

# Algunas consideraciones generales sobre la cuentística de Julio Ramón Ribeyro



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

Giovanna Minardi\*

**Resumen:** En este trabajo se ve al autor como portavoz de la clase media limeña y como un intelectual que preanuncia ciertos cambios sociales y humanos. Se muestra, además, cómo todas sus obras se entrelazan y forman un texto único caracterizado por los siguientes rasgos: la relevancia de los personajes, lo fantástico, la percepción social, la ironía compasiva y la antiheroicidad.

**Palabras clave:** Fantástico, ironía, antiheroicidad, ambigüedad, humor.

*Yo veo y siento la realidad en forma de cuento  
y sólo puedo expresarme de esa forma.*

Julio Ramón Ribeyro (*La tentación del fracaso*, vol. 1)

*Un buen cuento es aquel que reúne observación, ironía,  
buen gusto, estilo, trascendencia, originalidad, poesía.*

Julio Ramón Ribeyro (*Carta a Juan Antonio*, 28/1/54)

**L**o que voy a presentar son sólo algunas ideas generales y descriptivas sobre la cuentística de Julio Ramón Ribeyro, quien es seguramente uno de los mayores cuentistas que ha producido América Latina y que se merece un justo y mayor reconocimiento fuera de su país.

En el panorama de la literatura hispanoamericana el cuento ocupa un puesto de honor. Género de orígenes antiquísimos, su producción aumenta notablemente en el siglo XIX; cuando aún no tiene una identidad muy clara ni definida,

\* Doctora en literaturas ibéricas e iberoamericanas de la Universidad de Palermo. Correo electrónico: yhumini@tin.it

éste se entrelaza con otros géneros, como la tradición, la leyenda, el cuadro de costumbre; sin embargo, el cuentista de ese siglo comienza a sentir que el cuento es el medio más eficaz para captar los momentos más intensos y decisivos de la vida humana.

En el ochocientos tenemos ya nombres de grandes cuentistas, pero es claramente en los primeros decenios del siglo XX que el cuento alcanza su madurez con escritores como Quiroga, Borges, Cortázar, Monterroso y nuestro Ribeyro, si bien su producción es casi desconocida fuera del Perú.

Infinitos son los caminos que se siguen, signo de la vitalidad del cuento hispanoamericano y de la necesidad de su plena consideración, si se quiere tener un cuadro completo de la literatura de este continente.

El cuento como género, sin embargo, ha sido descuidado en la teoría narrativa, cuando ése merece, en cambio, una mayor atención y meditación.

Si bien ha tenido una fuerte evolución en el curso del tiempo, este tipo de narración mantiene sus características: *unidad de impresión*, de la cual surge la *intensidad de efecto* que se quiere producir; *brevedad*, que no significa pocas páginas, sino el resultado del principio de unidad de impresión; *tensión*, que no está determinada por la unidad de acción y de la linealidad temporal, sino por la convergencia de todos los elementos del cuento hacia la conclusión final, aun si ésta no es de sorpresa; *esfericidad*, es decir, toda su estructura, compacta y basada sobre la unicidad de efecto de la cual habla Poe, debe estar ya clara en la mente del creador; *presencia de un elemento narrativo*, por débil que sea.

Lejos de querer proponer una definición taxativa de tal género, no se puede dejar de reconocer que se ha movido y se mueve siempre dentro de ciertos límites, no obstante que se hayan agregado nuevas dimensiones estéticas desconocidas antes del siglo XIX y otras hayan sido reducidas o eliminadas. Es posible, entonces, llegar a producir una "teoría" del cuento literario que lo identifique como un texto narrativo en prosa en el cual tensión, intensidad y unidad de estructura sean los elementos constitutivos.

En cuanto al Perú, se puede afirmar que no es sólo tierra de poetas sino también de finos cuentistas, como R. Palma, A. Gamarra; los modernistas C. Palma, M. Beingolea, E. Carrillo, A. Valdelomar, J. Diez Canseco; los miembros de la Generación del 50: Congrains, Vargas Vicuña, Zavaleta, Ribeyro; los más jóvenes: A. Cueto, H. Beleván, A. Sánchez Aizcorbe, I. Thais, y cada uno de estos escritores ha formado y forja un lenguaje y un estilo personal, si bien en todos es relevante un acto de fe en la palabra escrita, en la fabulación, aspecto éste que nos autoriza a decir que el cuento peruano ha contribuido y contribuye notablemente a la búsqueda y al desarrollo de la identidad literaria nacional.

El cuento no es un género inferior a la novela y resulta del entrelazamiento de los mismos elementos de ésta usados en forma diferente. También la categoría del personaje, por muchos críticos descuidada, tiene su importancia y puede ser el soporte de la conservación y de la transformación del sentido de un texto breve y su mayor atractivo, no obstante que se articule mediante trazos "mínimos", pero a menudo tan "logrados", tan "densos" como para poder competir con el personaje novelesco presentado en cambio en todo su desenvolvimiento.

Es éste el caso de Ribeyro. El elemento predominante de buena parte de las narraciones breves ribeyrianas es justamente el personaje. Ribeyro nos ofrece una vasta y variada gama de personajes contruidos con mucha habilidad que, junto a los otros elementos textuales, dan vida a cuentos maestros regidos por principios de tensión, intensidad y unidad de estructura. Veamos ahora cuáles son las características y la evolución de su cuentística.

## Ribeyro y su cuentística

Ribeyro no da vida a una escuela del cuento ni en el Perú ni en Latinoamérica y, sin embargo, su literatura no se homologa a la de otros escritores a él contemporáneos, pues presenta una riqueza y una variedad únicas en el panorama del cuento literario fuera y dentro del Perú.

En el seno de su narrativa se advierten diversas tendencias y modalidades. Sin embargo, se puede afirmar que la tentación de lo fantástico, la percepción de lo social y la ironía compasiva de la comedia urbana, así como la aventura antiheroica del sujeto son resonancias que persisten durante toda la obra ribeyriana, y no de casualidad abren en ella zonas de convergencia y zonas de conflicto y de ambigüedad.

