considerándolo un ejemplo de la superposición de dos universos narrativos, uno, realista; el otro, maravilloso. Este último guarda no pocas similitudes estructurales con los llamados “cuentos de encantamiento”.

1.1. Justificación

El estudio de distintos temas del Máster universitario en Estudios Avanzados en Literatura Española y Latinoamericana han propiciado nuevas miradas sobre la Literatura y la Historia latinoamericanas e interesantes hallazgos: entre otros, la existencia de un cuentista de primer orden: Julio Ramón Ribeyro.

Descubierto en la asignatura *El boom latinoamericano y su repercusión trasatlántica*, tuvimos oportunidad de profundizar en su lectura a partir de uno de los trabajos preceptivos: el análisis de la presencia e imagen de la ciudad en “Los gallinazos sin plumas”.

La literatura que habla de niños o que les está destinada constituye, por otra parte, mi principal interés profesional, dado que soy profesora de Literatura en un Instituto de Educación Secundaria y autora de novelas y poemarios para niños y adolescentes.

Igual que la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), la producción cuentística de Ribeyro ha cargado con el marbete de “literatura menor”. La LIJ se ha desarrollado al margen de la literatura de adultos de modo parecido a cómo la obra de Ribeyro se forjó a la sombra de los “gigantes del *boom*”, y una y otra han sido juzgadas con similar condescendencia.

Curiosamente, en las últimas décadas, tanto la obra del autor peruano como la destinada a niños y jóvenes han suscitado el interés editorial y el de la crítica. Según el último *Anuario iberoamericano sobre el libro infantil y juvenil*, de la fundación SM, la LIJ representa actualmente el 13% del mercado editorial, y se le dedica un espacio importante en suplementos culturales de prensa general que raramente se ocupaban de ella (Jan, 2021).

A nuestro juicio, una de las razones por las que la LIJ en español ha ido adquiriendo visibilidad y prestigio estriba, en primer lugar, en que el niño ha obtenido una relevancia social considerable. Tener un hijo en un país postindustrial como España, con índices de natalidad bajísimos, es un hecho casi extraordinario. Los niños han adquirido un estatus sin precedentes y se convierten en consumidores privilegiados de juguetes, tecnología y ropa, pero también de arte y de cultura. El interés por el niño, además, lo hace objeto de estudio de muy distintas disciplinas.

En cuanto a la revalorización de Julio Ramón Ribeyro, se han publicado recientemente distintas biografías, reediciones de sus cuentos, compilaciones de entrevistas y ensayos; y en su Perú natal se le han rendido merecidos actos de reconocimiento. Paloma Torres, en su tesis doctoral, titulada “Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro: estudio del final en los relatos de La palabra del mudo” (2015), constata “una atención en aumento hacia la figura de Julio Ramón Ribeyro”, que registra pormenorizadamente:

En este 2015 que comienza está prevista la publicación de su primera biografía, de la mano de Jorge Coaguila. En 2014 se ha celebrado el 30 aniversario de la muerte del escritor y en Lima se han reeditado *Los dichos de Lúder* (Lápix Editores), se ha publicado *Julio Ramón Ribeyro: el mundo de la literatura* (Editorial Cátedra Vallejo), de Antonio González Montes, *El botín de los años inútiles. Nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro* (Ediciones Altazor), *Ribeyro por tiempo indefinido* (Editorial Cátedra Vallejo). (p.49)

Además de en su país de origen, la revalorización del escritor también se ha producido en Chile:

El perfil biográfico *Un hombre flaco, un retrato de Julio Ramón Ribeyro*, de Daniel Titingher, una suerte de biografía alternativa, “de las pasiones”, construida a partir de numerosas entrevistas a aquellos que compartieron su vida. Esta editorial chilena ya ha prestado reciente atención al autor, pues publicó en 2012 una edición actualizada de *La caza sutil*, un libro heterogéneo en el que Ribeyro compila sus ensayos críticos, y que no se publicaba desde su primera edición, en 1976, por parte de Carlos Milla Batres. En el mismo año 2012, la editorial chilena Lolita reeditó *Las respuestas del mudo*, compilación de entrevistas seleccionadas por Jorge Coaguila. (p.49)

Parece, por tanto innegable el creciente interés por la obra del autor peruano, presente también en distintas editoriales españolas:

en España han visto la luz *El flaco Julio y el escribidor* (Renacimiento), de Ángel Esteban [...] la editorial Seix Barral ha rescatado y facilitado el acceso a la obra de Julio Ramón Ribeyro. Publicó en 2003 *La tentación del fracaso* y en 2007 *Prosas apátridas*, y entre 2008 y 2010 se han reeditado en España (Editorial Menoscuarto). (p.50)

Torres nos recuerda que “Los cuentos completos de Julio Ramón Ribeyro no se publicaban desde la edición de Alfaguara (Cuentos Completos), en 1999” (p. 50).

Aún más recientemente, con motivo de celebrar los 90 años desde el nacimiento de Julio Ramón Ribeyro, la editorial Seix Barral publicó, en 2019, cuidadas ediciones conmemorativas de *La palabra del mudo*, con prólogo de Sara Mesa y de *La tentación del fracaso*, prologado por Enrique Vila-Matas.

La distancia temporal al fenómeno del *boom* permite observarlo sin ser cegados por el brillo de lo novedoso, analizar con perspectiva qué autores merecen permanecer en el canon universal y cuáles, en cambio, se adscribieron con menor talento a esa corriente hegemónica que quiso plasmar la nueva realidad latinoamericana a través, únicamente, de la novela total.

Sin ánimo de buscar similitudes rocambolescas, consideramos que el creciente prestigio tanto de la obra de Ribeyro como de la literatura para niños radica en una revisión crítica que atiende ahora a consideraciones de calidad literaria, y no a modas, marbetes o géneros. La obra de Ribeyro, como la de la mejor LIJ, suele estar constituida por textos breves y poéticos, despojados de lo accesorio, que sugieren y no muestran explícitamente. En palabras de Miguel Delibes (1998), “escribir para niños es un ejercicio de afinamiento de nuestras facultades y, en consecuencia, de condensación, de síntesis” (pp. 16-17).

En cuanto a nuestras motivaciones académicas, opinamos que la obra de Ribeyro no ha alcanzado aún la divulgación que merece: continúa siendo considerado un autor minoritario. Citando a Oviedo (1997):

Los lectores no conocen bien a Ribeyro. Es posible que, cuando su obra entera sea bien leída y juzgada descubramos que fue, sin que sus contemporáneos se dieran cuenta del todo, uno de los grandes que supo pasar desapercibido y que hizo del cuento una conducta moral a la que nunca renunció. Y entonces quizá nuestra visión de estos últimos cincuenta años de la vida del género sea otra y otras las reflexiones que nos inspire (p. 53).

Por tanto, son necesarias lecturas críticas que sigan analizando y ensalzando el vigor de sus opciones estéticas desde nuevas ópticas.

Entendemos, con Paloma Torres (2021), que los relatos de infancia de Julio Ramón Ribeyro “son cuentos de tono diferenciado respecto al resto de su narrativa corta, y esto merece atención. Constituyen una península particular respecto al resto de los relatos, una

península que no se deslinda del resto de su cuentística y de sus características, pero cuyos contornos adquieren una singular independencia.” (p. 356)

El interés actual por el estudio del niño desde un punto de vista sociológico, psicológico y artístico justificaría que se analizaran los cuentos de este destacado autor atendiendo a las técnicas narrativas asociadas a sus personajes infantiles y a cómo se inscriben dentro de su poética.

1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

Como **objetivo general**, nos proponemos abordar el estudio de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro protagonizados por niños.

Dentro de los **objetivos específicos**, perseguimos:

-Describir las principales características temáticas y estilísticas de los relatos del autor peruano.

-Considerar las dificultades en la elaboración de una clasificación sistematizadora de las narraciones breves de Julio Ramón Ribeyro.

-Enumerar los títulos de Julio Ramón Ribeyro donde aparecen personajes niños y adolescentes.

-Analizar los cuentos “Los gallinazos sin plumas” en clave de cuento maravilloso.

-Sugerir que algunas de las características más valoradas de los cuentos riberyanos aparecen acentuadas cuando los protagoniza un niño.

2. Metodología

Teniendo en cuenta la naturaleza de los objetivos que se persiguen, delimitaremos el enfoque, el alcance y el diseño de nuestra metodología.

2.1. Enfoque, alcance y diseño

El presente trabajo está articulado en dos secciones muy diferenciadas, que demandan acercamientos metodológicos distintos. La primera parte supone una revisión de la valoración crítica de la obra de Julio Ramón Ribeyro y requerirá la lectura, selección e interpretación de bibliografía al respecto. Incluirá también la elaboración de un corpus de los cuentos de Ribeyro con protagonista infantil.

En la segunda parte, se abordará el comentario crítico de “Los gallinazos sin plumas” de Ribeyro. Sin embargo, no se limitará a analizar estructuras estrictamente lingüísticas, sino que se aprovecharán los hallazgos interpretativos de escuelas y doctrinas de la Ciencia Literaria tales como la Crítica Literaria, la Literatura Comparada o la Narratología.

2.1.1. Enfoque

Este trabajo pretende aproximarse al personaje infantil en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro, con un enfoque cualitativo y flexible, pues no se trata de recabar datos a partir de una hipótesis de trabajo cuanto de desvelar progresivamente distintas interpretaciones en el propio ejercicio del comentario de texto.

2.1.2. Alcance

El alcance del presente estudio quiere ser descriptivo, exploratorio y correlacional.

Será descriptivo porque se presentará una relación de los cuentos del autor peruano con protagonista infantil, con el propósito de elaborar una clasificación no sistematizadora en torno a uno de los elementos constitutivos del discurso narrativo: el personaje.

Consideramos que el alcance será también exploratorio, dado que las consecuencias semánticas de la focalización en un personaje infantil en la obra de Ribeyro no han sido estudiadas más que discretamente.

Por último, será correlacional, porque las reflexiones y hallazgos a propósito de una poética específica de los cuentos protagonizados por niños se vincularán a la poética general del autor, y a las funciones que estableciera Vladimir Propp para el cuento “de encantamiento”.

2.2. Desarrollo y aplicación

Este trabajo se asienta, en una primera fase, en la lectura tanto de los cuentos de Ribeyro como de literatura crítica acerca de la cuentística del autor peruano y de distintas cuestiones narratológicas, incluyendo los estudios sobre el cuento maravilloso. Se han consultado, por tanto, fuentes bibliográficas tales como artículos, diarios personales de Julio Ramón Ribeyro, transcripciones de entrevistas, ensayos, conferencias, reseñas culturales en prensa, prólogos y ediciones de antologías o de cuentos completos.

No todo el material bibliográfico ha resultado igualmente provechoso o pertinente: ha sido necesario seleccionar los textos críticos más relevantes y efectuar después distintas lecturas de progresiva profundización, utilizando procedimientos tales como el subrayado o la elaboración de fichas, resúmenes y esquemas.

En cuanto al comentario de “Los gallinazos sin plumas”, se ha adoptado el modelo propuesto por Ferrari (2021), a partir del siguiente esquema: lectura comprensiva, breve localización del texto, argumento, tema, estructura (externa e interna) y el análisis formal, que tendrá en cuenta los elementos constituyentes de la narración (narrador, tiempo, espacio y personajes).

Por último, se ha redactado, a partir de una estructura premeditada, el presente trabajo, con revisiones y cambios de rumbo hasta su composición definitiva.

3. Marco teórico

Si bien la crítica sitúa a Ribeyro en los márgenes del *boom*, como autor de una prosa contracorriente, al mismo tiempo lo adscribe a la llamada Generación del 50, junto con Enrique Congrains Martín, Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Antonio Gálvez Roncero, Luis Loayza y Mario Vargas Llosa.

Estos narradores peruanos rompieron con el indigenismo anterior proponiendo temas urbanos e innovando formalmente en el lenguaje y técnicas narratológicas. La inclusión de un personaje infantil o adolescente fue característica del neorrealismo peruano de mediados del siglo XX.

El *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón (1996) ofrece una amplia explicación del neorrealismo literario:

Corriente literaria y cinematográfica que se produce en Italia entre 1940 y 1950 y que coincide con un movimiento ideológico de resistencia al régimen fascista entonces vigente en dicho país [...] Conciben la obra de arte como una forma de cultura y de responsabilidad cívicas y como una búsqueda de interpretación crítica de las realidades sociales (p.728).

