

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**Las funciones de la descripción en Los geniecillos dominicales
de Julio Ramón Ribeyro**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTRA
EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

AUTOR

MARIA NATALIA REBAZA WU

ASESOR:

EDUARDO FRANCISCO HOPKINS RODRIGUEZ

JULIO, 2018

RESUMEN

El presente trabajo de tesis tiene como objetivo abarcar los aspectos principales de la teoría de la descripción literaria para luego aplicarlos al análisis de la comprensión de la novela *Los geniecillos dominicales* de Julio Ramón Ribeyro. La investigación se justifica, ya que la obra propone procedimientos y recursos estilísticos variados tales como las hipérboles, los animismos, las onomatopeyas, el empleo de colores, el uso de imágenes simbólicas, la inserción de imágenes macabras, la presencia de la ironía, la caricaturización, animalización y cosificación de los personajes, la degradación de ambientes, etc., así como también la utilización de técnicas esperpénticas. Estos elementos no han sido lo suficientemente estudiados por la crítica especializada. No obstante, cabe indicar que gracias a su uso el autor enjuicia y muestra su desacuerdo con la realidad peruana. Coincidentemente, con lo señalado por Schwalb (2001) quien sostiene que este propósito no se cumple, pues en su lugar se esboza una visión parcializada y distorsionada de la realidad (120). El trabajo desarrolla, además, una tipología de casos típicos presentes en la obra de Ribeyro; así como las respectivas funciones artísticas y semánticas que cumplen. Para el logro de tal fin se utiliza una bibliografía teórica amplia y pertinente.

A Dios por su infinita bondad

A todos mis seres queridos por su amor y
apoyo incondicional

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Eduardo Hopkins Rodríguez, por el detalle y la dedicación puesta en sus orientaciones, correcciones y comentarios, capaces de brindar la confianza necesaria para culminar con éxito este trabajo.

A los profesores de la maestría Carmela Zanelli, Víctor Vich, Rosario Fraga, Alejandro Suste y Melvin Ledgard quienes también han contribuido a mi formación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

RIBEYRO Y EL REALISMO LITERARIO

- | | |
|---------------------------|----|
| 1. El realismo literario | 15 |
| 2. El realismo en Ribeyro | 19 |

CAPÍTULO II

LA DESCRIPCIÓN LITERARIA

- | | |
|--|----|
| 1. Funciones de la descripción | 29 |
| 2. La descripción esperpéntica | 34 |
| 3. La descripción grotesca | 36 |
| 4. La descripción esperpéntica, grotesca y caótica en <i>Los geniecillos dominicales</i> | 38 |

CAPÍTULO III

DESCRIPCIÓN DE OBJETOS.ESPACIOS Y PERSONAJES

- | | |
|---|-----|
| 1. Descripción de objetos | 53 |
| 1.1 Las botellas | 54 |
| 1.2 Los automóviles | 55 |
| 1.3 Los retratos, las fotografías y las estatuas | 55 |
| 1.4 El mobiliario | 59 |
| 2. Descripción de espacios | 63 |
| 2.1 Transmisión de sensaciones: visuales, auditivas, táctiles y olfativas. | 64 |
| 2.2 Presencia de percepciones visuales personificadas | 70 |
| 2.3. Función cronotópica | 71 |
| 2.4 Espacios personificados | 82 |
| 2.5. Manifestación de emociones a través de la descripción de espacios | 86 |
| 3. Descripción de personajes | 89 |
| 3.1 Utilización de descripciones adjuntivas para la descripción de personajes | 90 |
| 3.2 Ironización y satirización de personajes | 93 |
| 3.3 Designación de personajes con nombres simbólicos | 101 |
| 3.4 Empleo del humor | 104 |
| 3.5 Personajes femeninos cosificados | 105 |
| 3.6 Personificación de las partes del cuerpo | 107 |
| 3.7 Descripción de personajes y su interioridad mediante comparaciones | 109 |

<u>CONCLUSIONES</u>	115
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	118

INTRODUCCIÓN

La descripción es un recurso que permite al narrador y a los personajes mostrar cómo son los lugares y los objetos por medio de representaciones verbales. Mediante la descripción se crea una serie de imágenes, que posibilitan la proyección de significados y la creación de atmósferas. Para Hamon la descripción “está encargada de neutralizar la falsedad, de provocar un efecto de verdad (...)” (1981: 59). En el caso de *Los geniecillos dominicales*, de Julio Ramón Ribeyro, estas imágenes buscan representar la realidad¹ pero ridiculizada por cuanto las personas, e inclusive los lugares, aparecen degradados y distorsionados.

De acuerdo con Schwalb (2001), si bien el propósito de la novela de Ribeyro fue el de brindar una visión múltiple de la compleja realidad peruana, este no se cumple (114) debido a que el autor ofrece una visión parcial y distorsionada de ella con el fin de tratar el fracaso, el sin sentido, la degradación y el caos, mediante temas e imágenes recurrentes (120). Coincidentemente, Ismael Márquez (1996) añade que Ribeyro “[...] expone y critica la sociedad por medio de la degradación de sus habitantes y la presentación de una moralidad corrupta” (190). Para lograr tal efecto, considero que emplea diversos procedimientos y recursos estilísticos que no han sido lo suficientemente analizados por la crítica especializada. Entre estos destaca la descripción y por ello la presente investigación examinará los diferentes usos que Ribeyro hace de este recurso

¹ Mario Vargas Llosa propone que “[...] la ficción contribuye al conocimiento de la realidad: no explicando las experiencias sino contagiándolas, no convenciendo sino fascinando, no apelando a la razón sino a los sentimientos, a las tripas y al instinto del lector, no con argumentos sino mediante posesiones mágicas” (2009:200).

en *Los geniecillos dominicales*, con el fin de determinar sus funciones y significaciones.

Asimismo la tesis ha sido dividida en tres capítulos. El primero plantea algunas particularidades de la narrativa de Julio Ramón Ribeyro referidas al realismo literario. Asimismo, lleva a cabo un recuento de las diversas definiciones de esta corriente para finalmente explicar la inserción de *Los geniecillos dominicales* en la corriente realista. El segundo capítulo analiza algunas funciones de la descripción literaria con especial atención a la descripción esperpéntica, grotesca y caótica presente en la novela estudiada.

En el tercer capítulo se analizan diversos fragmentos referidos a objetos, espacios y personajes. Para ello se investiga el empleo de descripciones adjuntivas, la ironización y satirización de personajes, la designación de estos con nombres simbólicos, el empleo del humor y el diálogo entre otros. Por otra parte, se estudia la personificación de espacios, la transmisión de sensaciones: visuales, auditivas, táctiles y olfativas, la función que desempeñan diversos cronotopos y la manifestación de emociones a través de la descripción de ambientes.

Finalmente, después de hacer esta revisión de elementos, figuras literarias, etc. sobre la descripción, se procede a descubrir qué características especiales poseen los pasajes descriptivos en la novela analizada y qué papel cumplen dentro de los procesos de significación.

CAPÍTULO I

CAPÍTULO I

RIBEYRO Y EL REALISMO LITERARIO

Julio Ramón Ribeyro, escritor peruano emblemático, perteneció a la Generación del 50² formada por narradores audaces y experimentales (Gutiérrez 1988:85) que impulsaron el tratamiento de la ciudad, Lima en particular, como objeto de representación y exploración narrativa (Gutiérrez 2009:121).

En casi todos sus cuentos agrupados en *La palabra del mudo*, y por supuesto en *Los geniecillos dominicales*, la ciudad de Lima es el escenario principal. Esto debido a que Ribeyro, al igual que otros autores de su generación, presenció el crecimiento y la transformación de la capital durante los años 40 y 50. Proceso dramático este, consecuencia de la industrialización de la costa y la afluencia de los inmigrantes, venidos desde provincias, en busca de un mejor porvenir. De esta manera:

El cambio socio económico producido por la modernización de los años 40 y 50 convierte a Lima en una gran urbe inhumana donde confluye el avance migratorio de los habitantes empobrecidos de las provincias y sobre todo de la zona andina. La capital no es capaz de abarcar a toda esta masa y se crean las barriadas, suburbios miserables donde predominan el desempleo, la delincuencia, el hambre y la angustia. (Tomanová, 2008: 7-8)

Estos cambios, en las ciudades latinoamericanas, fueron tan bruscos y radicales, que las obras literarias de la época buscan examinarlas críticamente. Magdalena Tomanová propone que “los escritores de la Generación del 50 ven en estos seres marginados, venidos desde las provincias, una fuente de experiencias, por lo que crean a partir de ellos una nueva prosa de ficción, una

² Sobre este tema en particular revisar el artículo de Washington Delgado: “Julio Ramón Ribeyro en la generación del 50” (2009: 109-119). También el libro de Eduardo Huárag Álvarez: *Estructuras y estrategias en la narrativa peruana* (2004: 121-123).

nueva corriente literaria, llamada realismo urbano o neorrealismo” (2008:8). Estos autores se encargan de modificar: “[...] el paradigma, en lo que se refiere al modo de narrar. Internalizan técnicas de escritores contemporáneos y encuentran que es ese un ámbito en el que también pueden volcar su creatividad [...]” (Huárag Eduardo 2004: 123).

Huárag (2017) señala que “Los neorrealistas se interesaron por crear, por hacer una propuesta ficcional en la que se observen los efectos de la pobreza y la marginalidad. Existe, pues, un afán de construir un relato que llame la atención no solo por el tema planteado sino también por el modo como se cuenta” (10).

Por su parte Jorge Eslava indica que:

[...] la promoción de escritores que empieza a publicar a mediados del 50, no solo descubre en la urbe hipertrofiada de Lima una veta explorable que le permite revelar los nuevos problemas del Perú, si no también se le atribuye con justicia la aplicación de procedimientos literarios novedosos y penetrantes. (1993:32)

James Higgins, especifica que Ribeyro es un escritor neorrealista, en tanto que en él se observa la representación de un momento de crisis (marcado por el tránsito de la sociedad tradicional a otras vías de modernización) (1991: 58). Jorge Valenzuela en cambio, no concuerda con dicha afirmación, ya que piensa que, en el caso de algunos relatos ribeyrianos, “[...] el narrador adopta ciertas actitudes ideológicas ajenas a los valores que la escuela neorrealista pregonaba, estableciendo una crítica y un distanciamiento irónicos” (187).

En relación con Ribeyro, Tomanová (2008) comenta que sus primeras narraciones, publicadas en revistas a partir de 1951, muestran la preferencia del

autor por los cuentos de tipo fantástico con influencia de Borges y Kafka. Sin embargo, a partir de su primer libro *Los gallinazos sin plumas* (1955),

[...] se dedica al relato urbano y a la descripción de diversos tipos psicológicos y clases sociales de Lima, especialmente de la clase media peruana (la gran ausente, hasta entonces, en la novelística nacional). Presta atención a los pequeños empleados y estudiantes, o a los personajes marginados de las barriadas. La temática urbana aparece también en sus dos novelas *Los geniecillos dominicales* (1965) y *Cambio de guardia* (1976), ambas se desarrollan en diversos ambientes: casas modestas, casas ricas, iglesias y burdeles, la vieja universidad, calles, plazas, bares y cafés del centro de Lima o de Miraflores. Julio Ramón Ribeyro así demuestra la perfecta descripción urbana y al mismo tiempo el relato no pierde la rapidez, luz ni armonía (8).

Los geniecillos dominicales para Washington Delgado constituyó “[...] una de las primeras manifestaciones del nuevo arte de escribir novelas [...]” debido a poseer “[...] un adelantado valor de novedad y también virtudes más permanentes: la precisión ceñida del relato, la neta caracterización de los personajes y, sobre todo, la sólida configuración artística de la obra” (Delgado 1973:12-13).

Apunta Giancarla Di Laura que “los recursos que configuran el estilo de *Los geniecillos dominicales* son secuencias enumerativas, formas de alegato, descripciones grotescas de personajes, acotaciones o diálogos pronunciados por los protagonistas, imágenes hiperbólicas y el uso de ciertas figuras literarias” (2004:225).

Con respecto al empleo de técnicas en *Los geniecillos dominicales*, Delgado anota que este no solamente atina “[...] en su acatamiento a los principios generales de la descripción urbana; demostrando acierto en la

acumulación de pequeños detalles que le prestan al relato vivacidad, luz y armonía [...] más bien [...] Ribeyro con sabia economía gobierna la narración utilizando diversos procedimientos literarios” (1973:13).

Luis Hernán Ramírez resume el estilo en Ribeyro:

[...] aprovecha del lenguaje descriptivo, de la enumeración ordenada y sucesiva, de la desmembración sintáctica de frases y periodos, de la no progresión y pluralidad de los sintagmas, de la adjetivación, de la repetición y otros recursos gramaticales y estilísticos para marcar detalles y minucias, para ampliar y completar sus observaciones, vivencias y experiencias pero también para motivar, evocar o poner en relieve caracteres, situaciones o escenarios en sus relatos intencionalmente secos, crudos y descarnados, con melancólicos reparos de infortunios, chascos o desencantos (225).

Douglas (1981) relaciona descripción y significación: “This expressionistic description of the distorted features on the faces of the students, however, is only one manifestation of the disorder and decomposition that permeates the amorphous world inhabited by Ludo” (98-99).

Otras características del estilo de Ribeyro son la presencia de la ironía³ y el humor⁴: “con el realismo urbano, la obra incorpora los hechos absurdos, la ironía y el humor como posibilidades de expresión” (Huárág, 2000: 262).

³ En “El Contexto urbano de Ribeyro” Augusto Higa explica que en el conjunto de novelas, relatos y prosas diversas de Ribeyro hay la presencia de un humanismo crepuscular que, si bien no perdona ni las liviandades ni la inutilidad de sus personajes, intenta sofocar sus defectos con el uso de la ironía (1992:42).