Partiendo del presupuesto de que la concepción del hombre en Ribeyro se basa en el pesimismo, es posible registrar en este negativismo cambios formales, una técnica siempre más depurada, un incremento del humor corrosivo, la exposición de psicologías grotescas, y, curiosamente, después de haber agotado las venas del desencanto, un humanismo que se complace en y que acepta los errores de sus personajes, que tolera el fracaso, naturalmente mediante el velo de la ironía, mediante el tono burlón que no llega a ser sarcástico, una sonrisa estoica de hombre "sabio y tolerante".

Justamente porque en el proceso de desilusión se verifican cambios, diversas apreciaciones conceptuales, en sus cuentos se notan contradicciones, negaciones, búsquedas, caminos que se cierran y puertas que se abren a nuevas trampas. El

Ribeyro joven se desarrolla en el Ribeyro senil de la plenitud trazando, sin embargo, desde sus primeros pasos, un singular recorrido de búsqueda y conociendo a lo largo de su camino todos los frutos de la amargura.

Tras las ideas estéticas de un escritor hay siempre una ubicación espacio-temporal concreta. Ribeyro es siempre sensible a los estímulos sociales del país, y con absoluta conciencia de su situación escribe:

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).

Sensible a las profundas transformaciones de la nación, sigue atentamente el avance de la burguesía peruana, que tiene su origen en la antigua clase media de la sociedad colonial de fines del siglo XIX: pequeños propietarios terratenientes, artesanos de la ciudad, comerciantes, militares, empleados. Su historia, su ascenso como clase, la frágil conciencia de sí misma, sus fricciones con la burguesía aristocrática, con los latifundistas, con el capital imperialista, no tienen ni la grandeza ni la violencia (a veces) de la clase indígena, por ejemplo, o del proletariado de las minas y de las fábricas. De todos modos, el punto de vista ribeyriano no se encuadra en el seno de la pequeña burguesía *parvenue* y arribista, nuestro autor traduce los sentimientos, las ideas y el malestar de los herederos de la clase media limeña.

En la historia de la narrativa peruana esta última ha tenido válidos portavoces, tales como R. Palma, Beingolea, Diez Canseco, pero lo que en Palma ha sido comentario burlón, ironía equilibrada y, en parte, acto de complacencia, en Ribeyro se convierte en juicio hiriente, humor negro, escepticismo radical, esperpéntica galería de personajes. Su ironía melancólica, su pesimismo, tienen sus raíces en R. Palma, en los cuentos de Valdelomar, en aquellos de C. Vallejo, en la prosa de Martín Adán. Aun si Ribeyro se ha nutrido de literatura europea y rusa —Maupassant, Gógol, Chejov, Dostoievsky, como todos los integrantes de su generación—, su literatura se coloca perfectamente en la tradición literaria peruana. Así como Arguedas y Alegría son los portavoces del indigenismo, Ribeyro es el portavoz de la clase media limeña. Los tres expresan dos problemáticas, dos dinámicas sociales y humanas que, sin embargo, no se excluyen, antes

bien, en estos últimos años tienden a entrelazarse dando vida a un proceso social sincrético: es la *cholificación* del Perú, o sea el surgimiento de una nueva clase de ricos, de pequeños comerciantes, empresarios provenientes a menudo de la provincia. Armado de esta materia prima a nivel sentimental, Ribeyro transita entre recónditos meandros de esta metamorfosis de la peruanidad confirmando, así, sus capacidades visionarias.

Nuestro autor, empapado de realismo contemporáneo, después de la emergencia del indigenismo, observa las contradicciones más inmediatas de la sociedad peruana y se detiene en el desencanto y en el fracaso personales, es decir, de todo el proceso social escoge exclusivamente el aspecto humano irremediamente en crisis, hasta el punto de decir:

En todo autor hay un "*parti pris*" declarado u oculto. El mío me parece que está implícito en la mayoría de mis cuentos y por razones más temperamentales que ideológicas: inutilidad del combate solitario, poder compulsivo y manducativo de la sociedad dominante, búsqueda infructuosa de la dicha, de la seguridad o de la prosperidad. En una palabra, pesimismo (Ribeyro, 1975: 43-44).

La burguesía representada por Ribeyro llega a un profundo grado de desconfianza histórica que roza casi el nihilismo y, para el por qué de esta posición, no hay, creo, ni una explicación ni respuestas absolutas. Se sabe que Ribeyro ha tenido una formación aristocrático-burguesa, componente social que, con el transcurso del tiempo y con los cambios obrados en el seno de la sociedad peruana, se ha convertido en integrante de la pequeña burguesía. No es posible comprender la representación de Ribeyro y el conjunto de sus ideas si no se ligan a la desintegración de un orden, a la decadencia de todo un sistema social; frente al surgimiento del capital extranjero, al impulso de nuevos grupos burgueses, a la avalancha de migrantes de las provincias más alejadas, al desarrollo del comercio y de la educación, el mundo de Ribeyro se descompone. En otras palabras, la sociedad oligárquica cede el puesto al dominio sociopolítico donde se dan la mano el poder regional latifundista y la burguesía exportadora de los años treinta y cincuenta. Ribeyro intuye la crisis, la describe de forma fragmentada, en él todo se reduce a individualidad, las individualidades a sensaciones, las sensaciones a menudo a desconsuelo, pero en esta fragmentariedad no cesa de ser un "visionario", es decir, un intelectual que preanuncia ciertos cambios sociales y humanos.

En igual proporción que sus compañeros de generación —Zavaleta, Congrains, etcétera—, Ribeyro sigue la tradición populista de la narrativa peruana, en el sentido de aspiración, común a toda la narrativa hispanoamericana, a recoger

e interpretar los problemas de las masas urbanas y campesinas. Nace así el cuento "Los gallinazos sin plumas" (1955), pero ya en los otros siete cuentos del volumen que lleva el mismo título, Ribeyro busca una fórmula mejor para sus necesidades expresivas. La *tercera persona omnisciente se refugia*, así, en la conciencia del personaje; no interesa tanto la anécdota, como la intimidad, el funcionamiento de la sensibilidad, la forma como se ordena el mundo interior. Naturalmente, el dominio de estas formas será progresivo. En el prólogo al libro *Los gallinazos sin plumas*, el autor escribe: "El respeto por las unidades de lugar, tiempo y acción, pertenece ya al dominio de la tragedia clásica. Yo he tratado, sin embargo, de aplicar estas tres unidades al cuento, con el objeto de individualizarlo y distinguirlo de otras formas parecidas" (Ribeyro, 1955: s.p.).