Habría en el neorrealismo posterior a 1950 “una ausencia del carácter tendencioso o de una clara voluntad de denuncia social y la preocupación por las técnicas de expresión y los valores estéticos de sus obras” (1996, p. 729). En cuanto a los temas, Estébanez señala “la aglomeración urbana procedente del éxodo rural, los bajos fondos de esa sociedad, las duras condiciones de vida [...], la situación de abandono y soledad de los niños y ancianos” (p. 729).

En la elaboración de este trabajo, sobre todo en lo referido al comentario de “Los gallinazos ciegos” en clave de cuento maravilloso, ha resultado fundamental la lectura de *Morfología del cuento* de Vladimir Propp, publicado por vez primera en 1928, así como de las reformulaciones posteriores de Greimas y, especialmente, las de Rodríguez Almodóvar. Este último define el cuento popular como:

Una narración transmitida principalmente por vía oral, perteneciente al patrimonio colectivo. Estructuralmente, es una narración continuada y de intriga, que ha de

resolver un conflicto. [...] Se puede aumentar esta definición según las clases de cuentos, que son tres: maravillosos o de encantamiento; de costumbres y de animales. (1984, p.5)

El estudio de Propp sobre la morfología de los cuentos rusos fue revolucionaria:

A tal extremo llega la importancia que tiene entre los lingüistas, semiólogos y etnólogos este tema, que puede afirmarse sin temor a exagerar que, gracias a los estudios que han seguido sucediéndose en todo el mundo acerca de los cuentos populares, se ha podido avanzar en caminos que parecían definitivamente cerrados en esos dominios de la ciencia contemporánea; se ha hecho más estrecha la colaboración entre disciplinas aparentemente alejadas como la antropología cultural y la crítica literaria. (1989, p.10)

El folklorista ruso detectó en estos relatos populares cualidades estructurales que permitían estudiarlos con un procedimiento rigurosamente científico. Pudo dilucidar que la unidad mínima de esos textos era la función: «Por función entendemos la acción de un personaje definido desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (Rodríguez, A. 1989, p.7)

Seguidamente, Propp estableció las propiedades de las funciones, que son las siguientes:

- 1.- Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento. (Obsérvese el parecido terminológico y del procedimiento lógico con los principios de la gramática transformacional).
- 2.- El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado.
- 3.- La sucesión de las funciones es siempre idéntica.
- 4.- Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura. (Rodríguez, A. 1989, p.42)

A continuación, enumeró dichas funciones en su celeberrima clasificación:

Tabla.1. Clasificación de las funciones de Propp

Alejamiento	Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.
Prohibición	Sobre el protagonista recae una prohibición.
Transgresión	Se trasgrede la prohibición.
Interrogatorio	El agresor intenta obtener información.
Información	El agresor recibe información sobre la víctima.
Engaño	El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.
Complicidad	La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a su pesar.
Fechoría	El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.
Mediación	Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir.
Descubrimiento	El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado.
Transfiguración	El héroe recibe una nueva apariencia.
Castigo	El falso héroe o el agresor es castigado.
Matrimonio	El héroe se casa y asciende al trono.

Extraída de García, 2021, p.3.

Hacemos nuestra la reivindicación del académico español: es necesaria una “cultura ecológica” que preserve la vigencia significativa de los relatos populares a través de una doble vía: su estudio multidisciplinar y la transmisión de los cuentos (sin apropiaciones políticamente correctas ni anacronías edulcorantes):

Es esto último lo más grave: que han desaparecido drásticamente todas aquellas historias que critican o cuestionan las edificantes versiones «modernizadas» de príncipes y princesas; no digamos los divertidos cuentos de costumbres rurales donde se vapulea a la institución matrimonial, a los ricos o a las autoridades políticas. De esos no suele quedar nada. Peor suerte han corrido todavía los divertidísimos y descarnados

cuentos de animales, arrinconados por las bondadosas fábulas con moraleja. (1989, p. 6)

Como muchos de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, el cuento popular:

Nos conduce a los conflictos fundamentales de la sociedad [...] y, por otro, a los conflictos internos de la personalidad. [...] El primer contenido psicológico se induce del ya mencionado enfrentamiento del individuo con la sociedad, una vez rota la cadena de la cultura ecológica que lo integraba con su grupo y con la naturaleza inmediata. Esa lucha revestirá íntimamente multitud de formas, todas ellas presididas por la necesidad de incorporarse a la sociedad -representada en primera instancia por el grupo familiar-, sin renunciar a su yo, y construyendo, a través de los cuentos, su propio camino imaginario. (1989, p.8)

Es fácil establecer analogías entre la ruptura de “la cadena de la cultura ecológica” que tuvo lugar en los primeros asentamientos humanos (donde habrían surgido los cuentos maravillosos) y la que produjo la precipitada irrupción del capitalismo en la Lima de los años 40 , con el éxodo rural y la reconversión del indígena en proletariado. Ambas suponen un esfuerzo ímprobo por sobrevivir en una sociedad cuyas reglas se ignoran y a un modo de vida radicalmente desvinculado de la naturaleza.

Este esfuerzo de adaptación produciría en los individuos socialmente más vulnerables un sufrimiento acusado que intentarían sobrellevar fantaseando con la consecución de la medra y la felicidad.

Bryce Echenique explica espléndidamente esta necesidad humana de la fábula y la imaginación: “Ribeyro nos presenta individuos más o menos típicos que protagonizan precisamente la mala distribución de las expectativas, y que reaccionan a sus fracasos oponiendo compensaciones imaginarias” (1994, p.13).

Tales mecanismos de compensación imaginaria:

No se agotan en su explicación social, porque al suscitar una realidad, digamos, paralela, lo que están haciendo es proveer al sujeto de un discurso suplementario. Porque esa compensación no es mera ilusión o fantasía divagante o indulgente; es una sistemática sustitución [...] en un espacio donde el sujeto compensa su deseo pero también recobra su persona humanizada. [...] el sujeto del drama del subdesarrollo o de la modernidad desigual puede perderlo todo salvo esa capacidad piadosa de recuperar su humanidad en la imaginación. (1994, p.13)

Por tanto, esa desesperada construcción de una realidad más amable que traman casi todos los personajes de Ribeyro no los infantiliza ni ridiculiza: justamente al contrario, los dota de hondura psicológica, los dignifica y los aproxima, por su humanidad, al propio lector.

3.1. La producción cuentística de Julio Ramón Ribeyro.

La obra literaria de Julio Ramón Ribeyro, ampliamente estudiada, es abundante y comprende distintos géneros. Incluye tres novelas: *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965) y *Cambio de guardia* (1976); textos dramáticos, compilados en *Teatro* (1975) y *Atusparia* (1981); ensayos: *Prosas apátridas* (1975, 1978, 1986) y aforismos: *Dichos de Luder* (1989), además de un diario personal, *La tentación del fracaso* (1992, 1993, 1995), que aún no ha sido publicado en su totalidad.

Pero, sin duda, son los cuentos del autor peruano los que le han procurado, si bien tardíamente, el elogio de la crítica. Ribeyro escribió en total nueve colecciones de relatos: *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Las botellas y los hombres* (1964), *Tres historias sublevantes* (1964), *El próximo mes me niveló* (1972), *Los cautivos* (1973), *Silvio en El Rosedal* (1977), *Sólo para fumadores* (1987) y *Relatos Santacrucinos* (1992). Todos ellos se irían agrupando en sucesivas ediciones de *La palabra del mudo*, cuya primera impresión data de 1972.

La edición más reciente de los relatos completos de Ribeyro es la de Seix Barral en 2019, que incluye media docena de *Cuentos olvidados*, publicados en prensa entre 1949 y 1956, así como el relato póstumo “Surf”, escrito meses antes de la muerte del autor. Los cuentos suman noventa y cuatro, sin incluir los textos que Ribeyro no tuvo tiempo de publicar en vida. Uno de ellos, “Sin fósforos”, ha sido editado recientemente por Ángel Esteban en un artículo titulado “Poética del fracaso. Dos textos inéditos de Julio Ramón Ribeyro”, en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2015).

3.2. Distintas clasificaciones de los relatos de Julio Ramón Ribeyro

Existen distintas propuestas de clasificación de los cuentos de Ribeyro. Habitualmente, se han dividido en realistas y fantásticos. *Grosso modo*, los primeros transcurrirían en Perú y contendrían una crítica a la sociedad de la Lima industrializada, mientras que los cuentos fantásticos tendrían lugar en espacios europeos y manifestarían la influencia de los de Kafka y Borges. Vega (2009), en su artículo “Lo absurdo y lo fantástico en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro”, cuestiona esta distribución: a su juicio, muchos de los cuentos catalogados como fantásticos no lo son (serían absurdos o, directamente, realistas), y echa en falta una definición unívoca de lo fantástico que aplique sistemáticamente las teorías que expuso Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, publicado en 1972.

Isolina Rodríguez, por su parte, propone un ordenamiento de los cuentos de Ribeyro “a través de un método adaptado a la coherencia interna de la obra del autor, que tiene su razón de ser en la persistencia de situaciones, personajes y técnicas y en la exploración, sin más, de las posibilidades de su estilo peculiar de narrar” (1984, p.12).

A Paloma Torres (2015) tampoco le resultan útiles los criterios, más descriptivos que sistematizadores, con que se ha catalogado frecuentemente la obra del narrador peruano, y es de la opinión de que “La producción cuentística de Ribeyro, en su totalidad, está llena de vasos comunicantes, y constituye por ello una criatura reticente a la sistematización, que se resiste a plegarse a un orden externo y rígido más allá de la poética propia de cada relato.” (p.63).

Así, ni siquiera la pormenorizada revisión que realizó Miguel Gutiérrez (1999), atendiendo a muy variados elementos, resultaría concluyente. A pesar de que el profesor peruano no solo distingue entre cuentos fantásticos y realistas, sino que también establece clasificaciones según el tono, el espacio, las clases económicas representadas, la época a la que remiten, el estado del mundo interior y, finalmente, las etapas vitales de los protagonistas, termina por conceder que “Cualquiera que sea el género que escriba [Ribeyro][...] el lector se verá sumergido en un intransferible tono y atmósfera ribeyriana” (1999: 127).

El mismo Ribeyro, en una entrevista concedida en 1975 y transcrita en *Las respuestas del mudo* (Coaguila, 2009), dice de sus relatos que:

Más bien, están agrupados en «familias de preocupaciones». Así, «La huella» es del género fantástico. La segunda vertiente sería el cuento realista («Los gallinazos sin plumas»): Lima, los marginados, etcétera. La técnica es más o menos la misma siempre. La tercera serían los cuentos evocativos, autobiográficos. La cuarta serían los cuentos «europeos»: aquellos en primera persona (pero escondidamente). (p.61)

En cuanto a establecer una clasificación a partir de la evolución cronológica en cuentística del escritor peruano, Torres (2015) asegura que “es clara la evolución hacia una mayor carga de lo autobiográfico (...) en *Los gallinazos sin plumas* (1955), su primer volumen de cuentos, no hay ninguno de contenido autobiográfico, y sin embargo los hermosos *Relatos santacrucinos* (1992), último libro del autor, se escriben todos ellos a partir de vivencias personales de la niñez del escritor en este barrio limeño” (p.68).

Torres plantea una lúcida sistematización de los relatos riberyanos que tendría en cuenta el tipo de finales, basándose en la obra de Marco Kunz *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española* (Gredos, 1997).

Por su parte, Ángel Esteban (2019) establece una división temporal entre los cuentos del narrador peruano y otros de sus escritos en prosa: observa que Ribeyro escribió gran parte de sus cuentos en su juventud, mientras que, después de 1970, compuso “otro tipo de prosas, menos narrativas y más reflexivas”. (p. 267).

A partir de la presencia del personaje niño en los cuentos riberyanos, proponemos una clasificación descriptiva (como resultan, por otro lado, las que hemos consultado: Ortega (1985:128), Gutiérrez (1999:127), Oviedo (2001:18), Minardi (2002: 208) o Higgins (1991: 85).

3.3. Estudios sobre cuentos de Ribeyro protagonizados por niños

No hemos encontrado demasiada bibliografía referida al personaje infantil en Ribeyro. Compartimos en las líneas siguientes algunas de las aportaciones críticas al respecto:

Según Carrasco, F. (2014):

Entre los protagonistas del cuento peruano, el niño ocupa, sin duda, un lugar de relieve. En cuentos memorables de Abraham Valdelomar, César Vallejo, José Diez-Canseco, José María Arguedas, Enrique Congrains, Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro, Óscar Colchado y otros, este personaje aparece representado como un ser singular, enfrentado a circunstancias dramáticas de la vida, en un contexto nacional, y dotado de cualidades diversas.”