⁴ Para mayor información sobre el humor en Ribeyro revisar el artículo de Irene Cabrejos de Kossuth “Cuando Julio Ramón hace reír (el humor en Relatos santacrucinos y “Solo para fumadores” y “Ausente por tiempo indefinido”).

Con respecto a la ironía en Ribeyro, Luchting opina que esta no es ácida si no que es más bien de tipo sentimental. Una suerte de sarcasmo ablandado (1971:130).

Pese a la variedad de características similares, observamos que la crítica no se detiene exhaustivamente en el examen de las descripciones. Tal como lo refiere Navascues quien ve en Ribeyro a un escritor cuyas descripciones no se caracterizan por ser minuciosas. (2004:24). Discrepo con tal afirmación puesto que cuando se trata de detallar espacios, personajes y objetos el narrador se preocupa por brindar los datos necesarios para que la imagen del objeto o del ambiente cumpla plenamente con sus funciones de creación de atmósferas, proyección de significaciones, etc. Por esa razón, este trabajo se propone analizar los procesos descriptivos en *Los geniecillos dominicales* buscando determinar sus características, funciones y significaciones.

1. EL REALISMO LITERARIO

La idea más generalizada en torno a la definición de realismo literario ha sido considerarlo una réplica de la realidad “[...] imitación de las acciones humanas y de los fenómenos de la naturaleza [...]” (Pedraza 1983: 13). Darío Villanueva reconoce que esta relación compleja y sutil entre la literatura y la realidad humana y natural ha generado numerosos cuestionamientos teóricos (2014: 32). Fernando Lázaro Carreter (citado por Villanueva 2014: 30) afirma que el realismo literario ha “[...] recibido tan distintos matices, ha sido tallado desde tantas facetas [...] que de significar tanto ha llegado a significar casi nada”. Grant (en Villanueva 2014: 30) lo califica de término elástico, prodigioso e

inestablemente crónico. Morawski (Cit. en Villanueva 2014: 30) destaca la ambigüedad polisémica del término. Por todo ello, Villanueva sugiere que

[...] gran parte de las dificultades con que nos encontramos hoy por hoy a la hora de replantearnos de nuevo el realismo literario [...] provengan de la confusión de esas tres facetas diferentes con que se manifiesta: “el realismo como periodo o escuela de las literaturas modernas y contemporáneas; el realismo como constante de todas ellas y de las precedentes; y, por último, la faceta de su planteamiento teórico (2014: 28).

En relación con esta última dimensión hallamos enunciados diversos como los de Jakobson (en Todorov 1970: 71), quien expone que, pese a que el realismo es reconocido en la categoría de “[...] corriente artística que se ha propuesto [...] reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud”, encierra desde ya una gran ambigüedad, pues:

1. Se trata de una aspiración, de una tendencia, es decir que se llama realista la obra propuesta como verosímil por el autor (significación A).
- 2.- Se llama realista la obra que es percibida como verosímil por quien la juzga. (Significación B). En el primer caso estamos obligados a juzgar en forma inmanente; en el segundo mi impresión es el criterio decisivo [...] (Todorov Tzvetan 1970: 72).

En consonancia con Jakobson, Villanueva opina que considerar al realismo una imitación de la realidad es una conceptualización inoperante y vaga (2014:161). Harry Levin, al referirse a la novela, anota que esta no solo tiende a lo real, sino que vive en una búsqueda permanente de lo real, ya que el objeto del cual se ocupa es la realidad misma, que “[...] cambia de apariencia en diferentes contextos y para diferentes observadores” (1963:540). Dentro de este orden de

ideas, Roger Garaudy propone, en *Estética y marxismo* (1986), que el realismo “[...] es una actitud, una forma de presencia en el mundo [...]” (AA. VV., 1986:23) y que ese mundo y la visión que sobre él se tiene no son inmutables (23), por lo tanto, “[...] ni la realidad, ni el realismo pueden ser definidos de manera rígida” (23). De esta forma, “el realismo carece de límites porque su desarrollo no tiene término, como tampoco lo tiene el desarrollo de la realidad del hombre” (AA.VV., 1986:15).

La visualización de la realidad se genera a través del tamiz de un lector, designado, según Villanueva, con el nombre de lector implícito, “uno de los elementos fundamentales para la productividad realista de un texto narrativo” (2014:66). El lector implícito está configurado por “[...] un conjunto de formas presentes –y por ello identificables [...]” (Villanueva, 2014:161), caracterizado por ser “ficticio, competente, programado y modélico” (Villanueva 2014:175).

En atención a la problemática expuesta, Villanueva manifiesta la existencia de varios tipos de realismo. Un primer realismo, llamado realismo genético sujeto a las dotes de observación del escritor y a su sinceridad (2014:55), se trata de un “[...]realismo originado en la realidad y, a la vez, en la captación objetiva de la misma por parte del escritor” (2014:71); un segundo realismo es el socialista, “reflejo fiel por medios artísticos de un mundo interpretado ideológicamente a la luz del marxismo” (2014:60); un tercer caso es el del realismo formal e inmanente opuesto al genético y caracterizado por poseer “[...] dos aspectos primordiales: el papel del artista o escritor en la producción de esta realidad autónoma y el carácter ilusionista de la misma” (2014:70) y finalmente, el realismo intencional, el cual está centrado en el lector: un lector implícito. En este tipo de realismo, de

acuerdo con Schmidt, (Cit. Villanueva 1994: 54), los lectores se servirían de los textos con la finalidad de realizar enunciados sobre su propia realidad.

Realismo intencional es la “[...] donación de sentido realista a un texto del que se hace una hermenéutica de integración desde el horizonte referencial proporcionado por la experiencia del mundo que cada lector posee” (Villanueva, 1994:54). Asimismo, todo proceso de realismo intencional se inicia con

[...] la epojé del pacto de ficción, con la `voluntaria suspensión del descreimiento´. Luego viene un proceso de creciente intensidad por el que el mundo representado nos interesa, nos identificamos con los personajes si el texto es narrativo (novelístico o teatral), o con el enunciador lírico y sus afecciones internas, al mismo tiempo que dejamos de percibir el discurso como factor desencadenante de la ilusión, aun experimentándolo tal y como lo hacemos gracias a él (Villanueva, 1994:54).

La intencionalidad implica:

[...] asuntos de gran importancia para el fenómeno literario, como la gran imaginación, el símbolo y el significado. La realidad cobra sentido mediante un acto de entendimiento o vivencia intencional a los que son equiparables, en el proceso comunicativo de la literatura, la aprehensión del mundo por parte del escritor, la producción del texto, y la lectura del mismo a cargo de su destinatario. Y como todo acto intencional construye objetos intencionales, puede decirse que lo son la realidad percibida por el autor, la obra de arte literaria por él creada y el mundo proyectado, a partir de ella, por el lector (Villanueva 1990: 189).

Para Auerbach la antigua regla estilística señalaba que la imitación de la realidad de episodios corrientes solo podía hacerse de manera cómica o idílica. No obstante esto no podía ser posible ya que la descripción de los mismos debía penetrar en las profundidades de la vida cotidiana del pueblo y tomar en serio lo que encuentra (1991:49).

Entre los diversos modos de representación de la realidad en la literatura a lo largo de la historia, Auerbach señala que en las obras greco romanas, la presencia de una representación de la realidad mediada “procura descubrir las cosas que ocurren, pero esta descripción no es propiamente imitativa; siempre tenemos delante el historiador que enjuicia moralmente, que habla con un estilo elevado y que evita el bajo realismo imitativo” (1996: 62). En las obras de la Edad Media, la sociedad caballeresca se ve retratada a través de pequeñas escenas y cuadros que describen costumbres, ideas y su trato social con sabor realista (28). En el Siglo de Oro, el realismo es como un aventura y produce un efecto exótico siendo “extremadamente colorista, poetizante e ilusionista; ilumina la realidad cotidiana con los rayos de las formas ceremoniosas en el trato, con formaciones verbales rebuscadas y preciosistas, con el grandioso pathos del ideal caballeresco y con todo el encanto interior y exterior de la devoción barroca contrarreformista” (312). Durante finales del siglo XIX, el realismo se presentó desmenuzado y limitado pues las obras más importantes de esta época se mantuvieron en lo semifantástico o en lo idílico (425).

Toda esta discusión conduce a reconocer que el concepto de realismo remite a diversas prácticas, en las cuales se involucra las formas de percibir la realidad y las múltiples mediaciones que conducen a la elaboración específica del realismo en cada obra.

2. EL REALISMO EN RIBEYRO

En opinión de Huárag (2000), Ribeyro es un escritor cuyo afán de acercarse a la oralidad coloquial de sus personajes es tal que raya con el naturalismo. Además, agrega que debido a este realismo urbano el autor incorpora hechos absurdos, siendo la ironía y el humor posibilidades de expresión. Aclara que, si bien existe una intención manifiesta de mostrar, con realismo, las condiciones de “[...] vida de los sectores sociales marginales [...] este hecho no se traduce a un simple esquematismo en la configuración de los personajes, sino que profundiza

en las diversas reacciones o modos de proceder de la compleja conducta humana [...]” (Huárag 2000: 83). Establece, por tanto, que “[...] los personajes de Ribeyro suelen contraponer su ilusión a los hechos de la realidad” (132).

Dianne Douglas examina el tratamiento de la realidad en Ribeyro:

[...] explores with sentimental objectivity the nebulous space spanning his characters' imaginations and the reality they actually experience. Like the realists, he primarily focuses on the psychological responses of the bourgeoisie to their environment, emphasizing their reactions to events rather than the events themselves. He artistically achieves a balance between thought and image which, in turn, exposes the imbalance between his characters' concept of reality and reality itself, camouflaging, at the same time, the underlying tone of social protest (1981: 7).

Por otro lado, Douglas destaca la visión escéptica del autor en toda su producción, especialmente en *Prosas apátridas*:

Prosas apátridas, a collection comprised of brief narratives revealing Ribeyro's intimate view of the world and man's precarious place within that world form the very essence of his stories, plays, and novels. In form, content, and spirit the reflective narrative of Prosas is indicative of Ribeyro's skeptical vision of contemporary life, a vision which all of his creative works further elucidate.

Like Prosas, Ribeyro's other narratives are basically fragments of life which present the human condition as he perceives it; frustrated, lacking direction, and self-destructive (1981: 9).

Para Douglas la visión de la realidad peruana, en este texto de Ribeyro en particular, es afectada por su residencia prolongada en París. Se trata de una postura deformada, que refleja su papel de crítico mordaz. Considero al igual

que Douglas que la percepción de Ribeyro es la del hombre que mira a través de un lente convexo ya que considera que la sociedad peruana no tiene nada rescatable. Se trataría de la visión de un resentido social: "The perspective from which Ribeyro observes life directly affects his view of reality. His own life and attitudes toward existence offer testimony of his marginality. Ribeyro's prolonged residence in Paris accounts, in part, for his position as an observer who is content to assume the role of a spectator rather than that of a participant" (1981: 10).

Tal como lo apunta Douglas, la concepción pesimista es una constante en toda la producción de Ribeyro. En tal contexto, el autor no se preocupa por dar solución a los dilemas del hombre, pero sí le interesa evidenciar su descomposición: "[...] his pessimistic concept of the world always remains constant. With Peru as his point of departure, Ribeyro probes and explores reality, exposing its indifference, banality, and confusion. He sees man confined in a world where illusion and reality overlap" (1981: 13).

Ribeyro, al explorar la realidad, según lo indica Douglas, manifiesta su simpatía hacia el sufrimiento humano: "In his exploration of reality Ribeyro finds no solutions to man's dilemma, only evidence of decomposition. His sympathy for human suffering in an insensitive world of uncertainties makes him a tolerant skeptic and an artistic spokesman for his fellowman" (1981: 13).

Douglas plantea que Ribeyro en sus escritos se preocupa por el interior del ser humano. Con dicha finalidad observa con atención la manera en que los eventos exteriores afectan la interioridad de sus personajes. Así: "In his works, Ribeyro demonstrates more interest in his characters' reaction to exterior events

than in the events themselves. Primarily concerned about man's inner-self, Ribeyro examines reality by observing how his characters are affected by it" (1981: 18).

Por tanto, para Douglas, la visión de la realidad del hombre es ambigua y contradictoria:

Ribeyro's subjective observations of his characters' behavioral patterns in specific circumstances affirm his view of reality as ambiguous and contradictory. It distorts man's values, leaving him disoriented and alienated within a world lacking vitality and meaning.

Several of Ribeyro's works exemplify especially well his varied presentation of reality through his treatment of theme, characters, and situations. (1981:18-19)

En relación con el realismo, Douglas acota que:

In the tradition of the classical realists, Ribeyro prefers to shed light on his characters rather than on himself. His innovative, yet orderly treatment of theme and language, free from stylistic pretense, evokes an immediate response from the reader, allowing events, situations, and actions to speak for themselves. His view of reality excludes psychological analysis and philosophical observations. Instead, Ribeyro attempts to give the reader an awareness of himself, in a spiritual rather than moral sense [...] (1981: 149)

Susana Reisz (1994) considera que:

[...] Ribeyro ha procurado eludir tanto el experimentalismo y los afanes realistas de la modernidad como la vocinglería de aquellos narradores decimonónicos que amordazan a sus personajes y asfixian el relato con interminables descripciones, con diagnósticos sobre la conducta de sus figuras o sus disquisiciones morales o políticas (9).

Coincidentemente con Reisz, Manuel Baquerizo (2009) observa que en Ribeyro es difícil encontrar como rasgo de estilo ese realismo ambiental que caracterizaba a los escritores decimonónicos⁵, más bien, “Sus descripciones de paisajes y escenarios, son notoriamente escasas y breves; no tienen otra función que la de sugerir poéticamente los sentimientos y configurar los estados psicológicos” (102). Washington Delgado proclama asimismo que los modelos de Ribeyro no fueron Proust, Joyce, Faulkner ni Hemingway, sino Borges y Kafka. Y que de este último aprendió a narrar un hecho fantástico rodeándolo de múltiples detalles realistas (2009:115).