Ribeyro, a su manera, respeta las unidades clásicas de lugar, tiempo y acción y, por otra parte, concibe el cuento como un fragmento dado por el momento culminante de una vida:

El cuento me parece que no es un "resumen" sino un "fragmento". Quiero decir con esto que el cuentista no debe tratar de reducir a cuatro páginas un acontecimiento o una vida humana que podría requerir una novela, sino que debe en este acontecimiento o en esta vida escoger precisamente el momento culminante, recortarlo —como se recorta la escena de una cinta cinematográfica— y presentarlo como un cuerpo independiente y vivo (Ribeyro, 1955: s.p.).

Si aplicamos estos conceptos a los cuentos subjetivos de *Los gallinazos sin plumas*, entenderemos la conciencia profesional con la cual el escritor afronta su "oficio de escribir": el cuento para él es un género, no una forma menor de la narrativa.

En esta fase, el uso de la técnica interiorizada es aún primitivo, en algunos casos el autor fuerza las sensaciones, en otros las vuelve muy evidentes y, sobre todo, no ofrece muchas variantes: no nos cuenta la historia en forma lineal y cronológica, sino que toma una fase de ella creando una narración *in medias res* y luego, por medio de asociaciones de ideas, recuerdos y monólogos, desarrolla el hecho precedente. O sea, muestra la realidad sobre dos niveles: el observado y el introspectivo, y este último es el principal.

El cuento es, entonces, para Ribeyro, un fragmento de vida, el captar el momento culminante en el cual el personaje toma una decisión. Esta concepción del cuento se diferencia de aquella del cuento como síntesis que representará una etapa posterior. Por el momento, nuestro autor reacciona a la tradición del cuento truculento, del cuento modernista, del cuento indigenista y se propone depurar el género de elementos decorativos limitándolo a su expresión mínima:

escasos personajes, poquísimos eventos, ambientes anónimos, economía de lenguaje, final inesperado. No es el cuento vital ni el lírico, sino más bien el cuento entendido como instrumento de búsqueda personal, en el cual el lector se acerca a la conciencia de un sujeto, se encuentra frente a sus emociones, observa sus incertidumbres, sus inclinaciones "perversas" (pensemos en Mercedes de "Mientras arde la vela" o en el protagonista de "Interior 'L'").

Ribeyro es un realista encallecido, un crítico mordaz, un observador de desgracias, una mente racional que, pese a ello, en buena medida justifica y comprende las caídas de sus personajes, sus humillaciones, sus impotencias, debidas esencialmente a la violencia de la pobreza. Sólo que entre el narrador y el universo narrado se interpone una postura que enfría las situaciones, que las aleja de la simpatía, que las disuelve en la niebla de la objetividad. Ribeyro ha descubierto una formulación del cuento y la pone en práctica con rigor, profundidad, equilibrio y perfección.

Ciertamente, en la visión populista de Ribeyro hay límites significativos. Él, entre 1955 y 1958, roza el lado pobre de Lima, recién descubierto por Diez Canseco y Congrains, entre otros, y trata de experimentar y de adaptar sus mejores estrategias literarias a su proyecto narrativo de un humanismo comprensivo y, al mismo tiempo, corrosivo. En este proceso a veces deforma a sus personajes, toca lo patético, pero, en todo caso, nos ayuda a entender una porción de la realidad peruana.

En su segundo libro, *Cuentos de circunstancias* (1958), que tiene una conformación heterogénea, Ribeyro hace una incursión en el cuento fantástico; además desarrolla el cuento autobiográfico excavando en el mundo de la infancia perdida, de la tradición familiar, del brillo aristocrático.

Con el tercer libro, *Las botellas y los hombres* (1964a), estamos ya en el ámbito de la pequeña burguesía, pero a la miseria de la clase media Ribeyro agrega aquí la degradación moral, la incapacidad de realización, de afrontar las situaciones adversas, la conciencia humillante del fracaso. Pensemos, por ejemplo, en los protagonistas de "El profesor suplente" y de "Una aventura nocturna". El autor nos muestra la cobardía, la debilidad humana, sin por ello caer en el negativismo. A su manera, protesta, lanza una denuncia contra la realidad que obstaculiza el obrar de los seres humanos, que es el censor incorruptible. Ribeyro indudablemente "ama" a sus personajes, pero se trata de un amor oscuro; toma distancia de ellos con un gesto frío, evita todo sentimentalismo, todo acto contemplativo, como si dijese: "No podemos perdonar la vida a estos pobres diablos". Él condena las circunstancias adversas a la realización del ser humano, pero condena también al individuo, sus flaquezas: su acto de acusar es total, sin remisión de culpa.

Con este libro, Ribeyro desarrolla ya variantes psicológicas más ricas; las situaciones conflictivas son más heterogéneas, las anécdotas más depuradas, los matices más expresivos y significativos aumentan ocupando un espectro que va, por ejemplo, desde el análisis de la típica burguesía del elegante barrio limeño de Miraflores, en "De color modesto", hasta la pintura de cuatro amigos pertenecientes a la clase media de la ciudad de Tarma, en "Vaquita echada". Ejemplar es el cuento "Por las azoteas", por la creación de un ambiente poético, encantado, y por la desventura que manifiesta el autor al recurrir a narradores niños.

Con *Tres historias sublevantes* (1964b) Ribeyro reitera su disposición hacia la opresión económica, hacia la reacción fatalista frente al destino. Pero aquí los personajes ya no están atados a los callejones limeños, sino más bien están llevados a un plano casi abstracto y diseminados en todo el territorio nacional, sobre la estela, además, de la idea literaria indigenista de unir narrativamente las diversas geografías de un país desgraciado y de múltiples identidades.