El profesor peruano articula su exposición a partir dos temas fundamentales: el descubrimiento de la muerte y el enfrentamiento con el adulto (párr. 1). Así, refiere que en “Página de un diario”, perteneciente a *Cuentos de circunstancias* (1958), y en “Los moribundos” o “Por las azoteas”, ambos recogidos en *Las botellas y los hombres* (1964), los protagonistas se topan con la muerte de formas muy diferentes. En el primer relato, el niño sublima el dolor y la rabia tras perder a su padre sintiéndose su sucesor. En “Los moribundos”, sin embargo, ambientada en la penúltima guerra peruana-ecuatoriana, al protagonista le muestran camiones repletos de cadáveres. No hay vínculo afectivo con ellos, y reacciona animalizándolos: “Ya no parecían hombres los muertos en camionadas. Parecían cucarachas o pescados”.

Distinto acercamiento a la muerte ocurre en “Por las azoteas”, donde se narra la amistad de un niño de clase media con un vecino adulto, aislado por padecer una enfermedad contagiosa y terminal.

Carrasco incluye además “El ropero, los viejos y la muerte”, “El chaco” y “Sobre las olas” como textos que tratan sobre el hallazgo de la muerte (2014). En cuanto al tema del niño enfrentado al adulto, Carrasco menciona que está presente en “La botella de chicha”, “Los merengues”, “Scorpio” (1958) y “Los gallinazos sin plumas” (1955).

En su breve artículo, concluye que:

En los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, los niños son seres reflexivos, sensibles y emprendedores. Salen en busca de un objetivo y, por lo general, terminan marcados por el fracaso. Estos aparecen en un contexto nacional y en situaciones bastante dramáticas que van a tener una implicancia decisiva en su formación. El niño también aparece como símbolo de continuidad, de esperanza, de la vida misma. También es presentado como símbolo de la exclusión, hecho que lo lleva a la rebeldía. La niñez aparece representada como la etapa de los grandes descubrimientos, el periodo incipiente de la vida, donde, entre otras cosas, se descubre el temor a la muerte, la soledad y el poder absoluto de los adultos (párr. 15).

A nuestro juicio, la selección de Carrasco no es exhaustiva. Tampoco la que sugiere Porfirio Mamani (2004) en su artículo titulado “Visión de la vida de los niños en el mundo caótico de los adultos en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro”. Para Mamani (2004): “El mundo creado para los niños es el mismo que se crea para los adultos. No desarrolla un mundo infantil propiamente dicho, porque siempre están ligados al mundo de los adultos” (p.115).

Discrepamos de esta consideración de Mamani: como intentaremos sostener más adelante, la ficción de Ribeyro sí construye, siquiera subjetivamente, un espacio distinto para sus personajes infantiles.

Ángel Esteban (2019) señala que en la narrativa de la generación del 50 “tienen protagonismo los jóvenes”, ya que:

Sólo en la década de la mitad del siglo podemos citar *La batalla* (1954), *Los Ingar* (1955) y *El Cristo Villenas* (1956) de Carlos Eduardo Zavaleta, *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958) y *Los geniecillos dominicales* (1965) de Julio Ramón Ribeyro, *Los inocentes* (1960) de Osvaldo Reynoso o los cuentos de *Los jefes*, de Mario Vargas Llosa (1959), que tendrían continuación, en ese aspecto, en *La ciudad y los perros* y *Los cachorros*. Se adivinan ya en esas colecciones dos variantes: la descripción de las sensaciones y aventuras de los niños o adolescentes, y la presencia de la “collera” o pandilla juvenil. (p. 268)

En el mismo artículo, Esteban refiere que Ribeyro le explicó por carta a Wolfgang Luchting la razón de la presencia en la narrativa de los 50 de tantos personajes niños y adolescentes:

La generación del 50, que comenzaba a publicar por entonces, trataba de ser sincera con su trabajo literario, y sólo escribía sobre lo que conocía, que es el estado de juventud y la visión que el niño o el joven tienen de una sociedad que se encuentra en proceso de cambio. (2019, p. 269).

Para Giovanna Minardi, los niños son “los portavoces de un discurso ingenuo, inocente y, al mismo tiempo, crítico, subvertidor de ciertos valores preestablecidos, y, por lo tanto, de esperanza de un futuro más humano” (2002, p. 55). Estamos de acuerdo con la primera parte de la cita. Sin embargo, no siempre resulta fácil percibir la “esperanza de un futuro más humano” en los desoladores finales de muchos de estos relatos.

Por otro lado, Paloma Torres, en su artículo “Los cuentos de infancia de Elena Garro y Julio Ramón Ribeyro” (2021), lleva a cabo un estudio comparativo entre ambos autores. Además de coetáneos, los dos fueron marginales con respecto a la corriente hegemónica y adquirieron un reconocimiento tardío. De Ribeyro, Torres analiza únicamente los *Relatos santacrucinos* (1992). Todos los cuentos reunidos en este volumen están protagonizados por un niño o un adolescente: “Mayo 1940”, “Cacos y canes”, “Las tres gracias”, “El señor Campana y su hija Perlita”, “El sargento Canchuca”, “Mariposas y cornetas”, “Atiguiabas”, “La música, el maestro Berenson y un servidor”, “Tía Clementina” y “Los otros”.

Frente a la obra de Garro, que se articularía en torno a “lo previo”, Torres concluye que los *Relatos santacrucinos*:

podrían agruparse en torno al principio de “lo que permanece”. “Lo que permanece” acoge simbólicamente estos cuentos que narran la infancia y juventud del escritor en el barrio limeño, y alude a una dimensión temporal y también a una dimensión ontológica, refiriéndose a aquello que, teniendo su raíz en el pasado, efectivamente y en el presente configura a ese ser que recuerda. (2021, p. 358).

Efectivamente, los *Relatos santacrucinos*, junto a otros relatos ajenos a esta colección, si bien no tan claramente autobiográficos, están narrados por un personaje adulto que evoca su infancia (por ejemplo, “El polvo del saber” de *Silvio en El Rosedal*, o “Por las azoteas”, incluido en *Las botellas y los hombres*).

Resulta evidente que, en la narrativa de Ribeyro, el mundo de la infancia en general, y el de la suya en particular, tienen un peso considerable. Alude a ella en distintas entrevistas transcritas en *Las respuestas del mudo* (Coaguila, 2009). Recogemos algunas de las más significativas. Por ejemplo, cuando César Calvo reflexiona en voz alta: “Como todo creador auténtico, cultiva un niño asombrado dentro de sí, un niño que descubre y define las cosas a diario recreándolas”, él responde:

Puede ser. Pero sospecho que dentro de todos nosotros hay más gente además de ese niño. (...) «Creo que en todo el mundo hay varias personas o varias personalidades. (...) En mi caso coexisten varias, con igual vehemencia. Por un lado, existe el escritor; por otro lado, el bohemio; por otro lado, el hombre de su casa, el padre de familia que no es escritor ni bohemio. Y el niño de 7 años que corría frente al mar y se iba a escuchar audiciones en Radio Miraflores” (pp.30-31).

En 1981, Ribeyro explica: “Sobre mi infancia, sobre mi vida pasada quedan algunos testimonios en cuentos que he escrito. Lo que puedo decir es que no soy de aquellos que tienen encono con su pasado y con sus padres. He gozado de una infancia bastante feliz.” (p.37).

Y, en 1987, le refiere a Alfredo Pita las influencias literarias de su novela *Crónicas de San Gabriel*, protagonizada por un muchacho ocioso que se enamora de su prima:

En la novela hay por lo menos tres presencias remotas: *Le grand Meaulnes*, de Alain-Fournier, una hermosa novela, una historia de adolescentes que transcurre en la provincia, francesa en este caso. La segunda es *Días de infancia*, de Máximo Gorki, que me impresionó mucho cuando la leí en España, años antes de escribir *Crónica de San Gabriel*, también una historia de ambiente familiar, narrada por un niño, casi un adolescente. Y la tercera, que también me impresionó, es un libro muy poco conocido, *Dominique*, del pintor Eugène Fromentin”. (p.92)

La situación de vulnerabilidad de los niños le resultaba a Ribeyro extremadamente dolorosa. Así, en una entrevista concedida a Mito Mumi, declara: “Entre lo horrible puedo mencionar la informalidad en el campo del mercado ambulatorio, lo caótico del transporte, los niños que andan perdidos y desamparados por las calles drogándose con Terokal. Todo esto me parece horrible y por momentos insoportable”. (Coaguila, 2009, pp. 298-299)

y, en *Prosas apátridas* (2019), anota la siguiente reflexión:

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

4. Desarrollo y análisis

En las líneas precedentes han quedado definidas las características del neorrealismo de los años cincuenta, así como los rasgos más significativos de los cuentos riberyanos. Hemos analizado la importancia del personaje infantil en los cuentos del autor limeño, y la proporción que ocupan los protagonistas niños en toda su cuentística (casi una tercera parte). A continuación, enunciaremos la hipótesis de que en los relatos con personajes infantiles se acentúan algunos de los rasgos más característicos de la poética del escritor.

Mostraremos, en primer lugar, una relación de los cuentos protagonizados por niños y adolescentes, y acto seguido analizaremos pormenorizadamente “Los gallinazos sin plumas”, atendiendo a su estructura y a los elementos que constituyen los textos narrativos: narrador, tema y argumento, tiempo, espacio y personajes y constatando analogías estructurales con el llamado cuento maravilloso.

4.1. Relación de cuentos riberyanos protagonizados por niños y adolescentes

Estimamos que el corpus de los cuentos que tienen como protagonista a un niño (siempre se trata de un varón, nunca de una niña), estaría constituido por los siguientes relatos:

1. De *Los gallinazos sin plumas* (Lima, Círculo de Novelistas Peruanos, 1955), el relato homónimo.
2. De *Cuentos de circunstancias* (Lima, Nuevos Rumbos, 1958), “La botella de chicha”, “Página de un diario”, “Los eucaliptos”, “Scorpio” y “Los merengues”.
3. De *Las botellas y los hombres* (Lima, Populibros Peruanos, 1964), “Los moribundos” y “Por las azoteas”.
4. De *El próximo mes me niveló* (Lima, 1972), “Sobre los modos de ganar la guerra” y “El ropero, los viejos y la muerte”.
5. De *Silvio en el Rosedal* (Lima, 1977), “La señorita Fabiola” y “Sobre las olas”.
6. De *Relatos santacrucinos* (Lima, El Barranco, 1992), “Mayo 1940”, “Cacos y canes”, “El sargento Chanuca”, “El señor Campana y su hija Perlita”, “Mariposas y cornetas”, “Atiguiabas” y “Los otros”.

No hemos hallado niños protagonistas en *Tres historias sublevantes* (Lima, Mejía Baca, 1964), *Los cautivos* (Lima, 1972) ni *Sólo para fumadores* (Lima, El Barranco, 1987). Tampoco en los denominados “cuentos desconocidos” y “cuentos olvidados”, ni en el relato póstumo “Surf”.

Hemos excluido de esta relación las narraciones donde los niños desempeñan un papel secundario o de comparsa. Así, por ejemplo, en “Mientras dure la vela”, “Junta de acreedores”, “La caza” o “Una medalla para Virginia” (nos referimos, en este último relato, al personaje de Pamela, la hermana pequeña de la protagonista). Ni siquiera consideraremos “La piel de un indio no cuesta caro”, porque el personaje principal no es Pancho, sino el adulto Miguel.

Cabría esbozar una subdivisión importante: la de los cuentos narrados desde la mirada infantil, y los evocados por un personaje ya adulto que rememora algún episodio de su infancia, a menudo, en primera persona. En esta segunda categoría se incluyen “Página de un

diario”, “Los eucaliptos”, “Los moribundos”, “Por las azoteas”, “El ropero, los viejos y la muerte”, “La señorita Fabiola” y los siete *Relatos santacrucinos*.

En los relatos protagonizados por adolescentes sí encontramos muchachas: “La tela de araña”, “Una medalla para Virginia” o “Un domingo cualquiera”. En los tres casos, se da simultáneamente una dolorosa conciencia de clase y un primer acercamiento, nada grato, a la sexualidad.

“Alienación” y “Las tres gracias” también tratan del descubrimiento de la sexualidad, mientras que “El polvo del saber” tiene que ver con la pérdida. Por su parte, tanto “El primer paso”, como “El tonel de aceite” narran la iniciación en la delincuencia de sus protagonistas.

A veces resulta difícil delimitar si el personaje es adolescente (si va a la escuela aún, por ejemplo, o no conduce ni bebe en compañía de adultos), o si se trata de un joven (como en “La molicie”).

Sea como fuere, una clasificación más pormenorizada del protagonista niño y adolescente excede los objetivos de nuestro trabajo.