Con respecto al tema del realismo, en *Geniecillos* Ribeyro utiliza un conjunto de mecanismos para deformar la visión de la realidad. Procederemos a examinar algunos de estos procedimientos desde el plano específico de la descripción.

⁵ Navascués plantea que “[...] Ribeyro es un escritor formado en sus lecturas del realismo francés decimonónico y se ocupa de escenarios, personajes y acciones comprobables en la vida cotidiana de la Lima moderna” (2002:123-124). Nuestra tesis refuta esta propuesta, ya que las descripciones muestran una realidad totalmente deformada.

CAPÍTULO II

CAPÍTULO II

LA DESCRIPCIÓN LITERARIA

Tradicionalmente se ha definido a la descripción como un mecanismo cuya tarea es “pintar escenas y circunstancias” (Mignolo, 1978:206). Tal característica es semejante a la función que cumple la pintura que reproduce objetos.

La descripción, para Mico Buchón, presenta las características y funciones de un signo, por lo cual está en la capacidad de representar “la visión del ser, o de la acción que ópticamente no está entonces presente” (1971: 346). Para realizar tal hecho se vale de las palabras: “Los objetos desde el punto de vista de su apariencia, de su visibilidad, transportan unos datos de masa, forma, color y situación; si son seres vivos, dinamismo; y si son inteligentes, intención. El prodigio de las palabras será capaz de presentarnos todos esos elementos, y el ser se nos pondrá delante, como en un grabado” (Buchón, 1971: 345).

Castagnino señala que la descripción brinda “estímulos”, los cuales sirven “para despertar imágenes en el lector”, por ello, dichas imágenes nos “resultan ser más tangibles y concretas, cuanto más intensos sean los estímulos sensoriales” (1987:147). Esto significa que, para que la descripción pueda estimular correctamente al lector, es necesario que las palabras que la conforman estén ordenadas siguiendo una estructura discursiva adecuada.

La descripción, tal como la define Loureda, es “un género en el que se atribuyen a cosas o seres cualidades o propiedades. Crea, por tanto, una representación verbal del tema que se trata. Desde el punto de vista de la finalidad, se requiere una voluntad representativa, aunque las intenciones secundarias pueden ser infinitas (la descripción puede pretender ridiculizar,

convencer, explicar, etc.)” (2003: 78). En suma, concluye Loureda, se trata de un texto representativo que, desde el punto de vista de las funciones del lenguaje, busca que predomine la referencia al objeto por sobre la realidad a la que se hace referencia (2003: 78).

Hamon define la descripción como: “una expansión del relato, un enunciado continuo o discontinuo unificado desde el punto de vista de los predicados y de los temas cuyos límites y clausura no son precisables” (1972:466).

Estructuralmente hablando, Philippe Hamon propone que la descripción está formada con base en un tema introductor (TI) y un núcleo (N), constituido por un léxico marcado básicamente por una relación de inclusión, en relación con el lexema que actualiza a (TI) (Hamon 1972:466). Este tema introductor de la descripción (T1) es el ambiente, que desencadena la aparición de una serie de subtemas, de una nomenclatura (N) en la que las unidades constitutivas están en relación metonímica de inclusión con él. Una especie de metonimia tejida. Cada subtema da lugar igualmente a una expansión predicativa, ya sea calificativa, ya sea funcional (PR) que funciona como una glosa (expansión, comentario interpretativo) de ese subtema (1972:466).

La descripción exige el cumplimiento de ciertas estructuras obligatorias, el empleo de ciertos procedimientos, entre los que se destaca el empleo de formas verbales. Dentro de ellas, las más utilizadas son el presente y el pretérito imperfecto (Loureda 1973: 79). Álvarez estudia el factor temporal en la descripción:

Mediante el presente se comunica el carácter intemporal de la materia descrita; el pasado, sin embargo, la circunscribe a un determinado periodo temporal, pero en ambos casos se destaca la intención de no mencionar el

final de la acción. Es constante, por lo tanto, el empleo de formas de aspecto imperfectivo. La combinación del presente y del pretérito imperfecto suele ser también frecuente (1998: 47).

Hamon (1980) indica que donde hay una descripción hay a menudo un flujo de comparaciones, de analogías, de epítetos raros, de palabras pintorescas, de imágenes, etc. Y que la descripción, más que toda otra unidad discursiva, tiene que designarse a sí misma como tal. No puede recibir más que de sí misma su categoría de descripción y debe entonces multiplicar sus señales autorreferenciales o metalingüísticas destinadas a volverla notable en el flujo textual. A diferencia de la narración, que no tiene necesidad de anunciarse perpetuamente como tal durante su propia duración textual, la descripción tiene clara necesidad de ciertos distintivos, tales como:

-Las pretericiones

-Un tono y un ritmo particular

-Marcas morfológicas características, como el empleo de verbos en pretérito imperfecto opuestos al pretérito indefinido de la narración.

-Léxico especial, es decir, uso de términos técnicos, adjetivos numerales, nombres propios con fuertes connotaciones individualizantes, adjetivos y formas adjetivales del verbo

-La presencia de detalles insignificantes, cuya propia insignificancia provoca un alto en la lectura.

-Un efecto de lista, rasgo fundamental conseguido gracias a la acumulación de epítetos sobre un mismo sustantivo (74-75)

García de León propone una lista de procedimientos empleados por la descripción: “[...] el predominio de los sintagmas nominales, el empleo de las

formas verbales: presente, imperfecto y la combinación de ambos” (2003:27) La utilización del adjetivo es una de las estructuras obligatorias en una descripción, ya que es la encargada de completar y matizar la información que proporciona el sustantivo. Siendo, además, el mecanismo ornamental por excelencia, y el cual, cuando es empleado antepuesto al sustantivo, resulta ser un recurso de mucha mayor expresividad y subjetivismo. En cuanto a las estructuras sintácticas el adjetivo permite además añadir efectos sensoriales al escrito (García de León 2003: 27). Según García de León, es frecuente que la descripción emplee estructuras sintácticas diversas: las atributivas, que se emplean para expresar cualidades; las yuxtapuestas, que permiten la acumulación de datos o impresiones simultáneas; y las coordinadas, que producen dinamismo mediante la sucesión de elementos (2003:27). El uso del adjetivo es, pues, importante ya que pone en relieve los componentes sensoriales que existen en la descripción (Álvarez 1998: 47).

García de León señala que otro procedimiento descriptivo empleado

Consiste en reducir la imagen a la mínima expresión de rasgos visuales, que sin embargo son de la máxima significación. Y estos detalles se van agrandando conforme al sujeto avanza hacia el narrador, como si hubiera una sucesión de planos cinematográficos, que el ojo captara a manera de una cámara, ofreciendo determinados encuadres en los que los elementos se distribuyen y se describen con un orden subjetivo (García de León: 41).

Loureda ve expresada la complejidad y riqueza de la descripción en sus rasgos lingüísticos generales, especialmente en su estructura:

El tema [...] es lo dominante: supone el punto al que se refiere toda la exposición. Puede aparecer explícitamente o no; y puede mencionarse al inicio o al final [...] Si se describe primero y se cita el tema final crea un efecto de suspense, pues solo somos capaces de recomponer la descripción a posteriori. Sucede esto en las adivinanzas, textos en los que el tema debe

ser descubierto por el receptor [...] Si se cita el tema al final o al comienzo, la estructura de la descripción es piramidal. Incluye en un primer nivel caracterizaciones de aspecto o de puesta en relación. Las caracterizaciones de aspecto resultan de la expresión de las partes que constan el tema o la descripción de sus propiedades. En el caso de la puesta en relación, lo que se hace es vincular con el mundo exterior el objeto o ser que se describe. De dos maneras: mediante el enmarque situacional y mediante la asociación. El enmarque situacional presenta las características adyacentes al tema: su lugar, su tiempo, o los objetos o seres cercanos. Por su parte, la asociación consiste en la puesta en relación del tema con otro, o con otros, para crear una imagen que resalte semejanzas y diferencias. Se lleva a cabo por medio de la analogía, de la comparación y de la metáfora (2003:78,79, 80).

Interesa, en lo que concierne a la estructura de la descripción, la capacidad de progreso a través de la tematización:

Así, una aspectualización, mención de partes o propiedades, o una puesta en relación puede convertirse a su vez en el tema de una descripción, de manera que se incrementa el aporte de la información [...] Tanto si se hace una caracterización de aspecto como si se hace una puesta en relación puede tenderse a la exhaustividad o a la selección. Siendo exhaustivos se logra una imagen minuciosa; si optamos por la selección, simplemente exponemos lo relevante (Loureda 2003:80,81).

1 FUNCIONES DE LA DESCRIPCIÓN

Con mucha frecuencia se considera a la descripción como tributaria de la narración, sin embargo, pese a la evidente ligazón existente entre ellas, la descripción cumple importantes funciones específicas. Por ejemplo, además de la clásica función decorativa o estética⁶, la descripción cumple una función

⁶ También conocida como ornamentalista. Este tipo de función servía para exhibir las facultades del orador que no solo adornaba de esta forma el pasaje, sino que además creaba el decorado de la acción. (Garrido Domínguez 1996: 236)

dilatatoria⁷, gracias a la cual, se produce una demora de la acción y por consiguiente la intensificación de la intriga (Pozuelo Yvancos, 1998: 163). De esta manera se puede crear una atmósfera determinada, por ejemplo, un clima de suspenso y angustia.

La descripción sirve también para fomentar un ritmo en el relato. En tal sentido, puede provocar un remansamiento o una tensión en la espera, todo lo cual es fuente de expectativas. De esta forma se constituye en una “especie de obertura [...] que anuncia así el movimiento y el tono de la obra” (Bourneuf, 1975:134).

Dentro del relato, la descripción cumple una función simbólica o explicativa, ya que es la encargada de brindar una serie de datos acerca de las características de los rostros, mobiliarios, ruidos etc. Esto sirve para justificar luego, según anota García Peinado, “la psicología de los personajes, crear el ambiente y brindar además la indicación necesaria para comprender y valorar mejor sus acciones” (1998: 164).

La descripción se convierte en una suerte de “memoria activa de vital importancia para el desarrollo de la acción” (1996: 237), pues la sola mención de un espacio de manera directa o indirecta justifica ciertas circunstancias o situaciones (Garrido, 1996:237). El almacenamiento de información que se consigue con la descripción es sumamente valioso tanto para comprender al personaje, como para comprender la evolución de la historia. (Garrido, 1996: 236).

⁷Tratada por varios autores entre los que destacan Pozuelo Yvancos (1998) y García Peinado (1998)

La descripción es comparada con la pintura, por lo que se podría afirmar que la descripción hace ver (Bourneuf, 1975: 134) Permite al lector observar “el espacio en que se desenvuelve el complejo universo del relato facilitándole el proceso de recepción e interpretación del texto” (Citado por Garrido 1996: 237).

Gracias a estas funciones (banco de la memoria, función simbólica y la capacidad de hacer ver) la descripción se vuelve un importante factor de “cohesión textual”, consiguiendo de esta manera la comprensión de la trama y el éxito en el proceso de lectura (Garrido 1996: 216, 222).

Esa posibilidad de la descripción de hacer ver es aclarada mejor con la noción de écfrasis definida en el contexto de la tradición clásica como: “una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía “presentar el objeto ante los ojos; una descripción que tenía la virtud de la energía” (Pimentel 2003:205). Leo Spitzer la define como una descripción poética de una obra de arte. Para Heffernan, es la representación verbal de una representación visual. Según Claus Clüver, es la representación verbal de un objeto real o ficticio compuesto por un sistema sígnico no verbal (en Pimentel 2003:206).

Bourneuf encuentra que la descripción provoca una serie de “reacciones en cadena” dentro de la narración, de tal manera que “la necesidad de describir lleva a la introducción de tal o cual personaje”, al que luego se tiene necesariamente que situar en un lugar determinado y dotar de motivos. Por lo que, entonces lejos de ser un mero adorno, la descripción se convierte en un condicionante de la economía narrativa (1975:136).

La descripción se encarga también de “subrayar las divisiones del enunciado, es decir las articulaciones del discurso” (García Peinado, 1998:163),

tal como corresponde a la función demarcativa. Describe con especial atención el marco espacio temporal en que se van a desarrollar los acontecimientos, así como las características físicas y psicológicas de los personajes.

La descripción puede cumplir la función de mostrar y esta se manifiesta cuando al personaje se le deja en plena libertad de “actuar, hablar y pensar, sin prejuizarlo, de modo que el lector pueda extraer sus propias conclusiones respecto de su personalidad” (Sabarich y Dintel, 2001: 87-88).

Otras dos funciones con respecto a la descripción son acotadas por Miguel Vitagliano:

a) La descripción detiene el ritmo de la acción. En este caso, apunta a reforzar un clima determinado, a particularizarlo, o a crear suspenso sobre lo que se va a leer.

b) La descripción coopera con el ritmo de la acción. En lugar de particularizar un elemento, se expande como un abanico. Además, refuerza la continuidad de lo que se está narrando. De esta manera las descripciones en una novela tienden a agilizar las acciones y funciones como un modo efectivo para descubrir más a los personajes (2003: 58).

Anderson Imbert (1992: 233-234) menciona algunas funciones narrativas que cumple la descripción:

a) Brinda verosimilitud a la acción mediante el descubrimiento de lugares que no solo atraen, sino que también provocan sentimientos. Estas descripciones preparan así para oír relatos alegres o lúgubres y, aún más, intentan convencer de que su acción es probable.

b) Busca provocar emoción estética asociando la historia del relato con las vivencias del lector.

c) Muestra el estado de ánimo del narrador y de los personajes procurando acrecentar la credibilidad.

d) Es un indicador del carácter del personaje.

e) Anuda los hilos de la trama. Con esto se lleva a cabo una función unificadora.

La descripción, según García de León (2003), puede presentarse como un proceso de intensificación la cual a su vez puede tanto potenciar la belleza de los rasgos de un personaje como puede degradarlos dibujándolo con un cúmulo de rasgos negativos.