Ribeyro se aleja del concepto del cuento como fragmento y emplea el modelo del cuento como síntesis. Este modelo, utilizado antes exclusivamente en el texto *Los gallinazos sin plumas*, presenta una mayor complejidad: el tiempo ya no está reducido al presente, a pocas horas, sino que se extiende hasta cubrir un arco de siete años, como en "Al pie del acantilado". Además, aumentan los detalles, los puntos de vista, el número de personajes y de eventos, y la historia se hace más rica y articulada.

En *Los cautivos* (1972a) y en *El próximo mes me nivelo* (1972b), Ribeyro recorre un amplio espectro de temas y de técnicas, pero la característica común de estas compilaciones es la fuerza imaginativa, narrativa, cuando plasma situaciones del hombre común. Los cuentos que componen *Los cautivos* se ambientan en Europa y narran historias casi patéticas de personajes pequeñoburgueses que a menudo se refugian en la ilusión, como la protagonista de "Papeles pintados", o incluso en el suicidio, como los protagonistas de "Nada que hacer, monsieur Baruch" y de "Las cosas andan mal Carmelo Rosa". Domina la técnica narrativa en primera persona que, además de crear una cierta unidad y un enfoque limitado, pone a la luz el proceso de revelación que vive el personaje frente a experiencias para él nuevas, hecho éste que contribuye no sólo al desarrollo de la personalidad sino también al desarrollo de la trama del cuento. En *El próximo mes me nivelo*, Ribeyro regresa al ambiente peruano, y la unidad temática del libro está dada por las situaciones triviales de los personajes que chocan con una realidad muy distinta de aquella que habían pensado encontrar. Se nota, además, un cierto tono irónico que envuelve la experiencia central del cuento, tono que se hará siempre más patente en las sucesivas narraciones.

En repetidas ocasiones los críticos han reiterado que Ribeyro es uno de los pocos escritores peruanos que ha sabido construir un universo coherente. Su obra obedece al proyecto pequeñoburgués que la sostiene, con todas sus dudas, sus vacilaciones, sus fracasos, sus simpatías. Los últimos libros confirman la "parálisis" de estos personajes que han optado por vivir en el seno del sistema. La alienación del individuo, a través de los caminos del desencanto y de la duda o simplemente a través de la inquietud neurótica, se nota en buena parte de sus relatos. Sin embargo, la llama del humanismo, del credo en las capacidades del individuo se mantiene siempre encendida.

Los textos que componen *Silvio en el rosedal* (1972c) están ligados entre ellos por el mismo hilo rojo; ellos nos comunican la búsqueda vana de una acción comunitaria, colectiva y, al mismo tiempo, la afirmación de la persona individual. "Silvio en el rosedal", el cuento que da título al libro y que encierra un poco de la filosofía de vida ribeyriana, es seguramente uno de los textos más emblemáticos del autor. Aquí la ironía se disuelve en una sonrisa tierna y resignada. En el centro está la terrible pregunta acerca del sentido de la vida: "ser lo que uno sueña ser en la vida", parece ser la respuesta de Ribeyro. Y esto también a costo de quedarse solos, de tocar el violín sólo para uno mismo.

La *prosa apátrida* número 150 recita así: "Cada persona, cada hecho es el nudo necesario al esplendor de la tapicería. Todo se inscribe en el haber del libro de cuentas de la vida" (Ribeyro, 1986: 145). Es, por lo tanto, un humanista que a pesar de todo cree en el valor de la lucha del individuo singular, en su afirmación necesaria para el bienestar, el progreso de la sociedad entera.

Con *Sólo para fumadores* (1987) y *Relatos santacrucinos* que, junto al primer título, compone el cuarto tomo de *La palabra del mudo* (1992), nuestro autor no manifiesta ninguna intención de denuncia social y parece refugiarse en el placer de la narración, de la escritura autobiográfica, cerrando, en cierta forma, su círculo creativo.

Ribeyro nunca perdió contacto con su país, con su ciudad y, sobre todo en los últimos años, transcurrió buena parte de su tiempo en Lima, sin esforzarse mucho por entender al Perú actual, y viviendo casi recluso en el elegante barrio de Barranco, lejos de todo estímulo social, al menos inmediato. En la última entrevista que me dio declara:

Yo no me atrevo a escribir sobre el Perú actual o sobre la Lima actual, porque a pesar de que vengo todos los años y me quedo acá unos meses, no logro descifrar a la nueva sociedad peruana, me parece muy confusa, muy caótica, no se adónde va [...] Yo aquí vivo como en un guetto en Barranco, más en mis recuerdos que en la ciudad misma, la ciudad yo no la vivo, encuentro cierta resistencia para vivirla [...] Además [...] yo creo que escribir sobre lo actual no es imprescindible... (Minardi, 1995: 476).

El recuerdo del pasado, el autobiografismo que aparece claramente en los últimos cuentos de *Relatos santacrucinos* no son, sin embargo, atribuibles a la mera nostalgia, sino, como afirma el mismo escritor, a una "especie de obsesión, que permanezca un testimonio de todo ese tiempo vivido" (Cisneros, 1992: 49). Ribeyro no es un nostálgico, él reconoce que no se puede detener el avance del tiempo, de la historia, pero se siente atraído a plasmar literariamente el Perú de los decenios pasados, quizás un poco más ordenado respecto al gran caos del Perú de los últimos años, y su clase social que siempre, desde sus propias palabras, se sitúa en el punto de convergencia entre la alta burguesía aristocrática (por parte del padre) y la burguesía emergente de la provincia (por parte de la madre).

La intención de fondo de la literatura ribeyriana es esencialmente humanista; en *Prosas apátridas* el autor escribe, a propósito de los efectos de sus escritos: "He logrado enternecer a los hombres" (Ribeyro, 1986: 236). Cree sobre todo en el valor "pasional, emotivo" de la palabra escrita, más que en su poder inmediato de palingénesis social. El escritor puede ayudar a cambiar la visión de las cosas, a limar nuestra sensibilidad, pero no ciertamente a modificar el estado de las mismas. Escribir es para él un modo de revivir la memoria, para agujinear la conciencia, para reconstruir la historia a través de la abstracción. En la *prosa apátrida* número 86 señala: "Es el punto de convergencia entre lo invisible y lo visible, entre el mundo de la temporalidad y el de la espacialidad. Al escribir, en realidad, no hacemos otra cosa que dibujar nuestros pensamientos, convertir en formas lo que era sólo formulación y saltar, sin la mediación de la voz, de la idea al signo" (Ribeyro, 1986: 90).