4.2. Análisis de un cuento de encantamiento en la Lima industrial: “Los gallinazos sin plumas”

“Los gallinazos sin plumas” pertenece a la más temprana colección de cuentos de Ribeyro. Fue escrito durante la primera estancia en París del autor, en 1953. En esas fechas, curiosamente, como señala M^a Teresa Pérez, “el mismo Ribeyro andaba también ocupado con cubos de basura por su empleo de mozo de hotel. “Espero que esto le otorgue a mi cuento un poco más de exactitud psicológica”, anotaba a la entrada de su Diario correspondiente a agosto de ese año” (2020, p. 91).

4.2.1. Tema y argumento

El relato narra las condiciones miserables de dos niños en los arrabales de la Lima moderna.

El argumento es como sigue: Don Santos obliga a sus dos nietos, Efraín y Enrique, a hurgar en las basuras y traer comida para el cerdo, pues quiere cebarlo para venderlo bien. En una de estas incursiones, Efraín se clava un cristal en el pie, lo cual le provocará una infección. Poco después, Enrique enferma también. Don Santos, impedido, no puede salir de casa. El cerdo brama de hambre, de modo que el anciano arrojará al perro de los niños al chiquero. Cuando Enrique se entera, toma una vara y agrede con ella a su abuelo, pero en seguida se arrepiente y se retira. El anciano caerá accidentalmente al chiquero y será devorado por el cerdo. Los niños (Efraín gravemente enfermo) huyen a una ciudad monstruosa que parece querer engullirlos.

4.2.2. La estructura

Antes de abordar el análisis de la estructura de un texto narrativo, resulta imprescindible definir la diferencia entre *historia* y *trama*.

La primera se refiere al conjunto de acciones, ordenadas lógicamente o cronológicamente, que se manifestarán después en la narración. Por *trama* entendemos la disposición de estas acciones según criterios estéticos, a través de la utilización de distintas técnicas narrativas. Las acciones de la historia son anteriores a la narración, mientras que las de la trama conforman el discurso narrativo y están supeditadas a la voz y a la focalización del narrador.

La reflexión sobre esta distinción entre historia y trama (o *fábula* e *intriga*, o *story* y *plot*) viene de lejos: ya en la Antigüedad clásica, Aristóteles distinguía entre “mimesis” (la imitación o recreación de hechos verosímiles) y “mythos”, su elaboración ficcional en un marco narrativo. La poética aristotélica pervivió más allá del siglo XVIII, fue discutida encendidamente en el Romanticismo y puesta en tela de juicio a partir del siglo XX, principalmente por el formalismo ruso y el estructuralismo. Ambas doctrinas revolucionaron el análisis textual con un acercamiento inmanente, pero su estudio no trascendió el de las estructuras lingüísticas. La Narratología supuso un enriquecimiento del análisis textual, al proponer que los textos narrativos se constrúan con andamiajes también extralingüísticos.

4.2.2.1. La estructura externa

“Los gallinazos sin plumas” es un relato breve, aunque resulte más extenso que el resto de los que integran la colección. A pesar de ello, aparece subdividido en cinco partes, marcadas por un espacio mayor que el que se utiliza para separar párrafos, por lo que nos detendremos a analizar su estructura externa.

La primera parte empieza en “A las seis de la mañana” (p.91) y termina en “Los gallinazos sin plumas habían regresado a su nido” (p. 93); la segunda abarca desde “Don Santos los esperaba con el café preparado” hasta “Pascual, Pascual, Pascualito” (p.97); la tercera, desde “Esa misma noche salió luna llena” hasta “-¡Si se muere de hambre-gritaba-será por culpa de ustedes!” (p.98); la cuarta comienza en “Desde entonces empezaron unos días angustiosos” y termina en “como si quisiera hacerlos responsables del hambre de Pascual” (p.99). Finalmente, la quinta se inicia con “La última noche de luna llena nadie pudo dormir”.

Advertimos que cada una de las partes en que se articula externamente el relato va precedida por una expresión temporal: “A las seis de la mañana”, “Don Santos los esperaba con el café preparado” (alude al desayuno), “Esa misma noche salió la luna llena”, “Desde entonces empezaron unos días angustiosos” y “La última noche de luna llena”.

4.2.2.2. La estructura interna

Por estructura interna de un relato entenderemos la peculiar materialización de las acciones de la historia en un texto narrativo.

En “Los gallinazos sin plumas” se distinguen tres partes semánticamente diferenciadas, que se corresponden con la distribución clásica de planteamiento, nudo y desenlace.

La primera parte coincide con la división inicial de la estructura externa e incluye, por tanto, los dos primeros párrafos del cuento. Resulta extraordinariamente significativo el hecho de que esté narrada en presente: “se levanta”, “disuelve”, “regresan”, “inician”, “se demoran”... y que, a partir de la segunda parte y hasta el final, se empleen tiempos verbales del pretérito: “los esperaba”, “había comenzado” o “cogió” (salvo en los diálogos, donde, lógicamente, se utiliza eminentemente el presente de indicativo).

Las primeras acciones del cuento transcurren al amanecer y se refieren en un presente atemporal, mítico. Sin embargo, “Cuando el sol asoma sobre las lomas, la hora celeste llega a su fin [...] La luz desvanece el mundo mágico del alba. Los gallinazos han regresado a su nido.” (p. 93).

A partir de este momento, los niños vuelven al corralón y los hechos empiezan a narrarse en pasado: “comenzaron”, “hundían”; es decir, que dejan de ser personajes de un cuento de hadas (o *de encantamiento*, según el término propuesto por el folklorista español Antonio Rodríguez Almodóvar (2007), que lo prefiere a *cuento de hadas o maravilloso*) para habitar un tiempo concreto del que no podrán escapar.

En la segunda secuencia aparece lo “real espantoso”, término recuperado por Mario Benedetti, 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” (Benedetti, 1979, p. 19). Lo real espantoso que se desvela ante el lector son los malos tratos que sufren los niños a manos de su abuelo: “Ellos huían hacia el emparrado, con las orejas ardientes de los pescozones” (p.93) “¡Habrás que zurrarlos para que aprendan!” (p.93); “¡A trabajar, a trabajar!”(p.95); “¡Los enfermos a la cama! ¡A podrirse sobre el colchón!” (p.95), “Don Santos cogió la vara” (p.96) “¡Nada de perros aquí! Ya tengo bastante con ustedes” (p.96). En esta secuencia, Efraín ha caído enfermo y Enrique ha adoptado a Pedro, dos acciones trascendentales en el nudo de la trama.

Las acciones posteriores se desarrollan bajo el influjo de la luna llena. Las desventuras de los protagonistas van en aumento: Enrique también enferma y el abuelo enloquece. Hay un clima angustioso, cargado de presagios: “Solamente Enrique sentía crecer en su corazón un miedo extraño y al mirar a los ojos del abuelo creía desconocerlo, como si ellos hubieran perdido su expresión humana” (p. 98). La luz de la luna crea un ambiente contrapuesto a la luz del alba.

En la última parte se narran los acontecimientos que desencadenarán el desenlace: el sacrificio de Pedro, el amago de lucha entre Enrique y su abuelo, la caída de este en el chiquero y la huida de los niños.

Una de las características estructurales de los cuentos de Ribeyro es la simultaneidad de dos historias, una real y otra inventada o interpretada subjetivamente. Esta última se narra desde la perspectiva del protagonista, como mecanismo de defensa contra la misma realidad. M^a Teresa Pérez, en la introducción a una selección de cuentos de Ribeyro, lo explica así: “Hacedores de un universo sustitutorio donde afianzar su maltratada dignidad, los protagonistas se ven continuamente enfrentados a una realidad que no se aviene fácilmente a sus deseos, y como defensa ante el ultraje y la desesperanza, inventan una realidad más habitable” (Ribeyro, 2020, p. 49).

A nuestro juicio, la realidad que inventan Enrique y Efraín es la de un cuento “de encantamiento” o “maravilloso”, como nos proponemos demostrar a continuación.

4.2.3. “Los gallinazos sin plumas”: Hansel y Gretel en un bosque industrial

El cuento maravilloso quedó definido a partir de las funciones que estableciera Vladimir Propp (1971), quien:

En el análisis de cuentos maravillosos rusos, descubre que están conformados según un esquema narrativo similar, en el que se repiten regularmente determinadas acciones asignadas a personajes diferentes. De ello concluye que en dichos relatos se reiteran unas “funciones” constantes, cuyo número llega a determinar: treinta y una. Por funciones se entiende la acción de un personaje definido desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga. (Estébanez, 1996, p. 714)

Rodríguez Almodóvar condensó estas funciones en diez, circunscritas al ámbito del cuento en español. Transcribimos estas últimas en la siguiente tabla, pues a partir de ellas analizaremos la narración maravillosa que se inserta en “Los gallinazos sin plumas”.

Tabla.2. Funciones de Propp presentes en los cuentos de encantamiento españoles.

1. SITUACIÓN INICIAL DE CARENCIA (o problema inicial): hambre, falta de herederos, o su contrario (exceso de hijos en una familia pobre); disputa en la sucesión de la corona; princesa casadera a comprometer es aburrida, caprichosa; princesa o príncipe encantados, y otros.
2. CONVOCATORIA. El rey dicta un bando para casar a la princesa o para desencantarla, o pide que se haga tal o cual cosa; o simplemente se sabe que existe tal o cual problema. A menudo el héroe se encuentra con el problema casualmente.
3. VIAJE DE IDA. El héroe (o heroína) emprende el camino que le lleva a enfrentarse con el problema. A veces, simplemente emprende un viaje en busca de aventuras.
4. MUESTRA DE GENEROSIDAD Y/O ASTUCIA. Durante el viaje, el héroe se encuentra con un viejecito, hechicero(a), duende o similar, que le solicita ayuda. El héroe le socorre con lo que posee.
5. ENTREGA DE OBJETO MÁGICO. En recompensa por lo anterior, el héroe recibe un objeto mágico (flauta, anillo, oreja, flor...) que le resultará esencial para la reparación del problema inicial. [...]
6. COMBATE. El héroe y el agresor se enfrentan. El héroe vence, casi siempre con la ayuda del objeto mágico o de los consejos recibidos.
7. LAS PRUEBAS. El héroe (heroína) es sometido a unas difíciles pruebas, que ha de superar también con ayuda del objeto mágico o de los consejos recibidos. [...]
8. VIAJE DE VUELTA. Resuelto el problema inicial, el héroe (heroína) emprende el camino de regreso (A veces simplemente envía a recoger a sus padres o a sus hermanos). En este camino sufre nuevos percances que ponen en peligro la solución alcanzada.
9. RECONOCIMIENTO DEL HÉROE. El héroe debe superar nuevas pruebas. Con ellas demostrará quién es.
10. FINAL. El héroe se casa con la princesa (o la heroína con el príncipe). (En algunos casos humorísticos no hay tal boda). El usurpador o adversario -a menudo son falsos amigos o parientes envidiosos- es castigado de forma radical.”

Elaborada a partir de A. Rodríguez Almodóvar. (1982) *Los cuentos maravillosos españoles*. Barcelona: Ed. Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, p.92.

Casi todas funciones de los cuentos de encantamiento se cumplen en el relato objeto de nuestro análisis:

1. La orfandad de los niños y la miseria en la que viven constituirían, evidentemente, el estado inicial de *carencia*.
2. La *convocatoria* (la exigencia de alimentar al cerdo) vendría de parte de Don Santos, o de otra figura socialmente superior que haría las veces de rey: el hombre gordo que quiere comprar el animal e impone el plazo: “Dentro de veinte o treinta días vendré por acá”. (p. 95).
3. En cuanto al *viaje*, Enrique y Efraín realizan varios, referidos al analizar el espacio exterior.
4. La *muestra de generosidad* tiene lugar cuando, estando Efraín enfermo, Enrique asume trabajar el doble.
5. A pesar de que se nombran otros objetos “mágicos” (cepillos de dientes usados, pomos brillantes o unos tirantes), el verdadero *objeto mágico*, a nuestro juicio, es el perrillo que Enrique rescata en el basurero justo después de realizar su acto generoso. Como el propio niño le explica a su abuelo: “desde que Efraín está enfermo, me ayudará. Conoce bien el muladar y tiene buena nariz para la basura” (p.96). Sin embargo, la verdadera misión del animal es mucho más trascendente: debe cuidar del niño enfermo y preservar su niñez. Así, Enrique le dice a su hermano: “_Te he traído este regalo, mira [...] Se llama Pedro, es para ti, para que te acompañe... Cuando yo me vaya al muladar te lo dejaré y los dos jugarán todo el día. Le enseñarás a que te traiga piedras en la boca”. (p.96)
6. El *combate* ocurre cuando el héroe (Enrique) se enfrenta a su agresor (su abuelo Don Santos), ayudado por el objeto mágico: el cruel sacrificio del perro proporciona al muchacho la valentía para agredir a su abuelo, simbólicamente, con una vara justiciera.