La descripción presenta una serie de rasgos formales que van desde la pretericiones, el uso de adjetivos, empleo de verbos en pretérito, léxico especial, preocupación por mostrar a veces detalles insignificantes, efecto de lista y empleo de estructuras sintácticas diversas.

Asimismo, cumple una serie de importantes tareas tales como: decorativa o estética (función clásica), función demarcativa (sitúa el marco espacio temporal que rodeará al personaje), brinda la función de cohesión textual (por ser simbólica, banco de la memoria y capacidad de hacer ver), fomenta el ritmo en el relato (acelerándolo o retardándolo), narrativa (al mostrar verosimilitud en el relato, emoción estética, estados de ánimo, etc.)

Todas estas funciones contribuyen a enriquecer las significaciones del texto literario. En determinados casos, el aspecto significativo se concentra en temas sociales, ideológicos, filosóficos, etc. En *Los geniecillos* nos proponemos llamar la atención hacia estos aspectos de mayor amplitud.

2. LA DESCRIPCIÓN ESPERPÉNTICA

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua define el término esperpento como “persona, cosa o situación grotesca o estrafalaria” (950).

La definición moderna de esperpento la plantea por primera vez Valle Inclán, en su obra *Luces de Bohemia*, cuando en boca de Max Estrella hace mención de su existencia gracias a unos espejos: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (106). Además, indica que lo controversial es una característica de lo esperpéntico: “PICA LAGARTOS: ¡El mundo es una controversia! DON LATINO: ¡Un esperpento!”(144). María Asunción Gómez propone que

El término "esperpento" fue rescatado del lenguaje coloquial por Valle-Inclán, quien le dio un nuevo valor y sentido estético y literario. Sin embargo, lo esperpéntico, aunque siempre con el sello distintivo del correspondiente creador, tiene una larga trayectoria literaria y artística, cuyas raíces hispánicas están en Quevedo, Cervantes, Larra, El Greco, Goya y Solana, entre otros. (2016: 115)

Gómez también aclara que “[...] el esperpento no murió con Valle-Inclán, las vanguardias, el existencialismo y el teatro del absurdo, sino que sigue teniendo vigencia no solo en el teatro sino también en la narrativa actual” (2016:115)

Para John Gabriele, (2003):

El esperpento es un género definible, en teoría y en práctica, en los términos del arte postmodernista de nuestros días. Es un arte dialéctico con

implicaciones filosóficas, una expresión artística mediante la cual Valle-Inclán emprende un sondeo epistemológico de la condición humana. Fundiendo su aguda sensibilidad estética y la contraposición dinámica entre historia y ficción, Valle-Inclán crea una forma literaria que se ocupa de la problemática de la representación artística y la teoría que la forma. Como resultado del objetivo principal de Valle-Inclán de someter el canon del realismo literario a un proceso desvalorizador, las apariencias van cobrando mayor validez por sí solas en el esperpento, mientras que la realidad entra en duda. Se trata de una ruptura de la relación tradicional entre la realidad y la ilusión, entre el mundo objetivo y el mundo artístico, entre el arte y la vida (147).

Emma Susana S. Piñero (en Parra 2013), aclara que los rasgos sustanciales del esperpento son: “[...] los espejos cóncavos (una ley óptica): un determinado ángulo sugerido. Por el cual el autor insinúa algo que el lector debe construir” (114). Piñero además propone “[...] la caricaturización de los personajes. Hechos peleles, fantoches humanos. Cuyo fin consiste en marcar suciedad mental”. Asimismo alude a una "fauna humana"; bajo la animalización, el hombre desciende a la escala animal en sus características más elementales. Constata que el elemento esperpentizante más característico es la teatralería, y la define como el juego de hipocresía, falsedad y cobardía que aparece constantemente en las obras denominadas esperpénticas. Pero, sobre todo, lo que domina en el esperpento, es la presencia de la muerte. Una muerte deformada, hecha realidad o evocada en los rasgos inspiradores de los personajes (2013:114-115)

Emilio Carrilla divide clasifica en dos los rasgos esperpénticos: generales y parciales.

Caracteres generales:

- a) La deformación sistemática presente en toda la obra, desde sus primeros párrafos, con el predominio del juego y la parodia picaresca.
- b) La parodia es el rasgo más importante del esperpento.
- c) El popularismo convertido en un “[...] amplio muestrario de culpas, miserias y fealdades” (1986: 39).

Caracteres parciales (o complementarios), por ser formas que se dan con menor frecuencia:

a) La tendencia a lo escatológico o macabro, marcada por la presencia de una muerte tratada sin su carácter doloroso, trágico o trascendente. Empleada más bien para ser proyectada en: “[...] metáforas cómicas, hipérboles, juegos de palabras y chistes” (1986:43).

b) Lo religioso exterior como juego o recurso cómico. Para ello “se recurre a nombres y referencias religiosas como motivos alegres, comparaciones novedosas, o como dichos y chistes populares” (1986:46).

c) La animalización presentada como un afeamiento de la figura humana en cuanto a la forma física y moral, y mejor si es en conjunto (1986:46).

Javier Huerta Calvo realiza un listado de elementos expresionistas presentes en el esperpento “[...] lo macabro, la tendencia a la animalización y cosificación de los personajes, la distorsión de la historia [...]” (2346).

LA DESCRIPCIÓN GROTESCA

Auerbach (1991) destaca la inclinación de obras pertenecientes a la literatura latina hacia un realismo violento y fuertemente deformador. Tal como ocurre en *Metamorfosis* de Ovidio relato, que según el estudioso, plantea una inclinación por la deformación fantasmal y horripilante de la realidad. En *Metamorfosis* el conjunto de historietas incluso las de género erótico se mueven dentro de las fronteras de lo espantoso y lo grotesco (64-65).

Wolfgang Kayser (2010) considera que la palabra grotesco es un término que engloba el sinsentido, lo sobrenatural, ya que en él van a aparecer distorsionados los órdenes que gobiernan el mundo (49). La escena grotesca suele aparecer en forma de escena o episodio aislado (119).

Lo grotesco se define en esencia, según Wieland, como: “la ausencia de una referencia real precisa, pues estos [rasgos] no tienen su origen en la imitación, sino en una enérgica fuerza imaginativa” (Citado por Kayser 2010: 49).

En Kayser, la caricatura y la sátira están cerca de lo grotesco, aunque indica que este no es lúdico ni tendencioso. Kayser ve en lo grotesco “el rotundo contraste entre forma y materia, la fusión centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, lo ridículo y lo siniestro en combinación” (94)

Lo grotesco no pone en cuestión el realismo a que aspiran los textos realistas, pero sí superan la relación inmediata con lo real, generando distorsión, amplitud expresiva.

Entre los tipos de grotesco, Kayser destaca escenas grotescas en forma de sueño, las cuales, nos empujan a un abismo; visiones infernales en las que los objetos salen de sus proporciones y se transforman y convierten en otros seres que cobran vida (121); representaciones de la angustiosa enajenación de la realidad (123)

Peter Polák, (2009) comenta que gracias al empleo de la estética de lo grotesco el artista pretende recrear el mundo, dotarle de un significado nuevo acentuando los rasgos más espantosos y angustiosos de la sociedad. Lo grotesco viene a quebrar la clara división entre lo mecánico, lo vegetal, lo animal y lo humano; destruye el orden universal tal y como lo conocemos, viola el concepto de simetría y estática, el orden natural de las entidades tamaños y formas. Ahí se engendra el grado máximo de distanciamiento, distorsión y brusquedad que suele bordear la deshumanización más absoluta. En suma, lo grotesco se nutre de la desintegración, de la fusión y de la fluctuación. (57-58).

4. LA DESCRIPCIÓN ESPERPÉNTICA, GROTESCA y CAÓTICA EN *LOS GENIECILLOS DOMINICALES*

El realismo en Ribeyro se ve desfigurado por el empleo de descripciones esperpénticas y también grotescas. Al respecto, Carlos Schwalb (2001) considera que en el caso de *Los geniecillos* la descripción se utiliza de manera precisa y puntual, ya que su meta es mostrar un uso tendencioso, una visión negativa de la realidad “una alegoría a la historia y la cultura peruana cuyos signos más visibles son la degradación y el caos” (125). También, Jorge de Navascués (2004) sugiere que la pequeña “mujer que representa el objeto del deseo compone una figura grotesca con sus piruetas impecables, su nombre desacertado (se llama Eva), y su físico de enana. El desengaño se consuma, y lo que inicialmente se prometía como una aventura inolvidable, acaba convirtiéndose en una revolución monstruosa del propio yo” (97).

Juan Carlos Galdo (2005) consigna que *Los geniecillos dominicales* es la “[...] obra más kafkiana dentro de la tradición realista del Perú” (285). Interesante opinión que, sin embargo, el crítico no desarrolla. Precisamente, Lukács considera que Kafka es uno de los pocos escritores que ha podido plasmar una alegoría de este mundo, en donde lo inverosímil parece real gracias a la fuerte y sugestiva verosimilitud de los detalles (Lukács: 1963, 60-100). Este es un punto de vista que puede aplicarse a la novela de Ribeyro.

Establece Dick Gerdes que “[...] la novela se vale de varios elementos narrativos que dinamizan la visión negativa del protagonista: la tercera persona narrativa, que da el punto de vista de Ludo; la distorsión de la realidad; y la ironía”. (1980:105).

Graciela Coulson (1977) sugiere que, en *Los geniecillos dominicales*, “[...] la visión destructora de un narrador irónico ha servido para configurar una verdadera corte de los milagros de modo que la novela parece agotar las posibilidades del esperpento, como si la deformación física fuese una forma de exteriorizar otras deformaciones o de concretizar imaginativamente un veredicto sobre Lima” (159). Ludo se convierte, tal como lo anota Coulson, en una suerte de espejo cóncavo ambulante que desfigura la realidad y a todos los que habitan en ella.

Con respecto al tema de la esperpentización, Schwalb (2001:123) propone que los personajes que desfilan por *Los geniecillos dominicales* son todos seres esperpénticos. De igual manera, Cornejo Polar (1996: 187) alude a la presencia de la esperpentización cuando comenta la escena de persecución de Eva dentro

de la casa: “Atraviesan raudamente aposentos donde espejos de roperos y tocadores le devuelven a Ludo imágenes fragmentadas y fugaces de su apariencia” (24).

Mario Vargas Llosa subraya que “Uno de los indiscutibles méritos de *Los geniecillos*... es su sagacidad para formular unitariamente, y en este caso dentro de la consciencia del protagonista, la imagen deformada de la realidad, con las acciones que en ella derivan, y el verdadero rostro de esa misma realidad- y la consecuente negación de ese primer plano-” (2009: 194).

Antonio Cornejo Polar opina que “con ironía ligera o trágica, siempre corrosiva, el narrador va desmantelando minuciosamente el sistema de las apariencias y va revelando, al mismo tiempo, su trasfondo inverso de la realidad” (193). Esta “operación desmitificadora se realiza en *Los geniecillos* a través de dos vías complementarias: en algunos casos, el narrador propone la confrontación con la realidad/ apariencia, y el consecuente juicio sobre el carácter ilusorio de un conjunto de acciones, posturas o valores que ocupan el nivel de representación, como un significado que no es asumido por la consciencia de los personajes y se formaliza únicamente en el diálogo entre el narrador y lector; en otros casos, en cambio, los propios personajes descubren la inautenticidad de algunos sectores de su existir, y ofrecen de sí mismos una visión homóloga a la que proviene del discurso del narrador” (Cornejo 2009:193)

Algunas descripciones esperpénticas en *Los geniecillos* emplean imágenes macabras: “una vieja que parecía haber abandonado una tumba” (154)

y cuyas “polleras olían a carroña” (154). Aquí se refiere a su constitución esquelética, a su estado de miseria y abandono. Otras se refieren al ambiente degradado por medio de la escasa iluminación “claroscuro de los aposentos” llenos de “figuras chatas y muertas” (77) Elementos que hablan de abandono, descuido cercanos a la sepultura.

El inventario que Ludo hace de las diversas viviendas, propiedad⁸ de los Totem, se convierte en un testimonio palpable de los cambios sociales y económicos por los que atraviesa dicha parentela:

Muchas otras casas había ocupado su familia, de las cuales Ludo no conocía solo la fachada, la de Washington, la de Belén, y sobre todo la del Espíritu Santo, gigantesca, convertida ahora en una escuela secundaria. Ludo tenía la viva conciencia de que el espacio del que antes disponían los suyos se había ido comprimiendo, cada generación perdió una alcoba, un patio. Ahora solo les quedaba el ranchito de Miraflores. Quizás algún día le quedaría a él nada más que un aposento, cuatro paredes ciegas, una llave (51).

La pérdida y reducción de espacios sufrida por Ludo y su familia no son solo un reflejo de su desclasamiento, sino que dicho fenómeno se presenta sarcásticamente en un cementerio, en donde los espacios se pierden y en donde se considera que "los muertos también tienen edad" (152). Esta situación se ve acentuada cuando, ante la pregunta de Pirulo, Ludo responde que solo ha quedado una plaza para su abuela, dentro del mausoleo familiar, y por ello, cuando él muera será echado al osario junto con los otros muertos “hasta que no quepa nadie y nos quemem o nos tiren al río” (153). Este fenómeno de

⁸ Para Javier de Navascués “la casa ideal con la que se deleitan ciertos personajes de Ribeyro está ligada a su pasado, autobiográfico o ancestral” (2004:46).

desclasamiento es también otro mecanismo esperpéntico empleado por el narrador para mostrar el nivel de degradación del protagonista y su familia.

Hallamos algunos personajes convertidos en fantoches, marionetas o peleles animalizados, sometidos a presiones económicas. Por ejemplo, el viejo señor Galván, quien no solo “gruñó débilmente” (68), sino que “después de recibir su comisión, se arrastraba sudando por el edificio, buscando una salida hacia la ciudad, hacia su cotidiana tarea de cartero repartidor de papeles” (69).