La posición de Ribeyro de querer escribir sobre la realidad por él conocida sin dejarse tentar por las modas literarias puede parecer, a primera vista, una visión reductiva de la literatura; ésta denota, en cambio, una sinceridad y una transparencia de carácter que marcan a nuestro escritor. A menudo los críticos han hablado de "fidelidad" de Ribeyro; ¿fidelidad a qué? Fidelidad a la literatura, al oficio literario sin querer imitar a ningún otro escritor, sin perseguir ninguna moda literaria por miedo a ser excluido del "festín de la literatura", parafraseando lo que afirma él mismo respecto a sus personajes principales. Dice Bryce Echenique que en el momento en el cual vio a Julio Ramón escribir en su vieja máquina con Julito en brazos entendió qué cosa significa "ser fieles a la literatura", más allá de cualquier adhesión a posturas pseudointelectuales puramente exteriores.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Esta aseveración la hizo en la semana dedicada a Ribeyro, organizada por "Casa de América" de Madrid, en julio de 1994. No existen las actas públicas, pero tuve acceso a las grabaciones de varias intervenciones.

Es posible ahora distinguir en Ribeyro un único camino, sea incluso con una evidente evolución estilística, que desde *Los gallinazos sin plumas*, a través de "Nada que hacer, monsieur Baruch" y *Silvio en el rosedal*, llega a los *Relatos santacrucinos* con un movimiento en espiral semejante a aquel que en la vida es el movimiento del tiempo, como nos dice el protagonista del cuento "Los jacarandás".

Los cuentos ribeyrianos se entrelazan entre sí y con las otras obras del autor en un texto único. Podemos hablar de un macrotexto ribeyriano donde, remitiéndonos a M. Corti: "Todo texto singular prosaico es una microestructura que se articula al interior de una macroestructura" (Corti, 1980: 145). Según la estudiosa italiana, se puede hablar de macrotexto cuando existe al menos una combinación de elementos temáticos o formales que actúa en la organización de los textos y produce la unidad del *corpus* narrativo. El universo de ficción de Ribeyro presenta una gran variedad de temas y formas, pero al mismo tiempo contiene una fuerte dosis de interdiscursividad, un repetirse, un llamado recíproco de tonos, de símbolos, de personajes, de construcciones.<sup>2</sup>

El mismo autor, por otra parte, más de una vez ha hecho declaraciones acerca de los estrechos lazos existentes entre las diferentes recopilaciones; en la introducción al tercer volumen de *La palabra del mudo*, por ejemplo, escribe: "Yo mismo advierto que muchos de mis cuentos, sin habérmelo propuesto, forman familias o grupos ligados por lazos invisibles o secretos y que estos grupos a su vez, dentro de una perspectiva más amplia, podrían constituir las diversas modulaciones de uno o muy pocos temas" (Ribeyro, 1977: s.p.). Cada cuento nace de un modo particular, tiene su autonomía e independencia, pero el universo narrativo ribeyriano presenta ciertas constantes que crean un "marco de reconocimiento" de su práctica literaria.

<sup>2</sup> Algunos ejemplos: en *Prosas apátridas* leemos: "Esas viejas casas de París [...], sus altas fachadas grises, sus portones sucios [...] Uno imagina que no pueden cobijar más que la soledad, la vergüenza, la desesperación y la muerte. Y de pronto se abren de par en par los postigos de una ventana y asoma sonriente, abrazada, una pareja de jóvenes amantes" (p. 160). Tal descripción de París la encontramos, con ligeras modificaciones formales, en *La juventud en la otra ribera*: "París era eso en verdad: una sucesión de fachadas sucias, monótonas, que sólo pueden albergar la polilla, la mezquindad y la muerte, pero en las cuales de pronto se abren unas persianas y aparecen sonrientes, felices, dos amantes abrazados" (p. 565). Respecto a los personajes, en el cuento "Nuit caprese cirius illuminata" aparece el personaje Leticia, la primera enamorada del protagonista, que había ya aparecido en la novela *Crónica de San Gabriel*, y siempre como primer amor del joven protagonista Lucho; en "Los jacarandás" se habla de Winnie, la que nos lleva al cuento "Doblaje"; la Frida de "Los geniecillos dominicales" la volvemos a encontrar en el cuento "Mariposas y cornetas". No son sólo los nombres que se repiten sino también las situaciones en las cuales éstos son insertados, creándose así una estrecha red de conexiones mentales y narrativas.

## Nivel de discurso

### *El narrador*

Los cuentos de Ribeyro incluyen generalmente a un narrador heterodiegético que interviene en forma muy discreta pero incisiva en la historia, que cuenta desde una perspectiva externa, que quiere mantener la distancia de la materia narrada, pero que, simultáneamente, está presente, sin que su presencia se imponga sobre el universo de ficción. Se trata, entonces, de un narrador prismático, que es capaz de contar la historia desde diversos puntos de vista. En los textos ribeyrianos se revelan cambios de focalización que atestiguan una cierta cercanía del narrador con los personajes, pero también un alejamiento cuando, con tonos burlones, irónicos, parece decirnos: “¡He aquí, este pobre diablo!”.

Los cuentos con este tipo de narrador son diversos y variados: desde los primeros escritos —“Los gallinazos sin plumas”, “Junta de acreedores”, etcétera—, pasando por “Las botellas y los hombres”, “Una medalla para Virginia”, “El embarcadero de la esquina”, hasta “*Nuit caprense cirius illuminata*”.<sup>3</sup>

Encontramos después un número limitado de textos con un narrador homodiegético que, a veces, se revela sólo al final del cuento, como por ejemplo, en “Tristes querellas en la vieja quinta” y en “Nada que hacer, monsieur Baruch”, en el cual durante todo el cuento el narrador se mantiene en el anonimato, para manifestarse sólo cuando termina.

En otros trabajos, en cambio, su identidad se descubre pronto, o casi, como en “Alienación”: “Era la época de las vacaciones escolares y los muchachos que vivíamos en los chalets vecinos, hombres y mujeres, nos reuníamos allí para hacer algo con esas interminables tardes de verano. Roberto iba también a la plaza...”,<sup>4</sup> nos dirá el narrador poniendo al descubierto, al inicio del cuento, su participación en la historia.