Enrique tuvo un mal presentimiento. De un salto se acercó al viejo.

-¿Dónde está Pedro?

Su mirada descendió al chiquero. Pascual devoraba algo en medio del lodo. Aún quedaban las piernas y el rabo del perro.

-¡No! -gritó Enrique tapándose los ojos-. ¡No, no! -y a través de las lágrimas buscó la mirada del abuelo. Este la rehuyó, girando torpemente sobre su pierna de palo. Enrique comenzó a danzar en torno suyo, prendiéndose de su camisa, gritando, pataleando, tratando de mirar sus ojos, de encontrar una respuesta.

-¿Por qué has hecho eso? ¿Por qué?

El abuelo no respondía. Por último, impaciente, dio un manotón a su nieto que lo hizo rodar por tierra. Desde allí Enrique observó al viejo que, erguido como un gigante, miraba obstinadamente el festín de Pascual. Estirando la mano encontró la vara que tenía el extremo manchado de sangre. Con ella se levantó de puntillas y se acercó al viejo.

-¡Voltea! -gritó-. ¡Voltea!

Cuando don Santos se volvió, divisó la vara que cortaba el aire y se estrellaba contra su pómulo.

-¡Toma! -chilló Enrique y levantó nuevamente la mano. (pp.100-101)

7. Las *pruebas*, progresivamente más difíciles, se han ido sucediendo a lo largo del relato. Al principio, los hermanos buscaban el alimento para el cerdo cerca de casa; después hubieron de hacerlo más lejos. Además, Efraín se clavó un trozo de vidrio y se le infectó el pie, por lo que Enrique tuvo que asumir la labor de su hermano. Más adelante, él mismo cayó enfermo. Sobrellevó también la locura de su abuelo y, finalmente, enfermo y debilitado por el hambre, realizó una última incursión en el basurero.
8. El *viaje de vuelta* lo emprende Enrique cuando, derrotado el opresor, entra en el dormitorio y rescata a su hermano :
 - ¡Pronto! -exclamó Enrique, precipitándose sobre su hermano -¡Pronto, Efraín! ¡El viejo se ha caído al chiquero! ¡Debemos irnos de acá!
 - ¿Adónde? -preguntó Efraín.
 - ¡Adonde sea, al muladar, donde podamos comer algo, donde los gallinazos! (p.102)

Lo que sucede es que este relato de encantamiento que inserta Ribeyro en “Los gallinazos sin plumas” no termina donde debería. Los dos relatos superpuestos, el maravilloso y el realista, permanecen inconclusos, suspendidos en una temporalidad circular que se inicia y termina con un amanecer. Al lector se le escamotea el desenlace, y debe por tanto imaginarlo por sí mismo. Es evidente que a los muchachos les aguardan nuevas y difíciles pruebas. Pero no resultan esperables ni el *reconocimiento del héroe* ni un *final restaurador* con un silencio feliz. Tal como explica el propio Ribeyro:

No se puede decir nada de la gente feliz. Si uno lee, por ejemplo, los cuentos para niños, llega al fin de las peripecias y a una especie de desenlace lapidario: «Se casaron y fueron muy felices». Ya no se puede añadir algo más, porque donde irrumpe la felicidad empieza el silencio. (Coaguila, 2009, p. 161).

Este silencio hace posible, incluso, una lectura esperanzada. El mismo Ribeyro, quien, a pesar de ser tomado por un escritor pesimista, declaró: “Yo soy muy optimista, muy optimista, en la medida en que estoy convencido de que siempre habrá un día siguiente. Nunca me acuesto pensando que no va a haber mañana.” (2009, p. 101). Los desenlaces abiertos, como este, enriquecen el texto porque delegan en el lector la tarea de imaginarlos a voluntad.

4.2.4. El narrador

Para Garrido (1993, p. 105), el narrador «constituye sin duda el elemento central del relato. Todos los demás componentes experimentan de un modo u otro los efectos de la manipulación a que es sometido por él el material de la historia».

El narrador de “Los gallinazos sin plumas” es heterodiegético y omnisciente. Emplea, por tanto, la tercera persona, salvo cuando cede la voz a los personajes. Según Pérez (Ribeyro, 2020, p.41), en la narrativa de Ribeyro, destaca “una tendencia curiosa a utilizar de forma ambigua la tercera persona, en realidad una primera disfrazada”. La estudiosa española sostiene que *Los gallinazos sin plumas* es “el único de sus volúmenes de cuentos donde no se utiliza la perspectiva de la primera persona” (p.42).

Si bien es cierto que en el resto de su cuentística se dará de forma más evidente, y que a partir de *Silvio en El Rosedal*, “cada vez hay en el texto menos lugar para el diálogo, imponiéndose la voz del relator sobre las de los protagonistas” (p.40), hallamos en el cuento objeto de nuestro análisis bastantes ejemplos de estilo indirecto libre, siempre desde la perspectiva infantil:

- “recogiendo piedras, de aquellas filudas que cortan el aire y hieren por la espalda” (p. 92),
- “Un cubo de basura es siempre una caja de sorpresas” (p.92).
- “No es raro, sin embargo, hacer un hallazgo valioso. Un día Efraín encontró unos tirantes con los que fabricó una honda. Otra vez una pera casi buena que devoró en el acto. Enrique, en cambio, tiene suerte para las cajitas de remedios, los pomos brillantes, las escobillas de dientes usadas” (p.p. 92-93).
- “No conviene demorarse mucho porque el enemigo siempre está al acecho. A veces son sorprendidos por las sirvientas y tienen que huir dejando regado su botín” (p.93).
- “ambos se inquietaron, porque en esta época el abuelo se ponía intratable”.
- “La debilidad lo hacía ligero, etéreo: volaba casi como un pájaro” (p.99).
- “[El abuelo] Parecía un árbol creciendo desde su pata de palo” (p.100).
- “Enrique observó al viejo que, erguido como un gigante (...)” (p.101).

Gèrard Genette, en *Figuras III*, distingue tres tipos de relatos con narrador externo, según el punto de vista que escoja. En el primero, que llama de *focalización cero*, el narrador muestra un conocimiento de los hechos mayor que cualquiera de los personajes. En el segundo, de *focalización interna*, adopta el punto de vista de un personaje. Finalmente, en los relatos con *focalización externa*, “el héroe actúa ante nosotros sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sus sentimientos”. (Genette, 1972, p.245)

Los ejemplos ya citados de estilo indirecto libre corresponderían a una focalización interna, muy habitual, por otro lado, en toda la cuentística riberyana.

Consideramos que en “Los gallinazos sin plumas” la adopción del punto de vista infantil alterna con los otros dos tipos de focalización. Por un lado, con el más tradicional, de

herencia decimonónica y focalización cero, en la que el narrador conoce las intenciones del personaje:

Don Santos, a medio acostar, jugaba con su pierna de palo y les lanzaba miradas feroces. A mediodía se arrastraba hasta la esquina del terreno donde crecían verduras y preparaba su almuerzo, que devoraba en secreto. A veces aventaba a la cama de sus nietos alguna lechuga o una zanahoria cruda, con el propósito de excitar su apetito creyendo así hacer más refinado su castigo. (Ribeyro, 2020, p.98)

Y la de un narrador objetivista, muy del gusto del neorrealismo, que solo relata lo perceptible:

Los basureros inician por la avenida Pardo su paseo siniestro, armados de escobas y de carretas. A esta hora se ve también obreros caminando hacia el tranvía, policías bostezando contra los árboles, canillitas morados de frío, sirvientas sacando los cubos de basura. (Ribeyro, 2020, p.91)

Este perspectivismo enriquece semánticamente el relato: lo dota de ambigüedad y multiplica sus connotaciones.

El lector interpreta los fragmentos focalizados en los niños como radicalmente significados, dado que el narrador no focalizador (ya sea objetivo u objetivista) le resulta neutro, imperceptible y, claro está, adulto. Entendemos que se trata de una de las características semánticas más relevantes de los cuentos riberyanos protagonizados por niños.

La brecha entre los textos relatados desde la mirada infantil se percibe, en un nivel morfológico, en la elección de sustantivos concretos: *árboles, moras, piedras, cubo, basura, zapatos, pan, pericotes...* y en una ausencia de sustantivos abstractos, que sí aparecen en los fragmentos de focalización externa o inexistente: *atmósfera, sustancia, melancolía, tranquilidad, orden, consigna...*, como corresponde a un pensamiento infantil que aún no ha desarrollado la capacidad de abstracción.

En cuanto a los adjetivos, son escasos, y pertenecen a un registro idiomático infantil: *[piedras] filudas, zapatos viejos, pericotes muertos.*

Cuando no hay focalización interna, la adjetivación, que siempre es parca en Ribeyro, puede adscribirse a un registro más elevado: *macerados*, *siniestro*, *ornada*, *clandestina*, *escuálido*...

La mirada de Efraín y Enrique es hiperbólica y poética: exagera lo misterioso y lo bello, de modo que “Un cubo de basura es siempre una caja de sorpresas”, y “el enemigo “que “siempre está al acecho” resulta ser, simplemente, “las sirvientas”.

El mundo es más grande que ellos, y amenazante: su abuelo “Parecía un árbol creciendo desde su pierna de palo”, y los observa “erguido como un gigante”.

Pero, a cambio, los niños tienen la capacidad de convertirlo en un lugar hermoso. Así, encuentran en la basura todo un botín: tirantes, cajitas de remedios, pomos brillantes escobillas de dientes usadas y una pera “casi buena”.

4.2.5. El tiempo

Según Minardi:

En general las historias ribeyrianas se llevan a cabo a lo largo de un arco de tiempo bastante limitado -un día o sólo unas horas- y en su interior se toma el momento determinante, el que encierra en sí el acto decisorio del personaje, su darse o no darse cuenta de la realidad que lo circunda y su actuar, o no actuar, en consecuencia. Comúnmente, los cuentos de Ribeyro inician *in medias res*, se nos dice muy poco del pasado del personaje, nada del futuro; la narración se centra en el momento presente. (2002, p.15)

Dado que sostenemos que coexisten en “Los gallinazos sin plumas” dos relatos, uno de corte realista y otro maravilloso, analizaremos el tiempo atendiendo a cómo se manifiesta en ambos.

4.2.5.1. La duración

Entendiendo el tiempo en su acepción más extendida, “Duración de las cosas sujetas a mudanza” (*DRAE*, 2014), observamos que en el relato realista de “Los gallinazos sin plumas” las acciones suceden a lo largo de varias semanas. No se da, por tanto, esa concentración temporal de la tragedia clásica, que Julio Ramón Ribeyro sí busca en otros relatos. Al principio, los niños cogen moras (pueden hacerlo a finales de verano o bien entrado el otoño) y, los noctámbulos “regresan a sus casas envueltos en sus bufandas” (p. 91) Tras una elipsis temporal, se nos cuenta que “Al comenzar el invierno el cerdo estaba convertido en una especie de monstruo insaciable”. (p.94).

Aunque no se mencione el frío como una de las penalidades que padecen los niños, interpretamos que en invierno se recrudecen sus condiciones adversas. Por ejemplo, sabemos, a raíz del accidente de Efraín, que no llevan zapatos. A partir de distintas referencias temporales, nunca precisas, percibimos que el tiempo transcurre: “Desde entonces, los miércoles y los domingos [...]” “empezaron unos días angustiosos”, “la última noche de luna llena”.

4.2.5.2. La época

El tiempo, considerado como “época durante la cual vive alguien o sucede algo” (*DRAE*, 2014), es el contemporáneo al autor. Más concretamente, el de su juventud:

Prácticamente la sociedad que yo describo es aquella que viví y observé entre los años 1940 y 1960. La época en que Lima dejó de ser una pequeña ciudad para ir convirtiéndose en una gran urbe. La época de la migración "salvaje" de campesinos hacia la capital y la aparición de las enormes barriadas. La época en que la clase media [...] empieza a constituirse como clase social, sin renunciar a sus anhelos de promoción social ni a su temor a proletarizarse. La época de la dependencia, de la desesperanza, de la incertidumbre, del esfuerzo fallido, de la ilusión no recompensada (Ribeyro, 1975: 43-44).

No hay fechas, ni alusiones a sucesos históricos que permitan datar los hechos con precisión.

Esta ambigüedad temporal queda intensificada por la inclusión del relato de encantamiento, focalizado en el personaje infantil, que utiliza un presente atemporal, propio de los cuentos de hadas.