El retrato de la anciana tía Cristina es presentado con visión esperpéntica, destacando no solo su altura y delgadez, sino ciertos detalles burlescos al hablar de su “[...] cabellera de una blancura espumosa” (78) y de su “[...] nariz prodigiosamente larga, especie de emblema familiar conservado a través de muchas generaciones y que ella había tenido el privilegio de heredar y transmitir a la posteridad” (78). La exageración deforma al personaje, ridiculizando de esta manera su valía.

Sobre el tema de la vejez, José García de la Torre (1972), al referirse a personajes esperpénticos, sostiene que: “Cuando de la edad se trata, no hay la menor estimación para con el ocaso de los personajes, ni estos son contemplados con la veneración y respeto propios de su ancianidad” (316)

Boniface Ofogo (2002) opina:

Los geniecillos dominicales, resulta una caricatura de novela urbana, por su parcialidad, procurándonos una visión esperpéntica y subjetivamente unívoca de la Lima de unos jóvenes desclasados. Esta novela no refleja

desgraciadamente toda la realidad de Lima, sino la realidad de Lima vista desde la perspectiva de “*los geniecillos dominicales*” accidentales (485)

Carlos Eduardo Zavaleta (1997) propone que *Los geniecillos dominicales* es una “novela mayormente descriptiva” (216), “de cuadros grotescos y agritudulces” (217), en la que se describe al “grupo formado por Ludo Totem (nombre grotesco y risible) y sus jóvenes amigos limeños, que en la práctica desdeñan a las generaciones mayores y urden insultos contra ellas y contra el medio obsoleto” (215-216). Según Zavaleta, “el diálogo en la narración, las mezclas de descripciones con evocaciones, la acumulación de detalles descriptivos, el empleo de elementos irracionales y telegráficos en una prosa discursiva, muestran que Ribeyro se decide por experimentos nuevos en cada uno de sus libros” (217).

Lo grotesco⁹ se emplea con frecuencia para describir a varios personajes de la obra. Por ejemplo, Pedro Primrose es expuesto “como un ser grotesco y contrahecho. La imagen de su cuerpo no está en proporción ni de sus piernas y mucho menos de su cabeza. Asimismo, a través de las imágenes de “serpiente silbadora” y de “junco pensante” se denigra y objetiviza al personaje. De esta manera, notamos el tono irónico que utiliza el narrador para describir a ciertos personajes de la obra” (Di Laura 2004: 229).

Di Laura señala que el director del colegio mariano es descrito “de una manera indigna, grotesca y vulgar delante de sus antiguos alumnos, Ludo y Pirulo” (2004: 229). Tal como aparece en el siguiente fragmento:

⁹ Para Vargas Llosa, Ludo es un personaje grotesco, que de manera lenta, oscura e infalible “revelará su verdadera personalidad al hospitalario e inocente lector” (2009:200).

Sus cursos eran el terror de los alumnos, pues formaba pelotillas con sus mocos, las alineaba en su pupitre y luego las disparaba con un rápido golpe dactilar sobre la clase. Los alumnos solo se preocupaban de evitar el impacto de su materia nasal y toda la clase vivía una hora de angustia, cobijada a medias bajo las carpetas o haciendo ágiles movimientos de torso para eludir los disparos (87)

Con el propósito de resaltar la fealdad de la gente y el deterioro de la sociedad, Ribeyro utiliza símiles como este: "ese viejo con la nariz tumefacta como una coliflor roja" (3). Por medio de esta imagen notamos la irreverencia del narrador por el prójimo y el deseo de resaltar lo grotesco de su fisonomía (Di Laura 2004: 235-236).

Son degradantes y repulsivas las descripciones grotescas que describen un pabellón abyecto, en donde el protagonista "solo vio fotografías de falos averiados por horribles bacilos" (197). La presencia de Ludo en dicho antro y la justificación tan sencilla que da para explicar su presencia muestran el nivel de envilecimiento del protagonista.

La pandilla de niños que emerge del desmonte es descrita como un conjunto de seres grotescos en proceso de convertirse en delincuentes: "especie de procesión larval, una horda de renacuajos" (154).

Jorge Ramos Cabezas (2014) propone que la visión de la ciudad de Lima y la imagen de Segismundo constituyen representaciones grotescas que se corresponden: "Segismundo es otro personaje que vuelve de ese pasado; pero tan igual como aparece representada la ciudad de Lima para el protagonista (fea,

desigual, espantosa, chillona), aparecerá aquel excéntrico ex compañero de escuela. Irreconocible y corpulento hasta el extremo de lo grotesco” (103).

Desde esta misma perspectiva, Di Laura afirma que “La descripción del abuelo es grotesca y se percibe un tono pesimista sobre la vida en sí” (2004:206). Igual de deformante es la descripción del primo Nirro “acicalado, altísimo, con su pelo rubio colgado a su cráneo dolicocefalo y su flotante terno de verano” (20). En un afán de ridiculización, estos seres son caricaturizados exagerando su fealdad.

Por otro lado, el caso de la Walkiria es analizado por Schwalb como un proceso de degradación: “un amor de Ludo adolescente, cuya imagen idealizada se degrada con el paso de los años hasta mostrar su [...] verdadera dimensión” (121) Ella “se ha convertido en el arquetipo de lo deforme y lo corrupto” (122).

Similar evolución es explicada por Javier Navascués: “Años después, la silueta idealizada de la muchacha se irá degradando [...]” (2004:90). Incluso su nombre delata los cambios: “[...] hasta su propio nombre sufre una mutación: ya no es la Walkiria, el apodo privado con que la conocían los dos muchachos. Ahora se le conoce como la Godelive” (2004:90). De esta manera, la representación de la joven se deforma mediante “[...] imágenes distorsionadas y grotescas, mezclándose con las auténticas como si de una pesadilla se tratase” (2004:95).

En otro aspecto de lo grotesco, el contacto sexual entre Ludo y Amelia, es descrito enfatizando la sensualidad, el salvajismo, la violencia y la frustración:

“su lengua penetraba como un dardo en esa cueva ardiente, mientras su sexo inflamado, perdido como un ciego, buscaba por su cuenta” (126); “buscó con sus manos el cuello y luego el busto” (126); “al poco rato dos senos ocultos se mostraron duros, sorprendidos al asalto de sus labios” (126); “Ludo vio que sus labios se unían a los de Amelia y gozó durante ese momento de ese placer que produce el vicio cruel del beso, vicio rudimentario, vestibular, a medio camino entre la posesión y el fiasco” (143); “siguió besándola buscándole nuevas aristas a su placer; furiosa, canallamente” (143); “sus dedos llenos de la más pura visión, adivinaban el mecanismo de los botones, desabrocharon la blusa, el sostén” (143); “Ludo lactó como un infante la sequedad eréctil de los pezones (143); “sus dedos sapientes, cada vez más inspirados, descendían, palpaban, exploraban, continuaban en un viaje que solo podía culminar en el ojo de la húmeda, perversa, palpitante ostra humana” (143).

La vileza y degradación del protagonista se muestra al intentar violar a Eva, “toda su fatiga, toda su vergüenza, todo su asco, todo su alcohol le remontan a la cabeza, el cuarto se pone a girar vertiginosamente, y sin ver la última, la impecable parábola que describe la enana al abandonar el cuarto, llevándose en una mano su falda como un cometa su cola, cae de bruces vomitando sobre la almohada de paja” (25). La descripción de la escena es de corte cinematográfico y en ella se revela la actitud de continua repulsión y rechazo del protagonista hacia todo lo que le rodea.

Douglas (1981) indica:

The sense of expectancy that accompanies Ludo's new, adventurous life style incites him to seek some of the pleasurable moments that he envisions as part of an unrestricted, bohemian existence. A pleasureless orgy on New Year's Eve marks the beginning of his indulgent life style and establishes the pattern of profanation and rhythmic irony that permeates the novel. Ludo's moment of triumph over Eva, a dwarfed character, is never accomplished, and instead, it becomes a scene of degradation and depravity. Repulsed by the circumstances, Ludo is abandoned in the perverse ambience that he himself had created (1981:100) [...] All of Ludo's subsequent searches for eroticism are fiascos which the bordello motif repeatedly illustrates (100).

Cabe señalar que, con menor frecuencia, en *Los geniecillos* se produce la humanización de algunos seres y objetos, procedimiento usado con el propósito de deformar, lo que incluye “la comparación de un animal concreto con una profesión, clase social o carácter típicos humanos” (Risco, 1975: 247). De esa forma se hallan: moscas obesas (154) y plátanos podridos “desbordándose de los fruteros del comedor, emergiendo de la tina y regados en el jardín, oscureciéndose al sol bajo una furiosa agresión de mosquitos” (1971:179). Se trata de claros indicadores de descuido y decadencia.

Cornejo Polar (2009) observa como grotesco un episodio como el de la orgía¹⁰ programada en la casa del tío Abelardo, el que se convierte en un esquema básico que se repite en todos los demás capítulos de la novela: “las

¹⁰ En relación con el tema, Phyllis Rodríguez Peralta (1979) plantea que: “The irony so often present in Ribeyro's short stories is conspicuous throughout this novel” (621).

acciones efectivamente realizadas son siempre grotescos simulacros de una imagen anterior generalmente muy difusa, implícita”(188).

Con mucha frecuencia, aparecen en el relato enumeraciones simples y compuestas. Hallamos las primeras en los siguientes fragmentos: “se bebía mulas de pisco, vino sin marca, cerveza helada, jarabe de fresa” (196). Y en el caso de las segundas se emplean para referirse al fisco o hacienda pública, institución que representa para Ludo un rostro que lo atormenta, el cual es presentado usando una recargada enumeración de datos metonímicos:

ujieres con el uniforme raído, empleados con lentes inclinados sobre enormes cuadernos, empleados con tirantes haciendo funcionar máquinas sumadoras, empleadas viejas que sellaban papeles, pupitres, mostradores, calendarios, ficheros, más empleados recordándole que faltaba un timbre, que eran necesarias dos copias de tal documento, secretarias que le hacían señas de esperar mientras hablaban por teléfono, burócratas encallecidos que no le contestaban, subjefes con escaarpines, anteojos por todo sitio, calvicies, camisas remangadas, mecanógrafos con visera, colas, mesas de partes, papeles, más papeles y en todo lugar, presente como Dios, pero visible, el lema del ministerio de Hacienda: “Pague y después reclame” (72).

La finalidad de todas estos modos retóricos estaría dirigida a “resumir a los personajes en una sola actitud, característica o gesto” y así fijarlos de esta forma “en la mente del lector con inmovilidad de estatuas” (Risco 1975:151).

Para Di Laura (2004), en esta escena “el uso reiterativo de la enumeración tiene como propósito objetivizar a la gente a tal punto que no piensen y que todo se haga maquinalmente sin razonar. En este caso notamos que todo se vuelve

monótono y caótico hasta el punto que la misma gente comparta colectivamente el desgano” (226)

De análoga manera se describe no solo personajes, sino situaciones e incluso sentimientos experimentados por el protagonista en sus continuos vagabundeos a través de la ciudad. Los mismos que se manifiestan por intermedio de hipérbolos acumuladas de elementos grotescos. Vemos el desasosiego y el pesar después de experimentar una mala noche, sugeridos en los siguientes pasajes:

Como el cadáver de una septuagenaria hallado en una zanja a los siete días de haber muerto por estrangulación o como ese sapo cuya superficie creció en detrimento de su volumen al ser chancado por las llantas de un automóvil o como esa casa de la avenida Arequipa o como los dos viejos que viajaban en el ómnibus, uno con la nariz semejante a un racimo de uvas aplastadas y el otro con el labio inferior irremisiblemente caído, para siempre tumefacto o como ese mendigo que un día tocó la puerta de la casa y antes de pedir limosna se levantó la camisa y enseñó su vientre donde tenía un hueco ulceroso tapado con un corcho. Como todo eso se sentía Ludo al caminar por las calles del centro o más bien al conducir su cuerpo penosamente como si se tratara de un cuerpo prestado (159)

Las impresiones que agobian al protagonista son presentadas a través de deformaciones exageradas e hipérbolos comparativas, desagradables y repulsivas.

Se emplea en la novela una serie de enumeraciones caóticas. Las mismas que son definidas por Spitzer como un conjunto de enumeraciones nominales desarticuladas, de rasgos entremezclados, de cosas heterogéneas que no se

integran, pero que permiten que se acerquen las cosas más dispares (1982: 254-257)

Hallamos el uso de esta práctica en pasajes descritos con burla y crítica, mediante series de enumeraciones, como las que aluden al colegio:

columnas de marmolina, imágenes de la virgen, rosarios perlados, altares, cálices y más allá sotanas recién cortadas, bodegas de vino, hermanos rubicundos haciendo colectas, un sol para la Santa Infancia, diez soles para la Santa Infancia, kermeses para la Santa Infancia, regalos para las kermeses, plata para los regalos, buenas notas para la plata y más imágenes piadosas, más sotanas, más cálices, más zapatos, más vinos y más diademas (91).

Enumeración que enfatiza el acendrado interés monetario de las autoridades del colegio.

La descripción del paso de la gente, que transita por las calles, es mostrada de manera caótica:

¿Adónde iba tanto hombre, tanta mujer, vestidos todos, cosa increíble, vestidos todos hasta con coquetería, afeitados o peinados, polvos y brillantina, raya de pantalón pasable, chompa lavada, así, por legiones, moléculas disparadas, tristes de verdad o más bien resignados o tal vez aguantadores, hacedores de cola, buena gente que comía lentejas, fanáticos de Gary Cooper, con hijos, con problemas, con su pasado en pantalón corto, sus fotografías en la cartera, sus amores y espasmos terribles, su gripe, su mueble a plazos?(96).

Para ello se nombra una larga enumeración de objetos y personas amontonadas, vivencias, situaciones diversas, mientras que al mismo tiempo se percibe la mirada del narrador desde diversos planos.