El narrador autodiegético se manifiesta en diversos cuentos a partir del segundo libro, *Cuentos de circunstancias* (1958). Este narrador, a veces, se representa a sí mismo, habla de sí mismo y, simultáneamente, funge de voz portante de la comunidad que asiste a los acontecimientos, como en “Al pie del acantilado”, texto casi “épico” donde el juego yo-nosotros da mayor relieve a las acciones desarrolladas por el protagonista. Otros textos con narrador autodiegético son, por ejemplo: “La botella de chicha”, “Bárbara”, “El polvo del saber”, “Escenas de caza”.

<sup>3</sup> Este texto aparece exclusivamente en la edición española de los cuentos de Ribeyro (1994a).

<sup>4</sup> He utilizado la última edición de los cuentos de Ribeyro publicada en España (Ribeyro, 1994a: 21).

Ribeyro ha declarado muchas veces su antipatía hacia los excesivos experimentalismos, sin embargo algunos cuentos, escritos sobre todo en los años sesenta, resienten de las últimas tendencias narrativas. Entre ellos: "Fénix", donde se alternan varios monólogos; "Los predicadores", en el que se suceden los monólogos alucinados de los tres personajes; "Las cosas andan mal, Carmelo Rosa", donde asistimos al soliloquio, en segunda persona singular, del protagonista en inminencia de suicidarse; "El carrusel", que presenta una estructura de encaje, diría Todorov; otros narradores intradieгéticos-autodieгéticos cuentan historias que se vienen a encajar en el interior de la historia vigente hasta regresar a ésta.

### *El espacio*

En los cuentos de Ribeyro el espacio en el cual se desarrolla la acción no siempre está descrito con detalles, pero su variedad indica la "vocación viajera" del autor. Entre las diversas geografías de los textos se distinguen:

- 1) Lima en sus variantes de: "periferia abierta", o sea, aquellos escritos ambientados en zonas costeras de Lima y cuyos protagonistas son tan pobres que no poseen ni siquiera un tugurio de cemento, sino que viven a cielo abierto, en cabañas construidas lo mejor posible; estos cuentos son: "Los gallinazos sin plumas", "Al pie del acantilado". La Lima proletaria, o sea la de la primera época literaria del escritor, en cuentos como "Interior 'L'", "Mientras arde la vela", "Dirección equivocada", "Alienación", en los cuales, explícita o implícitamente, sabemos que la historia se desarrolla en barrios populares de la capital. La Lima de la clase media; estos cuentos los encontramos a lo largo de toda la carrera literaria de nuestro autor y son, entre otros: "Los eucaliptos", "Terra incógnita", "El marqués y los gavilanes", "Mayo 1940", "Las tres gracias".
- 2) La sierra peruana, que se ve en pocos cuentos: "El chaco", "Los jacarandás", "Vaquita echada", "Los predicadores", "Silvio en el rosedal".
- 3) La selva, presente exclusivamente en el cuento "Fénix".
- 4) La costa, que aparece en "Una medalla para Virginia", "Cosas de machos", "La casa en la playa".
- 5) Capitales y ciudades europeas, tales como: París ("El libro en blanco"; "La estación del diablo amarillo"; "La primera nevada"; "Papeles pintados"; "Nada que hacer, monsieur Baruch"; "Cuando no seas más que sombra"; "La juventud

en la otra ribera”);<sup>5</sup> Madrid (“La molicie”; “Los españoles”); Barcelona (“Las cosas andan mal, Carmelo Rosa”); Francfort (“Los cautivos”; “El carrusel”); Amberes (“Ridder y el pisapapeles”); Varsovia (“Bárbara”); Capri (“*Nuit caprense cirius illuminata*”).

Tales espacios geográficos fungen casi exclusivamente de marco de las historias, las cuales, a su vez, se desarrollan en sitios esencialmente cerrados, descritos a través de fugaces y escasos detalles, si bien siempre determinantes para la elección de los personajes.

Hay también cuentos en los cuales no aparece ninguna referencia a territorios geográficamente determinados, ni los lugares cerrados donde están ambientados presentan señales explícitas que nos puedan llevar a cualquier ambientación social, como, por ejemplo, ocurre en “Interior ‘L’” y en “Mientras arde la vela” donde, a través de algunas señales descriptivas del espacio cerrado en el cual se mueven los protagonistas, deducimos que nos encontramos en zonas pobres de la ciudad de Lima, sin que ésta sea nombrada. Estas historias se llevan a cabo en pleno mar (“Mar afuera”, “Te querré eternamente”, “Sobre las olas”. “Un domingo cualquiera” puede ser considerada una variante, en tanto la historia se realiza en una playa cercana a Lima, pero el mar es el sitio elegido para el surgimiento de la aparente amistad entre las dos chicas); lugares cerrados (“Cosas de machos”, “Sobre los modos de ganar la guerra”, incluso si aquí los jóvenes reclutas se ejercitan en las colinas, pero la ambientación del cuento es militar); clubes privados y locales (“Noche cálida y sin viento”, “Una aventura moderna”, “Las botellas y los hombres”, “Almuerzo en el club”, “*Terra incógnita*”); casas de curación (“Agua ramera”, “Conversación en el parque”) y, sobre todo, habitaciones privadas que reciben a menudo un tratamiento simbólico: ellas están estrechamente ligadas a la psicología del personaje, como en “Nada que hacer, monsieur Baruch”, “Silvio en el rosedal” (aunque aquí, más que la casa, el elemento espacial resaltado es el jardín).