4.2.5.3. El concepto primitivo del tiempo

Una concepción primitiva y circular del tiempo impregna el relato. Su transcurso viene marcado por la luz del cielo, la duración de la llovizna o las fases lunares: “Don Santos reflexionó, mirando el cielo donde se condensaba la garúa. [...] Ambos miraron a la puerta. La garúa había comenzado a caer” (p.97); “Esa misma noche salió la luna llena [...] en esta época el abuelo se ponía intratable” (97); “Siendo aún la hora celeste llegan a sus dominios” (p.92). Precisamente esta hora celeste, la del alba, determina los límites entre el relato de encantamiento y el realista. Su importancia es tal que el sintagma “A las seis de la mañana” inaugura el relato y “a esta hora” se repite anafóricamente cuatro veces:

A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. Las beatas se arrastran penosamente hasta desaparecer en los pórticos de las iglesias. Los noctámbulos, macerados por la noche, regresan a sus casas envueltos en sus bufandas y en su melancolía. Los basureros inician por la avenida Pardo su paseo siniestro, armados de escobas y de carretas. A esta hora se ve también obreros caminando hacia el tranvía, policías bostezando contra los árboles, canillitas morados de frío, sirvientas sacando los cubos de basura. A esta hora, por último, como a una especie de misteriosa consigna, aparecen los gallinazos sin plumas.

A esta hora el viejo don Santos se pone la pierna de palo y sentándose en el colchón comienza a berrear (p.91. El subrayado es nuestro).

La felicidad de los niños tiene lugar solo en estos momentos del día:

Efraín y Enrique se demoran en el camino, trepándose a los árboles para arrancar moras o recogiendo piedras, de aquellas filudas que cortan el aire y hieren por la espalda. Siendo aún la hora celeste llegan a su dominio". (p.92)

-Y se lanzó a la calle respirando a pleno pulmón el aire de la mañana. En el camino comió yerbas, estuvo a punto de masticar la tierra. Todo lo veía a través de una niebla mágica. La debilidad lo hacía ligero, etéreo: volaba casi como un pájaro. (...) Enrique, devuelto a su mundo, caminaba feliz entre ellos, en su mundo de perros y fantasmas, tocado por la hora celeste. (p.99)

- Cuando el sol asoma sobre las lomas, la hora celeste llega a su fin (p.93).

La función de esta luz para delimitar el tiempo objetivo y el subjetivo se hace explícita: "La luz desvanece el mundo mágico del alba", y es esencial para interpretar el final: "Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula" (p. 102).

Coincidimos con Paloma Torres (2021) e Isolina Rodríguez (1984) en que, tras pasado el portón, inician el tránsito de la niñez a la adultez. O, lo que es lo mismo, la transición irreversible del encanto al desencanto.

4.2.5.4. El tiempo narrativo

Entendiendo el tiempo como uno de los elementos constitutivos de la narración, seguiremos las consideraciones al respecto de Gérard Genette. El teórico francés analizó en *Figuras III* (1989) tres dimensiones del tiempo narrativo, según la relación entre los hechos de la historia (previos a la narración y dispuestos cronológica o casualmente) y los hechos de la trama (dispuestos en la narración según criterios estilísticos, y no necesariamente cronológicos o causales). Estas dimensiones son *orden*, *duración* y *frecuencia*. Las modificaciones que afectan al orden de los hechos de la historia reciben el nombre de *anacronías*, e incluyen distintos tipos de *analepsis* y *prolepsis*.

En general, el tiempo de la narración en "Los gallinazos sin plumas" sigue un orden cronológico, marcado explícitamente al comienzo de cada una de las partes del texto y en

otros muchos pasajes. Hay, sin embargo, algunos ejemplos de anticipaciones o prolepsis: “-Dentro de veinte o treinta días vendré por acá- decía el hombre” (p. 95); “En el fondo, sin embargo, presentía una catástrofe” (p.97); “Enrique sentía crecer en su corazón un miedo extraño” (p. 98); “esta vez reinaba en el corralón una calma cargada de malos presagios, como si toda la violencia estuviera en equilibrio, a punto de desplomarse” (p.100); “Enrique tuvo un mal presentimiento” (p.100).

La anticipación es una técnica habitual con narradores omniscientes; sin embargo, en el relato de Julio Ramón Ribeyro sirve no tanto para referir hechos que han de producirse cuanto para preparar anímicamente al lector para acciones venideras, adoptar el punto de vista del personaje y crear un ambiente funesto.

Ferrari (2021) explica que, por *duración*, Genette entiende la manipulación temporal del narrador para ralentizar o acelerar las acciones de la historia. Distingue distintas técnicas: la pausa (cuando el tiempo de la narración es mayor que el tiempo de la historia, como sucede con las descripciones), la elipsis (cuando se omiten acontecimientos de la historia); el sumario (cuando los hechos se narran resumidos), la escena (cuando coinciden el tiempo de la historia y el de la narración, como ocurre en los diálogos) y la digresión, que supone un tipo de pausa narrativa para introducir una reflexión de cierta extensión.

Hallamos ejemplos de pausa en las dos únicas descripciones de “Los gallinazos sin plumas, la que abre el relato, que desempeña la función de crear una visión impresionista y fantasmal de la ciudad de Lima al amanecer, y la del muladar junto al mar, escenario, como veremos enseguida, de algunas de las acciones más relevantes del cuento.

Son frecuentes las elipsis, y se aprecian sobre todo entre las distintas partes del relato, que comienzan, como quedó dicho, con expresiones temporales que proporcionan coherencia al texto y facilitan la progresión temática. De diferente naturaleza es la elipsis final: “desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla”. La muerte terrible que sufrirá el anciano no se narra, ni tampoco la suerte que aguarda a los dos hermanos en la ciudad que “abría ante ellos su gigantesca mandíbula”. El uso del pretérito imperfecto de indicativo en las últimas oraciones del texto intensifica el carácter inacabado, suspendido en el tiempo, de la acción.

También está presente la técnica del *sumario*. Uno de los fragmentos en que aparece de forma más evidente es cuando el narrador resume las acciones que los protagonistas llevan a cabo en “unos días angustiosos, interminables”. Utiliza nuevamente el pretérito imperfecto de indicativo, en esta ocasión, para indicar que la acción se repite: “Efraín se revolcaba sin tregua, Enrique tosía. Pedro se levantaba [...] Don Santos, a medio acostar, jugaba con su pata de palo”.

En los distintos diálogos del texto, tendrían lugar distintas *escenas*, siempre según la terminología de Genette.

Claramente, Julio Ramón Ribeyro domina las distintas técnicas de la *frecuencia* narrativa, a saber, las del relato *singulativo* (se refiere una vez lo que ha sucedido una vez); el relato *iterativo* (cuando se reproduce una única vez lo que ha sucedido en más ocasiones), y el relato *reiterativo*, si el narrador cuenta más de una vez una acción que, en el tiempo de la historia, ha tenido lugar en una única ocasión. El singulativo es el no marcado y habitual en cualquier narración, de modo que no citaremos ningún ejemplo (Ferrari, 2021).

Hallamos muestra de relato iterativo, por ejemplo, en la descripción del deambular de los limeños de clase trabajadora (p.91). Las distintas referencias a que Efraín está herido constituyen un ejemplo de relato reiterativo: “Efraín sintió un dolor en la planta del pie. Un vidrio le había causado una pequeña herida” (p.94); “-Tiene una herida en el pie-explicó Enrique-.Ayer se cortó con un vidrio” (p.95), “-Pero si le duele-intervino Enrique-. No puede caminar bien” (p.95); “-No podía más!- dijo Enrique al abuelo-. Efraín está medio cojo” (p.95). Sirven para expresar la angustiada preocupación del niño Enrique por su hermano, así como su carácter bondadoso.

4.2.6. El espacio

El espacio es:

La categoría filosófica utilizada entre los griegos para designar el receptáculo vacío (Platón) , o el *topos* o lugar (Aristóteles) donde se sitúan los objetos, y en virtud del cual estos son percibidos como tales objetos [...] Tanto en la ficción narrativa como en el teatro, acción, personajes y objetos comienzan a adquirir consistencia cuando son concebidos en un espacio y tiempo determinados (Estébanez, 1996, p.361).

Garrido dedica al estudio del espacio un capítulo de su ensayo *El texto narrativo* (2007). Dentro de las distintas clasificaciones que allí se proponen, la Lima sugerida en “Los gallinazos sin plumas” pertenecería al tipo de espacio “que ejerce un influjo determinante sobre la trama hasta el punto de configurar su estructura”, de modo similar a las novelas de caballerías, de viajes o a la picaresca.

4.2.6.1. El espacio externo

Aunque no se diga explícitamente, el lector de Ribeyro infiere que el espacio en que transcurre la acción es la ciudad de Lima. Hay solamente una referencia topográfica, “la avenida Pardo”, situada en el barrio de Santa Cruz, en Miraflores, y otras alusiones vagas que abren el relato: tranvías, obreros, campesinos indígenas reconvertidos en basureros o canillitas, noctámbulos y beatas. Sabemos que este entorno urbano tiene una zona de corralones, en los arrabales; “una larga calle ornada de casas elegantes que desemboca en el malecón” (p.91) y un basurero municipal que está al lado del mar. Esta omisión del espacio narrativo fuerza al lector a recrearlo. En palabras de Minardi (2002):

Los textos ribeyrianos requieren, entonces, de un lector ideal que debe tener como competencia fundamental el conocimiento de la ciudad de Lima y de su tejido social. Esto no significa por cierto que la lectura resulte incomprensible a quien no haya estado nunca en el Perú; recurriendo a Eco, el autor prevé un lector modelo capaz de cooperar en la actualización textual, pero que él construye insertando en sus cuentos contraseñas que encaminan el acto interpretativo del lector. (p.15)

Ribeyro quiso representar literariamente la urbe latinoamericana moderna, con su desmesura, su miseria, sus enormes desigualdades. No la describe prolijamente, a la manera de Carlos Fuentes, Vargas Llosa o Bryce Echenique en sus novelas, sino que la sugiere a través de los ojos de sus protagonistas, con técnicas neorrealistas.

Como bien señala Eva Valero Juan (2003), es característico de la cuentística de Ribeyro un “escamoteo sistemático de descripciones físicas del entorno urbano” (...) La primera

consecuencia semántica de esta omisión sería “la sustitución de la descripción por la sugestión” (p.30).

Los niños protagonistas realizan distintos desplazamientos: el primero, a “una larga calle ornada de casas elegantes que desemboca en el malecón”. Más adelante, cuando aumenta la voracidad del cerdo, Don Santos obliga a sus nietos “a invadir los terrenos ajenos en busca de más desperdicios. Por último, los fuerza a que se dirijan “hasta el muladar que estaba al borde del mar”. Este lugar, que tendrá un protagonismo fundamental en la trama, merece la única descripción detallada de todo el relato:

Un domingo, Efraín y Enrique llegaron al barranco. Los carros de la Baja Policía, siguiendo una huella de tierra, descargaban la basura sobre una pendiente de piedras. Visto desde el malecón, el muladar formaba una especie de acantilado oscuro y humeante, donde los gallinazos y los perros se desplazaban como hormigas. Desde lejos los muchachos arrojaron piedras para espantar a sus enemigos. El perro se retiró aullando. Cuando estuvieron cerca sintieron un olor nauseabundo que penetró hasta sus pulmones. Los pies se les hundían en un alto de plumas, de excrementos, de materias descompuestas o quemadas. Enterrando las manos comenzaron la exploración. A veces, bajo un periódico amarillento, descubrían una carroña devorada a medias. En los acantilados próximos los gallinazos espiaban impacientes y algunos se acercaban saltando de piedra en piedra, como si quisieran acorralarlos. Efraín gritaba para intimidarlos y sus gritos resonaban en el desfiladero y hacían desprenderse guijarros que rodaban hacia el mar. (Ribeyro, 2020, p.94)

Allí sucederá la progresiva transformación de los niños en gallinazos, es decir, su degradación irremediable:

Desde entonces, los miércoles y los domingos, Efraín y Enrique hacían el trote hasta el muladar. Pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándoles a descubrir la pista de la preciosa suciedad.(p. 94)

La debilidad lo hacía ligero, etéreo: volaba casi como un pájaro. En el muladar se sintió un gallinazo más entre los gallinazos. (pp. 99-100)

En este lugar privilegiado en la trama rescata Enrique a Pedro, “un perro escuálido y medio sarnoso”; “-Lo encontré en el muladar -explicó Enrique -y me ha venido siguiendo.”