Finalmente, aparece la voz de quien intenta describir satíricamente a la población peruana compuesta toda ella por una enumeración larga de seres degradados: “en vano buscó una expresión arrogante, inteligente o hermosa: cholos, zambos, injertos, cuarterones, mulatos, quinterones, albinos, pelirrojos, inmigrantes o blancoides, como el choque de varias razas” (114). La actitud de rechazo y discriminación ante la posibilidad de interacción de personas de razas distintas se manifiesta en este comentario ácido.

CAPÍTULO III

CAPÍTULO III

DESCRIPCIÓN DE OBJETOS, ESPACIOS Y PERSONAJES

1. DESCRIPCIÓN DE OBJETOS

El objeto, tal como lo indica Moles, “es un elemento del mundo exterior, fabricado por el hombre y que este puede tomar y manipular” (1971:14). Tiene las siguientes características: ser el “portador de mensajes simbólicos y funcionales” (11), poseer “un carácter pasivo, pero al mismo tiempo fabricado” (14), detentar dimensiones preparadas a “escala humana, o más bien a una escala ligeramente inferior” (14) y ser “independiente y móvil” (14)

Moles, al referirse a un tipo de objeto como el objeto biográfico, aclara que está formado por todos aquellos elementos que cumplen alguna función en nuestras vidas y cuya finalidad puede ser utilitaria o decorativa. Son objetos que se desgastan junto con el usuario (1971:192). Esta clase de objetos mantiene una “simbiosis viviente con su poseedor; considerados por este último por ser irremplazables, envejecen al mismo tiempo que él, se incorporan a la duración de sus actividades” (Moles 1971: 189-190). Cumplen pues una función cronotópica al recrear un espacio y un tiempo específico. Es el caso del viejo traje oscuro de Ludo “[...] lustroso y un poco marchito por tantos años de servicio” (78).

Los restos de alimentos y objetos que el narrador encuentra en el balneario son valorados negativamente: “la arena de la playa de Agua Dulce estaba llena de cáscaras de naranja, de pancas de maíz, de envoltorios de helados, de colillas de cigarrillos, de todos los detritus que la plaga humana, al existir, va

dejando a su paso” (42- 43). La acumulación de restos asume la forma de un signo de descuido generalizado.

En *Los geniecillos* encontramos una serie de objetos, los cuales, de similar modo que los ambientes y los personajes, cumplen una importante función simbólica, una función cronotópica y brindan una visión esperpéntica de la realidad. Sirven, al igual que los escenarios, de elementos proyectadores de la personalidad y del sentir de los personajes.

1.1. LAS BOTELLAS

Las botellas, pese a poseer un escaso valor material, se presentan en la novela desempeñando varias funciones: símbolo de las necesidades insatisfechas de sus consumidores, degradación, mal olor, miseria. Inclusive, son el medio a través del cual los personajes liberan sus más íntimos deseos, sus sentimientos. En ocasiones aparecen bajo la condición de animismo y personificación: “ese bar es ya la república de las botellas. Por todo sitio se las ve: esbeltas sobre las mesas, tumbadas en las losetas, viajando hacia el gizonte de los bebedores u ordenadas, laicas en las estanterías, esperando la leva final de la cual no escapará ni el inocente jarabe de fresa ni el pisco de Santa Rosa, quemador consagrado de estómagos” (20). Aquí las botellas proyectan una analogía con el país y su desorden.

1.2. LOS AUTOMÓVILES

Los automóviles juegan un papel importante. Recordemos el suceso de la fracasada orgía realizada en la vivienda del tío Abelardo. Para que fuese posible conseguir las chicas y que la reunión concertada fuera todo un éxito era imprescindible conseguir un automóvil: “Al bajar del tranvía me encontré con el Sabido. Tiene seis hembritas del carajo. Pero hay que conseguir carro. Sin movilidad la cosa no marcha” (18). Los automóviles son símbolo de prestigio y estatus social, así lo muestra el enorme Cadillac negro que trajo a tía Rosalva de la iglesia a su casa (78). Son un medio destinado a la seducción femenina, especialmente de las jóvenes de clase humilde, quienes sienten preferencia por hombres que poseen un automóvil. Es el caso de Blagenwild o Carlos Ravel: “Se trata de un mozo simpático y snob que había abandonado hacía poco el estatuto de peatón para lanzarse en su Coupé convertible por los barrios populares a la caza de vírgenes humildes. Era un método infalible: no hay feo en Cadillac” (75). Márquez propone que “el éxito del seductor está fuertemente supeditado a su posición socio económica” (1996:185).

1.3. LOS RETRATOS, LAS FOTOGRAFÍAS Y LAS ESTATUAS

Los retratos, y los hay muchos en la novela, proponen una reflexión en torno al destino. El protagonista dice sentenciosamente: “Por más que hagamos, siempre terminamos por convertirnos en retrato o en fotografía” (16). Estos elementos son el nexo de unión entre el pasado glorioso y el presente acabado. Son cronotopos que cumplen el papel de establecer conexiones significativas entre el protagonista y sus antepasados:

Del muro pende el retrato oval de su bisabuelo, un viejo óleo donde el ilustre jurisperito aparece calvo, orejón, en chaleco y terriblemente feo. Ese hombre vivió casi un siglo, presidió congresos, escribió eruditos tratados, se llenó de condecoraciones y de hijos, pronunció miles de conferencias, obligó a su inteligencia a un ritmo de trabajo industrial para al fin de cuentas ocupar una tela mal pintada que ascendientes (sic) lejanos no sabrían dónde esconder (16).

Los retratos y las fotografías se transfiguran en “ventanas del pasado, aperturas al más allá, ojos que observan con desaprobación y mofa” (Coulson 1977: 158). Son “objetos que constituyen un balance o testimonio eventualmente resignado del destino social [...] a menudo aparecen enmarcados y fijados contra la pared” (Moles 1971: 11). En la novela, todos ellos representan a gente que logró notoriedad y fama, circunstancia que se compara dolorosamente con los fracasos de Ludo: “Poniéndose de pie se acercó a la galería de retratos que había cerca de su cama, galería en miniatura es verdad, pues en un marco de un metro de largo por veinte centímetros de alto se veía cinco fotografías alineadas, correspondientes a cinco generaciones, desde su chozno librero, siglo XVIII, hasta su ruin empleado, siglo XX, pasando por tres eminentes y longevos hombres de leyes que ocuparon todo el siglo XIX” (93-94). En estas imágenes se ve retratada la degradación social del personaje, ya que en la cadena de ascensión social debería figurar Ludo como un personaje importante y, en cambio, solo es un simple dependiente.

Plantea Valero que “los objetos portadores de la historia familiar no son libros ni el ropero, sino las fotografías de los antepasados, con las que el protagonista Ludo parece mantener una conversación a lo largo de toda la novela” (120).

Antonio Risco observa que un frecuente procedimiento empleado para perpetuar al personaje en su gesto es convertirlo en estatua. La estatua se convierte entonces en el más manido símbolo de la inmortalidad (1975:237) En el texto citado de Ribeyro se trata, más bien, de la inmortalidad de lo inútil. Cabe aclarar, que muchos de los retratos son caricaturizados a fin de destacar y ridiculizar de manera exagerada la fealdad de las personas plasmadas en ellos. Resulta caricaturesco y a la vez significativo, por ser el reflejo del destino del protagonista, el busto abandonado y despreciado de José Artemio Totem: “De mármol, sobre pedestal de ébano [...] sus rasgos feos, pero majestuosos o dominantes, su fría calvicie donde reposaba un polvo viejo” (115). “¿Qué trayectoria había seguido, por casas y oficinas, hasta llegar a ese triste rincón donde, con la cara vuelta a la pared, parecía cumplir algún castigo?” (115). Sobre el particular, Douglas (1981) comenta: “The same air of indifference taints his perception of an ancestral past, giving his observations a sardonic humor characterizing many of the views of reality throughout the novel” (102).

Una invitación a la casa de sus familiares ricos le da la oportunidad a Ludo de descubrir un retrato idéntico a él: “[...] era una foto de juventud de su abuelo fechada en 1876” (77). No obstante, a pesar del notable parecido físico con este, Ludo es confundido por su tío Carmelo con uno de los mozos, "su propio terno oscuro, lustroso y un poco marchito por tantos años de servicio no a tono con la ocasión ni el lugar había ocasionado dicho equívoco" (78). Ludo más adelante se preguntará: “¿Qué diferencia, qué insalvable grieta se había abierto para que él se sintiera allí menos que todos esos invitados que no tenían en los muros

ninguna credencial?” (79). La marginación social frente a su familia se hace evidente.

Para Huárag (1974:93) la degradación de la familia de Ludo se manifiesta tanto a nivel social como económico. Así: “en el nivel de influencia social en la familia de Ludo, encontramos que el retrato del bisabuelo ha sido olvidado, y que igual suerte ha corrido el busto que tenía el bisabuelo Tótem en la universidad donde fue rector (101)”. Por tanto,

consecuencia de esta situación es que Ludo tendrá muchos problemas cuando asista al matrimonio de tía Rosalva; matrimonio que reúne a una gran cantidad de gente que tiene poder social y económico, sobre todo. Al margen de los vínculos familiares, es la situación económica la que promueve las relaciones familiares. Por eso no es bien tratado en el matrimonio, ni por sus mismos familiares. El tío Carmelo irónicamente lo confunde con el sequito de mozos; no hay mesa para él; y tiene que terminar comiendo con la servidumbre (Huárag, 1974: 101).

Describir objetos puede tener por finalidad principal la transmisión de ciertas impresiones. Así el desorden exhibido a través de la descripción de objetos deteriorados, sucios, potenciado con la acumulación de adjetivos: “antiguos, inservibles, viejos, polvorientos, rotos” (Moles, 2003: 109). Es el caso de los ómnibus destartalados que “se afrontaban rugiendo” (203), cual si fueran fieras. El piano, cuyas “teclas sucias, rotas, [...] semejaban [...] una dentadura cariada” (206) o la “percha capaz de soportar cuarenta sombreros” (116). Todas estas son imágenes de deterioro, de desgaste producido por el tiempo, el uso y la suciedad.

1.4. EL MOBILIARIO

En la novela el mobiliario es el encargado de transmitir efectos como el disgusto y el fastidio, que se dejan entrever en el siguiente pasaje: “conocía la sorda queja de los confortables de serie, el hastío de los paisajes marinos que pendían de los muros o la chatura, la estrechez y la falsa bonanza que contenían los minúsculos ceniceros de plata” (73) o “los objetos que tocaba parecían contagiarle un frío de animales muertos” (184).

Establece Moles que el mobiliario se constituye en un objeto biográfico “formado por todos aquellos elementos que cumplen alguna función en nuestras vidas y cuya finalidad puede ser utilitaria o decorativa. Estos objetos se desgastan junto con el usuario” (1971: 192). Es el caso de muebles y enseres como las camas en la novela: “era altísima, tenía soporte de bronce, perillas mohosas, una verdadera cama de abuela” (48). Un mueble vetusto y fuera de época. Mientras la otra, la de Ludo era “angosta, con sábanas almidonadas” (49), lo cual muestra no solo la soltería de su poseedor, sino también el poco uso que de ella se hace.

El ropero, para Coulson, resulta ser un espacio cerrado, boca del monstruo o boca abierta al submundo desde donde el protagonista se siente convocado (158): “se conservaba aun el viejo, enorme ropero paternal con sus tres puertas y su espejo de cuerpo entero” (164), “era prodigiosamente grande, lleno de cajones, perillas torneadas y molduras esculpidas a mano” (213). Esto evoca una etapa de la infancia de Ludo en la que todo se veía agigantado y ahora se contempla empequeñecido, degradado por el deterioro.

Luego, el mismo Ludo comenta: “el mobiliario que a fuerza de ser usado está impregnado de la personalidad de sus dueños, como las ropas, queda expuesto, indefenso a un tiempo a la mirada de los curiosos” (117), “un colchón manchado, una cómoda instalada en plena vereda con el aire de preguntarse qué hacía allí, una percha que, bajo el sol, mostraba su horrible osatura” (117). Objetos que hablan de propietarios ausentes, de abandono.

Algunos objetos, como las lámparas son personificados: “encienden todas las que [...] se encuentran a su paso, las que se precipitan desde el cielo raso con su cascada de falsas lágrimas de vidrio, o las que surgen en cada consola, florecen en todas las mesas, púdicamente cubiertas con sus pantallas de seda” (19). Son dotadas de vida, como si se tratase de mujeres formando parte del decorado. Otros elementos de este tipo son los enseres del caserón republicano: “una colección de Budas de porcelana, panzudos e idealistas. Y el lamparón de cristal de roca llorando lágrimas espectrales” (71).

Los nombres se convierten en objetos: “cuando un nombre era lanzado empezaba a rebotar de boca en boca, de corrillo en corrillo, hasta que alguien lo dejaba caer y de inmediato surgía otro nombre, que corría la misma suerte, irrigaba el páramo de una inteligencia, alimentaba una pasión, enriquecía un repertorio o iba simplemente a sepultarse en el desván de las ideas hechas o de las inquietudes atrofiadas” (114). La cosificación de las personas por medio del nombre, las convierte en seres intrascendentes y anónimos.

La litografía como una muestra del paso del tiempo: “en la cabecera de la cama la eterna litografía de la Inmaculada, con su vidrio cagado por las moscas”

(164). Es el testimonio de la actitud de quien observa, con burla sarcástica y despectiva.

Los espejos se convierten en reveladores de la verdad. El ingeniero Mendoza intenta explicar vanamente que no puede cumplir con los pagos de sus arriendos debido a su carencia de medios y a sus múltiples desastres. Razones que son desmentidas por el espejo de la sala, el cual expone la imagen grotesca de una señora inmensamente gorda quien con una mano devora “una presa de ave, con voracidad, chupando el hueso” (72).