Los cuentos de Ribeyro presentan invariablemente una ambientación realista, si bien no siempre ubicable geográficamente, en el sentido de que no encontramos nunca ni tierras inventadas ni narraciones etéreas, profundamente mentales. En él los personajes se mueven siempre en el interior de un espacio real, reconocible

<sup>5</sup> “La piedra que gira” se desarrolla en Vézelay, en Francia. Es curioso cómo casi todos los cuentos ambientados en París fueron escritos en el sesenta, año en el cual Ribeyro se instala en esta ciudad que, probablemente, motiva su curiosidad y lo atrae.

por el lector, aunque a veces el texto implica un conocimiento previo de los lugares simplemente nombrados. Por ejemplo, en "Un domingo cualquiera", en cierto momento leemos: "Nelly no respondió, entretenida como estaba en observar la impresión que producía en las calles de La Victoria ese enorme Chevrolet, conducido por esa muchacha rubia..." (p. 345). Aquí el narrador no nos dice que La Victoria es uno de los barrios más populares de Lima y que, por lo tanto, subsiste un contraste estridente entre el objeto lujoso, el Chevrolet, y su ubicación espacial: quizás sólo un conocedor de Lima puede entender cabalmente el sentido, aun si la construcción de la proposición da a entender que nos encontramos frente a un evento inusual.

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,<sup>6</sup> 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.

### *El tiempo*

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 y en el instante "volitivo", en positivo o negativo, del personaje: es el cuento-fragmento.

Hay, sin embargo, otro tiempo narrativo, ligado al cuento-síntesis, cuya historia ocupa un arco temporal muy largo, si bien el texto está caracterizado por resúmenes y elipsis. Entre éstos recuerdo: "La insignia"; "Los gallinazos sin plumas"; "Al pie del acantilado"; "Silvio en el rosal"; "La música, el maestro Berenson y su servidor"; "Tía Clementina".

<sup>6</sup> Cf. Umberto Eco, *Lector en fábula*, la parte que concierne al lector modelo y al lector ideal.

### Los personajes

En cuanto a las figuras que animan el mundo narrativo ribeyriano, esbozaré aquí una clasificación de tipo temático. Primeramente, se subraya que los personajes no están descritos ni física ni moralmente y que su carácter se evidencia por sus acciones. En general, pertenecen al proletariado o a la clase media peruana, limeña con más precisión, también ahí donde las historias se desarrollan en Europa (salvo excepciones tales como "Nada qué hacer, monsieur Baruch"). Entre los niños, sólo hay hombres, mientras que entre los adolescentes encontramos también mujeres ("Bárbara", "Una medalla para Virginia", "Un domingo cualquiera"), y entre los adultos hay mujeres casadas y no casadas. Los hombres están a menudo solos y, cuando están casados, su matrimonio aparece exento de toda pasión, rutinario ("*Terra incógnita*", por ejemplo) o, incluso, movido por el interés ("La piel de un indio no cuesta cara"). Los personajes de Ribeyro son seres llenos de contradicciones, no comprometidos ni política ni socialmente, e incluso si "se rebelan" —tales como los protagonistas de "Al pie del acantilado" y "El chaco"—, actúan en el fondo empujados por intereses estrictamente personales. Ellos viven un proyecto de vida individual, no están insertados en ninguna dinámica de lucha de clase. No son "héroes llamativos", y cuando encuentran una forma de autorrealización ésta es reservada, casi silenciosa.

Con base en sus acciones, se pueden reagrupar en:

- 1) Personajes que "se rebelan", sea en un contexto social de explotación ("Los gallinazos sin plumas", "Mientras arde la vela", "Al pie del acantilado", "Fénix"), sea en el plano existencial ("*Terra incógnita*", "Silvio en el rosedal").
- 2) Personajes que sucumben asesinados por el sistema, directamente ("El chaco", "Alienación") o indirectamente ("Nada que hacer, monsieur Baruch", "De color modesto"); marginados ("Por las azoteas", "El embarcadero de la esquina", "Agua ramera"); dominados por el "poder" ("La insignia", "El banquete"); por la realidad inexplicable ("Doblaje"); por ellos mismos ("El profesor suplente", "La juventud en la otra ribera").
- 3) Personajes que huyen de la realidad: "Explicaciones a un cabo de servicio", "Los jacarandás".
- 4) Personajes "autorrepresentativos": "Los eucaliptos", "Sólo para fumadores", "La casa en la playa".

Como ya se ha dicho, el elemento característico de la escritura ribeyriana es el tratamiento psicológico de los personajes, que están diseñados siempre con mano

segura y precisa. En un espacio textual, a menudo mínimo, es proporcionado un suficiente número de informaciones directas o indirectas sobre los protagonistas que, de ese modo, alcanzan un notable grado de complejidad. También, cuando éstos se presentan en un instante decisivo de su vida, poseen una fuerte "consistencia" textual; a través de fugaces pero precisas relevancias de sus rasgos externos e internos, mediante la red de relaciones que crean, o no (crean), con los otros, recurriendo a referencias, siempre veloces pero atentas, a elementos espaciales, los personajes de Ribeyro son el soporte del mantenimiento del sentido de sus narraciones. En otras palabras, en sus cuentos todo el sistema narrativo en el cual se inserta el protagonista está "atravesado" por ejes semánticos pertinentes que hacen posible la reconstrucción de un coherente itinerario de producción e identificación de un personaje concreto en un texto dado.

### *Los símbolos más recurrentes*

Casi toda la obra de Ribeyro está recorrida por varios símbolos, tales como la telaraña ("La tela de araña"), la vela ("Mientras arde la vela"), la ropa ("Los españoles"), la jaula ("Los cautivos"); pero hay tres de ellos: el del agua, el de la casa y el del libro, que se repiten con cierta insistencia.

El primero lo encontramos sobre todo en sus variantes de mar y de lluvia. Éstos, con frecuencia, son causa de infinitas alegrías, disipan las amarguras y los dolores o, al menos, iluminan algunos instantes de la gris existencia. Remitámonos al cuento "La molicie", en el cual la lluvia consoladora libera de la opresión del calor devolviendo las esperanzas en el futuro, o a "Fénix", que va hacia el mar huyendo de la humedad, del calor sofocante de la selva. El agua devuelve también el equilibrio, genera nuevas expectativas o ilusiones. Reparemos en el final de la novela *Crónica de San Gabriel*: "Entonces ya no pensé en otra cosa que en el mar, en sus vastas playas desiertas que las aguas mordían a dentelladas lentas y espumosas" (Ribeyro, 1983: 213). Las excepciones son "Por las azoteas", donde el joven enfermo muere al llegar las primeras lluvias, "Sobre las olas", en el cual un hombre muere ahogado, y "Mar afuera", donde Dionisio es asesinado por Janampá en alta mar. Pero esto confirma la "filosofía" de Ribeyro de la irreductibilidad de la vida a un esquema único, privado de contradicciones.