El basurero, por último, se convierte, literal y simbólicamente, en el destino de los protagonistas al final del relato:

-¡Pronto! -exclamó Enrique, precipitándose sobre su hermano -¡Pronto, Efraín! ¡El viejo se ha caído al chiquero! ¡Debemos irnos de acá!

-¿Adónde? -preguntó Efraín.

-¡Adonde sea, al muladar, donde podamos comer algo, donde los gallinazos! (p.101).

4.2.6.2. Los espacios fronterizos

En esta peculiar yuxtaposición de “lo maravilloso” y “lo espantoso” que compone Ribeyro en “Los gallinazos sin plumas”, los viajes adquieren un significado especial, de frontera entre los dos mundos. Se nos precisan cuatro de ellos:

En el primero, “Efraín y Enrique se demoran en el camino, trepándose a los árboles para arrancar moras o recogiendo piedras, de aquellas filudas que cortan el aire y hieren por la espalda”. El trayecto supone un espacio dinámico, iluminado por la hora celeste que suspende el tiempo y camufla la fealdad de las cosas.

Más, adelante, “Fue al regresar de una de esas excursiones que Efraín sintió un dolor en la planta del pie. Un vidrio le había causado una pequeña herida.” La lesión irá agravándose y es una de las circunstancias que acelerarán el trágico desenlace. Podemos interpretar, simbólicamente, que la herida de Efraín es de otra índole: una grieta por donde se cuela, inexorable, la realidad, y que no le permitirá volver a pisar el espacio mágico de la infancia.

En el tercer viaje:

se lanzó a la calle respirando a pleno pulmón el aire de la mañana. En el camino comió yerbas, estuvo a punto de mascar la tierra. Todo lo veía a través de una niebla mágica. La debilidad lo hacía ligero, etéreo: volaba casi como un pájaro. (p.99)

Enrique, en lo más árido de la trama, se aferra a la visión mágica. Hay una inversión perversa: el espacio protector de los niños no es la casa, sino el exterior. Así lo observó Valero (2016):

Con todo, vemos una inversión del significado consustancial a los espacios: el más inmundo de la ciudad es el lugar de la liberación, y la casa significa la violencia y la deshumanización, a lo que se suma el tiempo vital trastocado, pues es cuando sale el sol el momento en que los niños se encierran en la casa. (p.350)

La luz, además de dividir el tiempo, separa los espacios (el real y el maravilloso) de la narración. La luz celeste ilumina solamente los espacios abiertos:

Enrique, devuelto a su mundo, caminaba feliz entre ellos, en su mundo de perros y fantasmas, tocado por la hora celeste.

Al entrar al corralón sintió un aire opresor, resistente, que lo obligó a detenerse. Era como si allí, en el dintel, terminara un mundo y comenzara otro fabricado de barro, de rugidos, de absurdas penitencias (p. 100).

El último viaje es el no narrado con el que se cierra el cuento: “Cuando abrieron el portal de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula”. (p.102)

4.2.6.3. El espacio interno.

El espacio interior consta de un cuadrón, que tiene una huerta, una acequia, un chiquero y un cuarto habitable que comparten Don Santos y sus nietos. Es aquí donde sucede lo “real espantoso”: la explotación infantil, la violencia, el hambre, el desamor.

Por contraposición a la del alba, la luz de la luna baña el corralón e impregna la vivienda de una atmósfera terrorífica: “A la luz de la luna Enrique lo veía [a Don Santos] ir diez veces del chiquero a la huerta, levantando los puños, atropellando lo que encontraba en su camino”. (p.99)

Para Minardi (2002), el símbolo de la casa es uno de los más recurrentes en la obra de Julio Ramón Ribeyro (otros muy utilizados serían los del libro y el agua). La profesora italiana compara el significado de distintos espacios interiores, como la casa de campo, el desván o el sótano, y determina que “La vivienda de la ciudad es expresión, por lo común, de la desesperación del personaje, debida a sus precarias condiciones de vida material” (p.139).

Valero (2016) compara la “Casa tomada” de Cortázar con la de “Los gallinazos sin plumas”:

La casa [en el cuento de Cortázar], por último, simboliza la necesidad de un espacio protector ante los vaivenes de la vida, y su cerrazón final, la imposibilidad de permanencia en los límites de la falsa seguridad, asediada de pronto por lo inesperado. La ciudad, por contraste, simboliza el enfrentamiento a la realidad y al yo en su mundo abierto. “Los gallinazos sin plumas” realiza el camino inverso pero, al final, el resultado es el mismo; la casa, como espacio de la opresión a lo largo del cuento, queda definitivamente tomada por el cerdo Pascual (p. 357).

4.2.6.4. Un bosque en la Lima industrial

Los cuentos de encantamiento, como los de Ribeyro, son a menudo simbólicos. Es decir, que dicen una cosa pero quieren expresar otra. Uno de los elementos más cargados de connotaciones y simbología dentro del relato folclórico es el bosque. Antonio Rodríguez Almodóvar (2021) proporciona una interesante interpretación sociológica y económica del bosque de los cuentos maravillosos:

La lectura simbólica de los cuentos se inscribe en la de los conflictos surgidos en la transición de la sociedad de cazadores-recolectores a la sociedad de agricultores-ganaderos. De ahí la presencia continua del bosque, como símbolo nodal, donde se producen algunos de los cambios más profundos que ha experimentado la evolución humana, más concretamente, la implantación de la propiedad hereditaria de la tierra, destinada a herederos legítimos (p.50).

El bosque pasa a ser, por tanto, un terreno privado, hereditario, y en los cuentos simboliza “lo que pertenecía antes a todos, y al que las nuevas leyes impiden retornar, creando mitos de terror, como gigantes y brujas comeniños, a los que sin embargo vencerá Pulgarcito.” (2021, p.50)

Los horrores que albergan los bosques representarían, entonces, los castigos de los poderosos contra quienes se atreven a adentrarse en sus terrenos de caza. Resulta evidente que el basurero surgido junto a los riscos y el mar ha desplazado un territorio y una naturaleza comunitarios.

El bosque simbólico que visitan Enrique y Efraín no puede ser más terrorífico. El malecón es descrito con hipérboles que empequeñecen a los niños: “los gallinazos y los perros se desplazaban como hormigas”. Es un bosque sin rastro de belleza, más parecido a los dominios de un monstruo: “Cuando estuvieron cerca sintieron un olor nauseabundo que penetró hasta sus pulmones. Los pies se les hundían en un alto de plumas, de excrementos, de materias descompuestas o quemadas” (Ribeyro, 2020, p. 94).

Este bosque espantoso de la Lima industrial, que bien podría poblar un ogro, o Baba Yaga con su pierna de hueso, sería un símbolo del capitalismo voraz, que produce toneladas de basura, una fauna carroñera y una flora de plumas negras.

El esfuerzo que han de hacer los niños para “desencantarlo”, para embellecerlo, es descomunal: eligen imaginar que traban amistad con la fauna repugnante del basurero: “los gallinazos [...] laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándolos a descubrir la pista de la preciosa suciedad”. (p. 94)

Como otros niños abandonados, los hermanos limeños deben dejar atrás el hogar, lo conocido, y penetrar en el bosque. Pero la suerte de Efraín y de Enrique no es la de Pulgarcito, Garbancito o Hansel y Gretel: el bosque no simboliza el viaje iniciático que los devolverá, transformados en adultos exitosos, al mundo civilizado. De hecho, al final de “Los gallinazos sin plumas” la enorme urbe parece querer devorarlos, de modo que los hermanos huyen hacia los márgenes de la ciudad, y en ese bosque de excrementos se refugiarán, invisibles, como los niños más infelices que ha habido nunca en cualquier cuento: los niños perdidos.

4.2.7. Los personajes

Sostiene Minardi (2002) que “los personajes [...] no están descritos ni física ni moralmente y que su carácter se evidencia por sus acciones” (p. 137). Así sucede en la construcción de los personajes de “Los gallinazos sin plumas”.

Por ejemplo, desconocemos la edad de los niños, pero se comportan como chiquillos de no más de diez años, dado que trepan a los árboles, buscan tesoros entre las inmundicias y ven a su abuelo como un gigante. Efraín se muestra valiente cuando ahuyenta a gritos a los buitres. Tal vez es el más pequeño de los dos, pues Enrique se muestra muy protector con él: “Efraín se echó a llorar [...] -¡A Efraín no! ¡Él no tiene la culpa! ¡Déjame a mí solo, yo saldré, yo iré al muladar!” (99). Enrique es tierno: en cuatro ocasiones se nos presenta abrazado a su hermano o al perro Pedro: “Enrique levantó al perro contra su pecho y huyó hacia la puerta” (96); “Enrique sonrió de alegría y con su amigo aferrado al corazón corrió donde su hermano” (96); “ -Tú te llamarás Pedro -dijo Enrique acariciando la cabeza de su perro”(96) ; “Por las noches, cuando la luna se levantaba, cogía a Pedro entre sus brazos y lo aplastaba tiernamente hasta hacerlo gemir” (98); “Enrique cogió a su hermano con ambas manos y lo estrechó contra su pecho. Abrazados hasta formar una sola persona cruzaron lentamente el corralón” (p. 101)

Hacia el final del cuento, se erigirá en el auténtico protagonista: madura lo suficiente para enfrentarse a su opresor y huir con su hermano moribundo. La ciudad que se encuentra ya no está bañada por la luz mágica del alba: al final del relato, Enrique, como apuntamos antes, ha dejado atrás la niñez.

4.2.7.1. La animalización de personajes humanos

En “Los gallinazos sin plumas” tienen lugar perversas inversiones del orden natural. Ya hemos hablado de cómo el espacio seguro es el exterior, mientras que el interior infunde miedo. Otra inversión resulta del hecho de que sean los niños quienes trabajan y sustentan la miserable economía familiar, mientras su abuelo permanece en casa. Pero, sin duda, una de las más significativas es la sistemática animalización de los personajes humanos, y la personificación de caracteres no humanos. Nos detendremos a analizar los personajes desde esta consideración.

Los niños son, claro está, los “gallinazos sin plumas” del título. El narrador los presenta en el primer párrafo: “A esta hora, por último, como a una especie de misteriosa consigna, aparecen los gallinazos sin plumas” (p.91), y los animaliza en otras ocasiones: “Los gallinazos sin plumas han regresado a su nido” (p. 93); “Pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándoles a descubrir la pista de la preciosa suciedad” (p.94); “[Enrique] comió yerbas [...] volaba casi como un pájaro. En el muladar se sintió un gallinazo más entre los gallinazos” (pp.99-100) y “Enrique, devuelto a su mundo, caminaba feliz entre ellos, en su mundo de perros y fantasmas” (p. 100).

Según Torres (2015): “La penúltima alusión al término [“gallinazos”] pone de manifiesto el culmen de este proceso de deshumanización (que adoptando este sentido, más personal que social, puede asociarse al concepto acuñado por Marx de “alienación”, convertirse en otro)” (p.180).

Don Santos también los llama “gallinazos”: “Ustedes son basura, nada más que basura! ¡Unos pobres gallinazos sin plumas”(p.97) y se dirige a ellos como “perros”: “¡Nada de perros aquí! ¡Ya tengo bastante con ustedes!” (p.96). Además, cuando están postrados por enfermedad, les arroja la comida: “A veces aventaba a la cama de sus nietos alguna lechuga o alguna zanahoria cruda” (p. 98).

Don Santos, con su pata de palo y su crueldad, se asemeja al ogro de los cuentos infantiles. También está animalizado: no grita, sino que berrea. Cuando hay luna llena, se transforma en un ser de mirada inhumana que infunde miedo: “al mirar a los ojos del abuelo creía desconocerlo, como si ellos hubieran perdido su expresión humana” (p.98).

Peter Elmore propone una lectura marxista:

Los gallinazos sin plumas admite ser leída, de manera bastante obvia, como una parábola expresionista de lo que Marx llamó acumulación originaria. El abuelo es, después de todo, un aspirante a empresario que no vacila en aprovechar la fuerza de trabajo de sus nietos para incrementar su capital. Si el engorde de su cerdo le importa más que la nutrición de los chicos, esto se debe no solo a la mezquindad del sujeto sino a un pragmatismo extremo, sin escrúpulos: a diferencia de lo que sucede con Enrique y Efraín, al animal sí hay quien lo compre (...). El comportamiento del abuelo muestra

cómo la lógica implacable del mercado sustituye –o, mejor dicho, se yuxtapone- a las normas del parentesco (2002:40).

Desde esta perspectiva, aspira a una medra miserable y simboliza al oprimido que oprime a otros aún más débiles.