Es este cristal que advierte a Ludo la relación existente entre Estrella y el Loco Camioneta: “ella comenzaba a temblar mientras señalaba el espejo que había detrás del mostrador. Ludo vio en el espejo a un enano de azul confundido con los borrachos” (203). Incluso, en ellos es donde Ludo parece auto conocerse: “se miró en el espejo del enorme ropero. Una marca oscura en el mentón y en los ojos avejentados” (213), “su reflejo le pareció ridículo, de mal gusto” (214). El personaje se ve a sí mismo derrotado. Coulson propone que “los tres últimos gestos de Ludo tienen por testigo un espejo, sugiriendo en el fondo un deseo de autoconocimiento, pero en los tres también se insinúa el paso de una etapa a otra” (1977: 161).

Los espejos se transforman en medios para la expresión de diversos estados de ánimo: la falta de confianza que siente la tía Cristina en la honradez del protagonista y la vergüenza de este al descubrirlo a través del reflejo; el gozo experimentado por Estrella al probarse unos sombreros frente a un espejo; el temor de Ludo al considerar que detrás del mismo se hallaba el infierno (104); el

humor burlesco al describir la cabeza del doctor Rostalínez: “que parecía recoger y propagar toda la claridad del ambiente, como un espejo convexo” (67), e incluso la complicidad entre Ludo y Carlos representada en un guiño reflejado por el espejo retrovisor. Los espejos son pues una forma indirecta de focalizar a los personajes.

Una vinculación estrecha entre el estado de ánimo de Armando y la disposición de sus enseres personificados, es lo que se aprecia en el siguiente fragmento: “los objetos se veían más limpios, más serenos, el tablero de ajedrez había sido exiliado y su mesa estaba llena de libros juiciosamente ordenados” (133), pero cuando el desaliento lo invade nuevamente, todo regresa a su estado primigenio y entonces “el orden del dormitorio se marchitó, los caballos y las torres volvieron a instaurarse en su mundo” (134).

El aburrimiento y la rutina, en la que está envuelta la vida del protagonista, se expresan utilizando la descripción de algunas máquinas de la oficina, realizando una tarea sin cesar, un trabajo mecánico equiparado con el que realiza Ludo (15). Esto se vincula con el tedio que le produce el tener que acudir a diario a trabajar, “porque ha pasado en ómnibus durante tres años seguidos delante de esa casa horrible de la avenida Arequipa, durante tres años cuatro veces al día, es decir, tres mil seiscientas veces descontando los días feriados y las vacaciones” (15).

Los objetos que se exhiben, en algunos pasajes, representan signos de falsa bonanza: “los salones que a su llegada habían estado cerrados y abrían ahora de par en par sus puertas: eran las habitaciones destinadas a los regalos.

Se veía por docenas radios, tocadiscos, refrigeradoras, máquinas de lavar, objetos de porcelana, de cristal, de jade, de ónix, de plata. Ludo se entretuvo evaluando y palpando tantos objetos maravillosos que le recordaban traducidos a términos más prácticos, la caverna de Alí Baba” (82). En lugar de implicar riqueza, todo se ve como un botín, producto del latrocinio.

La imagen de una despensa descuidada es la metáfora perfecta para mostrar la decadencia de la sociedad sustentada en esta novela: “[...] es la imagen de nuestro país podrido hasta las bodegas” (162).

2. DESCRIPCIÓN DE ESPACIOS

En el presente capítulo se abordará el análisis de los diversos ambientes o espacios presentes en el relato. Cabe indicar que el término *espacio* ha sido definido a través de los tiempos de diversas maneras: el aire (para algunos pitagóricos), un espacio vacío (para Parménides), un recipiente (para Lucrecio), un receptáculo (para Platón) y para Aristóteles, un lugar o topos (Gullón 1974: 243). Roland Bourneuf y Real Oullet (1975:134) observan que la descripción hace ver. En consonancia con este planteamiento, Garrido afirma que no solo permite visualizar el universo del relato, dotando de ojos al lector, sino que facilita el proceso de recepción e interpretación del mismo (1996: 237).

21 TRANSMISIÓN DE SENSACIONES: VISUALES, AUDITIVAS, TÁCTILES E OLFATIVAS EN LA DESCRIPCIÓN DE ESPACIOS

Para Raúl Castagnino estas sensaciones en una descripción cumplen la tarea de “despertar imágenes en el lector”, resultando “ser más tangibles y concretas, cuanto más intensos sean los estímulos sensoriales” (1987:147), hecho que se aprecia en *Los geniecillos* en la construcción de cantinas, bares o prostíbulos erigidos sobre la base de imágenes visuales: “dotadas de enormes patios descubiertos, con columnas que sostenían civiles enredaderas y bombillas de colores y donde reinaba un falso aire de jungla” (1971:55).

El ambiente planteado es propicio para el no acatamiento de las leyes, por ende, de alguna manera, ya anticipa o prepara el escenario para peleas o disputas. Moles apunta que algunos locales y objetos son portadores no solo de forma, sino que son los encargados de preparar reacciones y estimular reflejos motores (1971:11). Siguiendo con las percepciones visuales, el narrador emplea determinados colores para la construcción del significado. Se explica el uso del color gris en la vestimenta de la recién casada tía Rosalva y en el traje de su flamante esposo: “descendió tía Rosalva, vestida con un discreto traje gris llevando en la mano un ramo de azahares. Su novio la seguía, vestido de gris, pero con una corbata plateada cuyos destellos competían con su sonrisa de hombre que acababa de concluir un buen negocio” (78). En el caso del novio, a pesar de vestir de gris, posee una llamativa “corbata plateada” (78), que compite en brillantez con su sonrisa. Indicándonos de esta manera que para él las condiciones del matrimonio eran sumamente ventajosas. El uso del color gris, como transmisor de sensaciones, lo observamos también en la descripción de

una pandilla integrada por menores, los cuales son caracterizados mediante el calificativo de “grisáceos” y “ventrudos”, como muestra de miseria, descuido y abandono (1971:154). O en el “ceniciento mundo de los empleados” (1971:16), que remite a un mundo servil y sin vida. El color negro tiene dos sentidos distintos: por una parte es el color empleado usualmente para mostrar elegancia, en el caso de la madre de Ludo, pero también sirve para transmitir la infelicidad de la madre de Pirulo quien se vestía permanentemente de negro para mostrar posiblemente una relación conyugal desastrosa, “pues ella parecía haber enviudado casi desde que se casó” (176). El color blanco se emplea con el deseo de realizar comentarios racistas por parte del narrador. Así, al referirse al joven señor Vélez, lo describe como un hombre blanco, con dinero, pero con acento serrano, que “no podía pasar desapercibido, pues llevaba zapatos blancos y una camisa de seda estampada con motivos agrícolas” (157) El uso de este color de calzado y de la prenda de seda son muestras de refinamiento que, sin embargo, se contradicen con los diseños agrícolas de esta última. Revelando de esta manera que el refinamiento y la clase no estaban presentes en su poseedor. El blanco es un color del que se vale el narrador a fin de ridiculizar a los personajes. Por ejemplo, cuando traza burlescamente el aspecto y la vestimenta tanto de “un zambo enano que usaba zapatos blancos” (40) o el del hombre bizco, ataviado con “un terno gris con camisa azul oscuro y corbata blanca” (197-198). Tanto el zambo como el bizco, dos maleantes de baja calaña, intentan infructuosamente ser elegantes. La visión siempre crítica del narrador destaca la claridad de la piel de Estrella, sin embargo, la describe con un matiz desagradable: “En verdad que estaba blanca su piel, pero de una blancura opaca y uniforme, a través de la cual

no se transparentaba una vena ni emergía un tendón” (43). En este caso es una blancura que significa sin vida, sin energía.

En una descripción visual del sol, el narrador advierte que “cada mañana volvía a levantarse sobre las lomas, rosado, nacarado” (129). El uso de estos adjetivos visuales permite la feminización del astro. Esto es resultado de la exaltación del protagonista. Por otra parte, la intensidad de las emociones experimentadas por Ludo, en ese momento del día, es expresada a través de las emanaciones solares: “una ráfaga horizontal de luz dorada que se estrellaba contra las cornisas de los campanarios, contra las ventanas teatinas, contra los cristales de los edificios” (96).

Sobre el aspecto sonoro, Luis Alonso Schökel (1995) especifica algunos efectos: “El material sonoro de las palabras puede materializar sonidos en la onomatopeya, sugiere movimientos en la metáfora sonora, puede evocar emociones en el símbolo sonoro, puede contentarse con el valor eufónico” (200). Agrega a lo dicho, las “sensaciones de suavidad y aspereza, rugosidad y lisura, dureza y blandura, rigidez y flexibilidad, frío y calor, humedad y aridez, presión y holgura. También entran, tocar, palpar, sobar, acariciar, hurgar, manosear, cosquillar, rascar, frotar (1995:202). Es el caso de las imágenes auditivas, que forman parte del cabaret Embassy, en donde la música producida por una orquesta caracteriza el lugar: “mientras descendían la escalera alfombrada del cabaret se escuchaba venir de la sala el compás atronador” (39). En dicho local se “retumbaba [...] y se bailaba desenfrenadamente” (40). Mostrándonos de esa forma un espacio para la vida desordenada y licenciosa.

Se unen a la lista, aquellas palabras que intentan representar sonidos de la naturaleza apenas perceptibles. Sensibilidad adquirida por el protagonista originado en el excesivo consumo de alcohol: “De vientre en la grama trató de escuchar el desfile de las hormigas, la eclosión de la mala hierba” (165), “podía escuchar entonces el silencio. Del mar llegaba de cuando en cuando el ruido de la resaca” (39). Onomatopeyas estridentes y desagradables al oído, como las que intentan imitar el ruido del tranvía o de la campana, cobran valor para Ludo: “chirriantes tranvías pasaban rumbo a Abajo del Puente” (159), el “ruido inclemente del tolón, tolón” (206) o el de “dos ómnibus destartados que se afrontaban rugiendo” (203).

Se exhiben sensaciones de agrado y desagrado, experimentadas por el protagonista, al percibir el movimiento ondulante y rumoroso, provocado por las copas verdes de los árboles miraflores (111). Esto en contraste con otras sensaciones, en cambio, que le producen profundo desagrado, como el discurso emitido por los conferencistas oscuros, el que no solo se despliega de forma lenta, sino también, melosamente (98). De este modo se plantea el rechazo a esta forma hipócrita y astuta de hablar.

Los sonidos y los silencios asumen formas sinestésicas animadas. Algunos, provienen de la ciudad y son descritos a manera de rumores que asumen la forma de oleadas (210) representando la intensidad y abundancia de los sonidos. Otros, emitidos por la misma, son más llamativos y se manifiestan como si fueran un “poderoso clamor de campanadas al vuelo” (25). Inclusive, hay sonidos ocasionados por el protagonista, quien interrumpe su escritura para lanzar un gemido poderoso (15) en clara respuesta a un reclamo muy sentido.

Otros sonidos provienen de una parroquia y toman la forma visual de “bandadas de avemarías” (138). La espiritualidad de los rezos es degradada al ser burlescamente comparada con el sonido que emite el conjunto de aves.

Tratándose de silencios, estos aparecen con el objetivo de llamar la atención en torno a momentos de gran expectación: “se produjo un corto silencio” (81), “silencio enojoso” (100).

Imágenes táctiles cargadas de sensualidad, pero también de ironía, surgen en la playa: “Ludo, indiferente a la inmundicia, se hundía en la arena ardiente, contemplando a Estrella, que en la perezosa, se untaba los muslos con aceite de coco”. La arena ardiente y la inmundicia del lugar se oponen a la imagen destacada de la joven ungiéndose. Luego, al referirse a la piel de la muchacha se nos muestra que algo tenía de especial, pues “invitaba al contacto, casi a la succión” (43). Ante tal afirmación, podría esperarse que el narrador describiese la epidermis de Estrella, caracterizándola de tersa y suave; eso no ocurre, ya que de forma irónica usa la imagen de unas limaduras de hierro que permitirían entrever la aspereza de su piel y la forma de su vello: “sus vellos como las limaduras de hierro sobre un papel imantado, avanzaban en pequeñas formaciones hacia el vórtice de su vientre” (45) Aquí observamos la convergencia de lo visual con lo táctil.

En el caso de las imágenes olfativas, es llamativa la pobreza de vocabulario. Por ello, se recalca que “de ordinario se tiene que echar mano de objetos particulares: “[...] olía [...] sabía a [...]” (Schökel, 1995: 202). Ocurre en la descripción del mar: “olor a yodo y a patillo reseco” (62), “a carne podrida”

(61). En el jardín: “oliendo los pétalos del jazmín caídos, aspirando aromas de tierra húmeda, de guano, detrás de una huella, de un indicio” (165). Nótese que hay en ellas una visión negativa y desagradable del ambiente y de la forma de vida que rodea al protagonista.

Sensaciones olorosas, desagradables y repulsivas aparecen cuando se hace referencia al mar: “terreno baldío lleno de desmonte, de inmundicias” (61). Asimismo, se percibe rechazo y burla al referirse sarcásticamente al olor que emana del cadáver de un católico:

un católico que murió en olor de santidad, de prostatitis, y el olor perduraba, en medio de códigos e hijos de banqueros. En todo caso, sino era un olor santo, era un olor de ceremonia, de misa pagana todos los días repetida, donde una liga de acólitos de cuello duro oficiaba algún misterio: el de ganarse sin mucha pena la indulgencia plenaria de un diploma que le permitiera encontrar una justificación académica al ejercicio del poder (119 - 120)

Este olor de santidad no es un olor real, sino figurado. Un olor de connotación negativa, debido a que los ritos son vacíos, falsos.

Mediante el olfato se reproduce el asco y el repudio que siente el protagonista por el ambiente que presentan los bares “un olor espeso de sudor o semen que caía” (40). Este desplazamiento de sensaciones de lo olfativo a lo visual y táctil incrementa el desdén por el entorno.