También el símbolo de la casa se ofrece en sus variantes de habitación urbana, de casa de campo, de desván y de sótano. La vivienda de la ciudad es expresión, por lo común, de la desesperación del personaje, debida a sus precarias condiciones de vida material ("Interior 'L'", "Mientras arde la vela", "Los españoles"), de

insatisfacción (“*Terra incógnita*”, “Tristes querellas en la vieja quinta”) o de angustia existencial (“Nada que hacer, monsieur Baruch”). La casa de campo asume, en cambio, connotaciones positivas, y ella alcanza su formalización más feliz en “Silvio en el rosedal”, donde simboliza la búsqueda del “centro de vida” que cumple el personaje. También el desván y el sótano son símbolos de los flujos del alma humana. En general, el primero es el lugar asignado a la “anormalidad”, a la “diferencia”, piénsese en “Por las azoteas” o en “Silvio en el rosedal”, en el cual el protagonista encuentra su tranquilidad interior en la torrecilla de la casa, mientras el sótano es el lugar de la violencia que ejercita el sistema sobre los ciudadanos indefensos, sea esta directa, como la guerra (en “Los moribundos”, por ejemplo, durante la penúltima guerra Perú-Ecuador, un soldado peruano encuentra la muerte en el almacén de un compatriota, comprendido solamente por otro pobre soldado ecuatoriano), sea psíquica, como en “Espumante en el sótano”, en el cual el pobre Aníbal se ve maltratado por sus superiores hasta el final de su mediocre carrera de empleado ministerial.

El otro símbolo recurrente es aquél del libro como instrumento de la conciencia que conduce hacia la vida sana y auténtica, hacia la superioridad de la cultura sobre la irracionalidad y la fuerza de la barbarie. Por ejemplo en “Página de un diario”, en el cual el hijo se descubre como prolongación del padre a través de su estilográfica y de sus libros; o en “El polvo del saber”, o en “*Terra incógnita*”. Por otra parte, es necesario evitar los excesos de los divos literarios, la postura de falso intelectual, como nos dice el autor en “Té literario”.

Concluyendo esta breve reseña acerca de las modalidades compositivas del texto seguidas por el autor, podemos afirmar que en los cuentos de Ribeyro se asiste a un conjunto de ecos y de evocaciones capaces de suscitar el placer de la lectura, la emotividad de la participación y de dirigir la atención en el sentido deseado por el autor, pero siempre con un margen de libertad interpretativa para nosotros los lectores. Él es capaz de representar, con los materiales de las evidencias, verdaderas historias centradas en la interrogante de qué cosa es la existencia humana, y en éste su colocarse en forma equilibrada, en el punto de convergencia entre una narrativa empapada de *peruanidad* y una de aliento universal, creo, reside la grandeza de su obra. Ribeyro domina a la perfección el aparato formal, las secuencias del cuento, y logra crear un estilo propio; en otras palabras, sus objetivos han sido persistentemente claros y en su práctica ha sido siempre extremadamente cuidadoso (como también nos manifiesta en el decálogo escrito en la introducción de la última edición de *La palabra del mudo*, 1994b). Nos encontramos frente a unos textos “filosóficos” y al mismo tiempo ligeros, que nos comprometen a nivel emotivo e intelectual.

La narrativa breve de Ribeyro es el documento de una precisa voluntad estética y moral. Cada elemento formal y la organización bien estructurada de los significados contribuyen a la determinación del sentido de su obra que abre un nuevo camino dentro de la narrativa peruana de este siglo y que nos hace reflexionar, con amenidad y con profundidad, acerca de la grandeza y de la mezquindad de ser peruano y humano en general. Así, nuestro autor ha realizado en la práctica literaria todo lo que escribe en su diario: "Cada palabra que he escrito, he tenido que pensarla laboriosamente y la he puesto sin dejarme vencer casi nunca por la facilidad" (Ribeyro, 1995: 43).

## Bibliografía

Ausejo, Leonardo

1993 "Julio Ramón Ribeyro", en L. Ausejo, *Protagonistas*, DESCO, Lima, pp. 231-248.

Cisneros, Antonio

1992 "Para mí todo es motivo de duda", en *Sí*, núm. 276, 8-6, pp. 46-51.

Corti, Maria

1980 *Principi di comunicazione letteraria*, Bompiani, Milán.

Eco, Humberto

1993 *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Ricardo Pochtar, Lumen (Palabra en el Tiempo, 142), Barcelona.

Minardi, Giovanna

1995 "Conversando con Julio Ramón Ribeyro, Ganador del premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana 1994", en *Alba de América*, núm. 24-25, julio, pp. 469-476.

Ribeyro, Julio Ramón

1955 *Los gallinazos sin plumas*, Círculo de Novelistas, Lima.

1958 *Cuentos de circunstancias*, Nuevos Rumbos, Lima.

1964a *Las botellas y los hombres*, Populibros, Lima.

1964b *Tres historias sublevantes*, Mejía Baca, Lima.

1972a *Los cautivos*, Populibros, Lima.

1972b *El próximo mes me niveló*, Populibros, Lima.

1972c *Silvio en el rosedal*, Mejía Baca, Lima.

1975 *La caza sutil*, Milla Batres, Lima.

1977 *La palabra del mudo*, vol. III, Milla Batres, Lima.

1983 *Crónica de San Gabriel*, Tusquets, Barcelona.

- 1987 *Sólo para fumadores*, El Barranco, Lima.
- 1986 *Prosas apátridas completas*, Tusquets, Barcelona.
- 1992 *La palabra del mudo. Cuentos 1952-1992*, vol. I, Milla Batres, Lima.
- 1994a *Cuentos completos*, selección a cargo de A. Bryce Echenique, Alfaguara, Madrid.
- 1994b *La palabra del mudo*, Campodónico, Lima, 4 vols.
- 1995 *La tentación del fracaso. Diario personal. 1975-1978*, vol. III, Campodónico, Lima.