Los personajes secundarios y los comparsas (las beatas, obreros, noctámbulos, basureros y vendedores de periódicos, que constituyen un personaje colectivo) son presentados bajo el mismo prisma degradante. Así, el hombre gordo, futuro comprador, “de manos ensangrentadas”, recuerda a un cerdo. Los transeúntes de la Lima fantasmal del amanecer son, en cambio, cosificados: “Las beatas, los noctámbulos, los canillitas descalzos, todas las secreciones del alba comenzaban a dispersarse por la ciudad” (p. 100). Incluso se les reduce, metonímicamente, a los objetos que portan: “Los noctámbulos, macerados por la noche, regresan a sus casas envueltos en sus bufandas y en su melancolía. Los basureros inician por la avenida Pardo su paseo siniestro, armados de escobas y de carretas. A esta hora se ve [...] sirvientas sacando los cubos de basura” (p.91).

4.2.7.2. La personificación de los personajes no humanos

Dentro de los animales personificados, encontramos al cerdo Pascual. Según López (2014), recibe el nombre “que se suele dar a chanchos en distintas partes de Latinoamérica y España, por su relación con las fiesta de Pascua” (p.9). El animal se vuelve “loco como los hombres” (p.99). A él le están destinados los diminutivos cariñosos y los *engreimientos* del abuelo. Aunque se le ceba para ser comido, será el quien devore finalmente a su amo. Representaría, en una lectura marxista, la voracidad del capitalismo.

Por otro lado, el perrillo que adopta Enrique es bautizado con un nombre humano: Pedro. Es inevitable no percibir similitudes entre Pedro y Flike, el perrillo de la película de Vittorio de Sica *Umberto D.*, estrenada en 1952, que, posiblemente, Ribeyro habría visto en el cine poco antes de componer “Los gallinazos ciegos”. El protagonista de la película italiana cae en la pobreza, y vagará por las calles como si fuera un perro abandonado. Como no soporta la situación, decide suicidarse. Flike, con su afecto, lo salvará. El relato de Ribeyro es

aún más desgarrador, pues Pedro, que proporciona afecto y ternura a los niños, será sacrificado cruelmente por su abuelo.

Por último, la ciudad de Lima también está personificada. Al comienzo del cuento, “se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos”. Solo es benévola en la “hora celeste”, cuando aún no ha despertado del todo. Sin embargo, al final del relato, “la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula”. Como el cerdo Pascual, no deja de crecer, y parece alimentarse de sus habitantes más vulnerables.

5. Conclusiones

*Llévame con el agua, Caperucita dulce,
arráncame del pecho la flor de mis pasiones.
Hazme que viva el cuento de tu vieja casita.
Desde niño me encanta tu aventura del bosque.
Búscame las perdidas botas de siete leguas
para escapar del reino trágico de los hombres.*

Federico García Lorca: Fragmento de “La balada de Caperucita” (1997, pp.501-517)

El mundo de los niños conforma, incuestionablemente, el universo poético de Julio Ramón Ribeyro. El autor, sobre todo en su madurez narrativa, utiliza el paraíso perdido de la infancia como escenario de varios relatos de marcado corte autobiográfico, especialmente en los *Relatos santacrucinos*.

Este rasgo de la narrativa breve de Ribeyro no ha sido considerado entre los más destacados, como sí lo han sido las descripciones impresionistas y sugerentes, más que pormenorizadas, de Lima, y la denuncia social, siempre supeditada a la excelencia literaria. A falta de una clasificación sistematizadora de la obra breve de Ribeyro, gran parte de la crítica ha terminado por reconocer que lo que cohesiona el universo ficcional de Julio Ramón Ribeyro es algo inefable e insabible, algo así como una “atmósfera riberyana”.

Parece evidente que los relatos del autor peruano se articulan en torno al personaje, y que esto condiciona la elección de ciertas técnicas narrativas, sobre todo, la de la focalización, que Ribeyro utiliza profusamente.

A pesar de que el personaje prototípicamente riberyano es un varón de mediana edad al que conocemos en un momento crucial de su existencia (cuando debe tomar, o dejar de lado, una opción que puede permitirle una medra insignificante o bien abocarlo a un fracaso existencial), lo cierto es que casi un tercio de la cuentística de Ribeyro tiene como protagonista a un niño o a un adolescente. Sin embargo, hemos encontrado pocos estudios centrados en

las consecuencias semánticas de la elección de un protagonista infantil en la cuentística riberyana.

Hemos intentado demostrar que la presencia del personaje niño intensifica no pocos elementos de la narrativa breve del autor limeño. Por un lado, acentúa su inclinación a solidarizarse con el débil, y el compromiso de otorgar voz al “mudo”. Desde el punto de vista estilístico, supone la elección de un léxico aún más depurado y esencial. Pero quizá el rasgo más interesante desde el punto de vista semántico sea que el personaje infantil propicia especialmente la creación de un relato fantástico que se inserta en el principal, y que el protagonista genera para sobrevivir en un ambiente sórdido y desesperanzador.

El momento crucial al que se enfrenta el personaje riberyano también se magnifica con el protagonista niño, y no es otro que la amarga constatación de la fragilidad del universo creado por la imaginación; es decir, el abrupto, precoz e irreversible encontronazo con la adultez.

Entre los protagonistas niños y adultos radicaría una diferencia sustancial: a menudo, el personaje típicamente riberyano es un antihéroe moderno (es decir, alguien anodino, en modo alguno ejemplar o triunfador, que sucumbe por un defecto de carácter), mientras que Enrique y Efraín alcanzan proporciones de héroes clásicos: su conducta admirable, su valentía y su bondad los hacen superiores a los hombres (incluidos, claro está, sus posibles lectoras y lectores). Sin embargo, como Edipo, resultan derrotados por un destino aciago que no merecen.

Dado el carácter universal del cuento maravilloso, ha resultado fácil rastrear idénticas estructuras narrativas entre este tipo de relatos y el mundo hermoso que se empeñan en preservar Efraín y Enrique en “Los gallinazos ciegos”. Asimismo, el relato riberyano está cuajado de símbolos y reproduce una percepción del tiempo cíclica y primitiva que lo aproximaría a los cuentos de encantamiento.

6. Limitaciones y prospectiva

Teniendo en cuenta la naturaleza del presente estudio (un trabajo de fin de maestría) y el tiempo limitado para su ejecución, muchas de las ideas y caminos secundarios que han ido surgiendo han quedado sin desarrollar.

Por estas mismas razones, tampoco resultó posible consultar toda la sugerente bibliografía recomendada en los artículos y ensayos que sí se han leído.

Sin embargo, como ha quedado dicho, la bibliografía sobre el tema del personaje infantil en Julio Ramón Ribeyro se nos antoja escasa.

Habiendo constatado el creciente interés por la presencia del niño en diversas manifestaciones culturales, así como la revalorización de la figura del cuentista peruano y su propia inclinación hacia la infancia, confiamos en que surjan numerosas investigaciones sobre los personajes infantiles en los cuentos riberyanos.

Referencias bibliográficas

- Aparicio, Y. (2021). Julio Ramón Ribeyro y los olvidados del boom. *Tema 10 del curso El boom latinoamericano y su repercusión trasatlántica UNIR*. Material no publicado.
- Benedetti, M. (1979). *El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bryce, A. (1994). El arte genuino de Ribeyro, prólogo a *Cuentos completos* de Ribeyro, J. Madrid: Alfaguara.
- Burgos, F. (2022). *Julio Ramón Ribeyro: el espíritu del dolor*. (Tesis de Maestría). UNIR. La Rioja.
- Carrasco, F. (2014). Una aproximación al discurso del niño en la narrativa breve de Julio Ramón Ribeyro. *Congreso Internacional "Julio Ramón Ribeyro, por tiempo indefinido" Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle La Cantuta*, 64. Recuperado en <http://letras.mysite.com/jrri041217.html>
- Coaguila, J. (2009). *Las respuestas del mudo*. Iquitos: Tierra Nueva Editorial.
- Delibes, M. (1994). Escribir para niños. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, nº 61, 16-17. Recuperado en <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?control=BVPH20110016982>
- Elmore, Peter (2002): *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica - Fondo de Cultura Económica.
- Esteban, A. (2015). Poética del fracaso. Dos textos inéditos de Julio Ramón Ribeyro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año XLI, No 82. Lima-Boston*, 263-280.
- Estébanez, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ferrari, E. (2021). *La estructura narrativa. Tema 6 del curso Metodologías cualitativas: análisis textual y lectura crítica. UNIR*. Material no publicado.
- Fundación SM. (2021). *Anuario iberoamericano sobre el libro infantil y juvenil*. Madrid: SM.
- García Lorca, F. (1997). *Obras completas, IV. Primeros escritos*. Edición de Miguel García Posada. Barcelona: Círculo de Lectores.

- García, J. (2021). *El texto literario. Tema 1 del curso Metodología de la investigación literaria*. UNIR. Material no publicado.
- Garrido, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- Greimas, A. (1971). *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- Gutiérrez, M. (1999). *Ribeyro en dos ensayos*. Biblioteca para el siglo XXI: Narrativa primera serie Lima: Editorial San Marcos, pp. 20-25.
- Tema y Variaciones de Literatura*, pp.145-157.
- Jan, C. (2021). Literatura infantil y juvenil: érase una vez un éxito. Artículo publicado en *El País*, 17 de diciembre de 2021.
- Lázaro, F. (2006). *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra.
- López, S. (2014). Lo humano y lo animal. Meditación semiótica sobre “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro. *Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, vol. 83, no. 118* pp. 7-64.
- Mamani, P. (2004). Visión de la vida de los niños en el mundo caótico de los adultos, en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. *La palabra y el hombre*, 131, 115-126. Recuperado en [2004131P115](#)
- Minardi, G. (2000). La mujer en el imaginario femenino de Julio Ramón Ribeyro *Actas XIII Congreso AIH, III*, 251-259.
- Minardi, G. (2002). Algunas consideraciones sobre la cuentística de Julio Ramón Ribeyro. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 52, 122-141. Recuperado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6114145>
- Minardi, G. (2002). La cuentística de Julio Ramón Ribeyro. Lima: Chiri Jaime, Alberto Sandro.
- Oviedo, J. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana, vol. 4: De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial
- Oviedo, J. (1997). Algunas reflexiones sobre el cuento y su proceso en Hispanoamérica. *Foro Hipánico, Amsterdam*, 11, p.53.

- Propp, V. (1974). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Ribeyro, J. (1995). *La tentación del fracaso, Diario personal*. 3 vols. Lima: Campodónico editor, 1992, 1993 y 1995, respectivamente.
- Ribeyro, J. (2018). *Dichos de Luder*. Revuelta Editores.
- Ribeyro, J. (2019). *Prosas apátridas*. Barcelona: Seix Barral.
- Ribeyro, J. (2019). *La palabra del mudo*. Barcelona: Seix Barral
- Ribeyro, J. (2020). *Cuentos*. Edición de M^a Teresa Pérez. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez, A.(1982). *Los cuentos maravillosos españoles*, Barcelona: Ed. Crítica, Grupo Editorial Grijalbo.
- Rodríguez, A. (1984). *Cuentos al amor de la lumbre*. Madrid. Anaya.
- Rodríguez, A. (1988). Los cuentos de tradición oral en España. *Revista de Occidente*, diciembre de 1988, n.º 91.
- Rodríguez, A.(2007). *Los cuentos populares o la tentativa de un cuento infinito*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn6k4>
- Rodríguez, A (2021). Sobre la verdadera historia de Cenicienta. *Cenicienta, el cuento de los cuentos*. Recuperado en <https://academiaargentinadelij.org/miradas-y-voces-de-la-lij/>
- Rodríguez, I (1984). *Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid.
- Torres, P. (2015). *Los cuentos de JRJ: estudio del final en los relatos de La palabra del mudo*. (Tesis de Doctorado), Universidad Complutense de Madrid. Recuperado en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/33382/>
- Torres, P. (2021). Los cuentos de infancia de Elena Garro y JJR. *Anales de literatura hispanoamericana*, volumen 50, 353-365. Recuperado <https://dx.doi.org/10.5209/alhi.79823>
- Valero, E. (2003). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Universidad de Alicante.

Vega, N. (2009). Lo absurdo y lo fantástico en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, *Anales científicos UNALM*, 70, 3, 96-101.

Valero, E. (2016). Para una poética del espacio (la casa) en el cuento latinoamericano de los 60 a nuestros días: Julio Ramón Ribeyro, Julio Cortázar y Cecilia Eudave. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45 343-360. Recuperado en <https://www.proquest.com/docview/1888748082?OpenUrlRefId=info:xri/sid:summon&ccountid=142712#:~:text=DOI%3A10.5209/ALHI.55129>