Los bares suelen aparecer personificados: “un bar insignificante, pero aparentemente previsto se les interpuso” (198); el bar Palermo, que “lo acogió

con su olor a cocina fría y a tabaco” (173) Se trataría de lugares humildes, pero brindadores de consuelo.

En los escenarios de corte erótico se distingue, de manera especial, una combinación de estímulos sensoriales de todo tipo, vinculados con los sentidos de la vista, el tacto, el oído y el olfato. Esto se aprecia en el pasaje que detalla la posible violación de Lisa: “entre pedrones que insinuaban una redondez testicular, sacuaras fálicas, aromas de crustáceos vaginales y, recortadas al fondo, sobre el cielo añil, los perfiles japoneses de los cerros volcánicos, estériles, cargados de un viejo sufrimiento, de una especie de rencor o de afán de presenciar alguna ruda desfloración” (125).

22 PRESENCIA DE PERCEPCIONES VISUALES PERSONIFICADAS

Las falsas percepciones provocadas por el alcohol y los temores experimentados por el protagonista adquieren la apariencia confusa de seres deformes y degradados: “en cada automóvil veía una máscara monstruosa, las ventanas de las casas eran ojos, el follaje de los árboles formaban rostros movedizos, la iglesia de Santo Domingo se le apareció al voltear a la esquina como un turbulento gigante al cual era necesario derribar” (159). Las falsas percepciones sufridas por el protagonista son tan intensas que lo llevan a deformar lo que le rodea.

La descripción varía según la perspectiva del protagonista, dando lugar a una visión estática o fotográfica del paisaje observado o a una cinética o cinematográfica (García de León, 2003: 106). Hecho que comprobamos al leer

el siguiente fragmento: “en la sala de conferencias, delante de las bancas reservadas al público, había una mesa con cuatro sillas y en la mesa una garrafa con agua y un vaso” (99). La descripción fotográfica adelantada de un escenario sirve de marco a la realización de un evento, en este caso, la distribución de mesa y sillas se anticipa a la realización de una reunión.

De la misma manera, hay una visión cinematográfica bien lograda, al relatar la persecución incesante que realiza Ludo para atrapar a la enana: “piernas flexionadas, brazos que nadan, su torso encorvado, su corbata al viento o su propio rostro lívido, transfigurado” (24). El narrador muestra un conjunto de imágenes distorsionadas de la realidad, gracias al empleo de una serie de espejos, los mismos que son el medio perfecto para mostrar su visión pesimista y severamente crítica de los personajes. Se convierte entonces él mismo en una suerte de espejo ambulante, que deforma, distorsiona y degrada lo que halla a su paso.

Se puede apreciar que la descripción de la persecución es dinámica y variada, utilizando para ello yuxtaposiciones, que brindan pequeños detalles, los cuales una vez acumulados logran el efecto totalizador de una impresión y brindan la noción de estar en el lugar que se describe. De esta manera, se consigue transmitir al lector la sensación de vértigo y mareo, experimentada por Ludo, producto del consumo del alcohol. Inclusive, permite evidenciar una apariencia fragmentada, desfigurada de la imagen del protagonista a través de los espejos.

23 FUNCIÓN CRONOTÓPICA

En relación con el concepto de cronotopo, Mijaíl Bajtin explica que: “un cronotopo es la conexión esencial, de relaciones temporales y espaciales, asimiladas artísticamente en la literatura”, “una categoría de la forma y el contenido”, “lugar donde se expresa la función tiempo-espacio en un todo consciente y coherente” (1991: 237), “centro organizador de los principales hechos argumentales de la novela, puesto que en él se concretan y materializan” (1991: 400).

Para Bajtin, el cronotopo es el lugar donde “se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Por ello, se puede afirmar abiertamente que a ellos le pertenecen el papel principal en la formación del argumento” (Bajtin, 1991: 400). Dar cuenta del cronotopo en una novela exige, por lo tanto, poder captar su “plenitud factual”, esto es, hacer interactuar “su aspecto material externo, su texto, el mundo representado en ella, el autor-creador y el oyente lector” (1991: 465).

Dentro de un cronotopo, el tiempo adquiere un carácter concreto, sensitivo; se concretan los acontecimientos, adquieren cuerpo, se llenan de vida (Bajtin, 1991: 401). Por esta razón, “acerca de un acontecimiento se puede narrar, informar; se puede, dar a la vez, indicaciones exactas acerca del lugar y tiempo de su realización. Pero aun con todo ello, el acontecimiento no se convierte en imagen” (Bajtin, 1991: 401). Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para dicha conversión (Bajtin, 1991: 401).

Bajtin establece que “En el marco de la creación de un autor, observamos multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos, características de la

obra o del respectivo autor, en general, uno de esos cronotopos abarca o domina más que los demás” (1991: 403).

Los cronotopos “pueden incorporarse el uno al otro, pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse o encontrarse complejamente interrelacionados” (Bajtin 1991: 403).

Los cronotopos presentan interrelaciones de carácter general. Esas interrelaciones tienen carácter dialogístico: “pero ese diálogo no puede incorporarse al mundo representado en la obra, ni a ninguno de sus cronotopos. Se encuentra fuera del mundo representado, aunque no fuera de la obra en su conjunto. Dicho diálogo entra en el mundo del autor, del intérprete, en el mundo de los oyentes y los lectores” (Bajtin 1991: 403).

Los cronotopos tienen una notable importancia temática. Son el punto principal para el desarrollo de las escenas y el lugar donde se forma los argumentos, “son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela” (Bajtin 1991: 403).

Bajtin dice que en el cronotopo “se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento” (Bajtin, 1991: 400). Añade Bajtin que cumplen un papel figurativo y adquieren un carácter concreto sensitivo debido a que “en el cronotopo se concretan los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida” (1991: 400). Es decir, es en el cronotopo donde se representan las imágenes de los acontecimientos (Bajtin, 1991: 401).

En el relato de Ribeyro se halla cronotopos recurrentes marcando etapas importantes en la vida de los personajes. El cronotopo vivienda¹¹, por ejemplo, que muestra la pertenencia o ubicación física y social de sus ocupantes: “ahora era el departamento de los bajos el que se había desocupado. Avisos y ajetreos. La casa estaba amenazada por bandas de cobradores” (130). Recordemos que la historia comienza situando a Ludo y su familia en una casa en Miraflores, lugar que no habitan ellos solos, ya que la necesidad ha permitido que poco a poco vayan rentando sus habitaciones.

A medida que la historia se desarrolla, el espacio que poseen disminuye hasta desaparecer y no tienen más remedio que alquilarlo e irse a vivir a otro lugar: “que me voy a llevar todas mis cosas donde Maruja” (195), “que lo dejaran en paz que se iría a vivir al cuarto de su abuela” (195).

La casa se convierte en portadora de informaciones, porque es la encargada de brindar una serie de datos y participar en varias funciones: “la psicología de los personajes, crear el ambiente y brindar la indicación necesaria para comprender y valorar mejor sus acciones” (García Peinado 1998: 164). Es el caso de la habitada por los parientes ricos: representación de su estatus económico y de su acaudala posición. Mientras que la habitación en la que tendrá que vivir Ludo, al final de la historia, es un indicio de su bancarrota, de su caída financiera: “una piecita con una ventana sobre un patio y los muros cubiertos con uno de esos empapelados que ilustraban el tema de la repetición”

¹¹ Otros casos de cronotopos viviendas son los que, señala Navascués, existen en el cuento “Viejas querellas en la vieja quinta” en las que el espacio es degradado por sus habitantes y por el paso del tiempo (2004:34).

(194). Ambiente decorado con muy mal gusto, viva imagen de la monotonía, de la degradación, de la vileza. La repetición es un tema importante en la novela, pues todo se repite en ella: las frustraciones, los fracasos, los ambientes abyectos, la degradación. En tal sentido, la ciudad de Lima no es más que una serie de repeticiones absurdas y grotescas.

Elmore advierte que la descripción de la casa barranquina que perteneció al abuelo, revela los “efectos y las resonancias que para la estima y la imagen de Ludo tienen la decadencia actual y el ilustre pasado de su clan. El motivo de la vivienda sirve para ilustrar esa tensión nostálgica y melancólica” (2002:165).

Pensemos en las diversas casas que fueron habitadas por la familia Totem y que fueron perdiéndose, con el paso de los años, a la vez que se desvanecía su abolengo y su clase.

Al respecto, Douglas (1981) concluye que:

The “zonas oscuras” of the old Totem family home correspond to the “zonas indecisas” of Ludo's mind and memory. Fragmented and fleeting images or ones encircled in mist reappear throughout the narrative stressing the progressive corrosiveness of time. The family home, a recurrent image, disintegrates in the novel, as Dick Gerdes observes in his analysis of Ludo's alienation from reality (103)

Por otra parte, a fin de impresionar a los amigos y a las mujeres, se requiere no solo de dinero y de un carro, sino además de una casa. Es por eso que Ludo aprovechará la vivienda del tío Abelardo y planificará en ella una infructuosa fiesta de año nuevo. Luego la utilizará para demostrar a Estrella que es un hombre que vive en la opulencia.

Otros espacios con valor cronotópico son el jardín y el campo. Se trataría según las explicaciones de María Zubiaurre de una especie de escenario femenino privado, escenario de la conquista, reservado a las manifestaciones de amor y a los sentimientos eróticos (2000:166).

Es en el jardín donde ocurren los encuentros amorosos clandestinos con las sirvientas y en donde Ludo y Armando se sienten atraídos por la misma mujer: “enamorado de la Walkiria: alemana, ojos celestes, colegiala” (42). Ambos espacios pueden ser el marco ideal para los desengaños y desencuentros amorosos: el descubrimiento de que la Walkiria no era ya la muchachita inmaculada; la frustrada conquista de Amelia; la vinculación con la prostituta Estrella. Se trata, como lo sugiere Pérez Esaín, de relaciones amorosas frustradas, vacías de compromiso, predestinadas al fracaso (149). Claramente se unen en estos cronotopos la significación espacial y la temporal, en clave negativa.

Los bares, cantinas, cabarets¹², pensiones y prostíbulos, frecuentemente mencionados, son cronotopos que muestran la degradación y la vileza del protagonista. Aunque no usa el concepto de cronotopo, es lo que propone Lucero de Vivanco en relación a la significación de estos ambientes promiscuos:

Ludo dedica la mayor parte de su tiempo y de sus energías a la vida nocturna de los barrios marginales de la ciudad de Lima: bares, burdeles, discotecas de dudosa reputación, cabarets y fiestas improvisadas constituyen el centro de su atención. Al interior de este mundo sórdido, Ludo

¹² Cabe anotar lo que indica Mejía Valera con respecto a las descripciones de estos ambientes nocturnos, a los que considera como fiel reflejo de las costumbres de la época (1969: 87).

ingresa paulatinamente en un círculo de borracheras escandalosas, orgías, peleas callejeras, líos en burdeles, robos con agresiones y extorsiones. Situaciones límites, todas ellas, que lo arrastran en un descenso social y moral paulatino, hasta llegar incluso a la ejecución de un crimen. (2013:65)

Imposibilitado para enamorar a una joven de su clase, desterrado de Miraflores en donde ser un joven de bien implica tener carro, dinero y casa, Ludo va en busca del amor a lugares abyectos, como el prostíbulo del jirón Huatica. Peter Elmore hace mención del espacio del bar, “el cual permite que las historias se sitúen en las horas nocturnas, más allá de la rutina cotidiana, y a la vez abre las relaciones entre los actores a un plano en el cual los deseos y los secretos, es decir, la materia íntima y privada, se tornan explícitos y se ponen de manifiesto” (2002:100-101).

El mar, sobre el que Valero afirma que es una constante a lo largo de toda la novela, funciona a manera de un cronotopo de introspección para reflexionar en torno a la muerte. Así lo justifican el recuerdo de los últimos momentos en la vida del padre del protagonista o la identificación de lo efímero de la vida representado, según esta autora, en la evolución de las olas (2003: 226). Pero también aparece el mar con un sentido positivo “como marco de libertad opuesto a la opresión citadina” (Pérez 2005:145).

El paso del tiempo se marca en la historia a través de una serie de objetos con sentido cronotópico: una caja de sombreros hallados por Ludo y que pertenecieron a sus tías abuelas, viejas y acabadas, los cuales “llevan inmersa una memoria fechada, la inscripción de uso delata el desgaste. Este desgaste es el que crea el valor de la eternidad” (Moles, 1971: 202). Otros ejemplos,

vinculados con este tema, son las descripciones de enseres maltratados como el sillón del padre “deteriorado, averiado, lo mismo que los días y el horno vacío” (164); los libros del estante con “sus bellos lomos gastados (164); la moribunda corona de siemprevivas colgada de un aro (153); la lámpara de cristal de roca con “treinta y tres lágrimas enteras y una rota” (164), este último objeto representa, además, la ruina de su poseedor.

Otro indicio de este paso del tiempo, a través de los cronotopos, lo da el cementerio. Espacio donde la decrepitud y el abandono es evidente: muertos solitarios, muertos anónimos (155), olor a podredumbre (153) y a carroña (154). El cementerio es usado además con el propósito de exponer la diferenciación social. Se describe un camposanto destinado a los ricos con: “mármoles, esculturas, inscripciones con letras doradas. Verdaderos palacios” (152). En cambio, el de los pobres se caracteriza por la estrechez, el apilamiento y la podredumbre, “muertos apilados como ladrillos, hundidos al fondo de las paredes blancas, detrás de lápidas grises o negras, con vidrio o sin vidrio, con fotografía o sin ella, con flores frescas, marchitas, sin flores” (153). Estos últimos son una representación de las barriadas miserables.

Un cronotopo alusivo al descuido lo encontramos en los desgastados avisos publicitarios, hechos “con tiza en las faldas rocosas de los cerros, frases enormes, escritas ahí hace muchos años que con la intemperie, el tiempo, habían perdido alguna letra o varias y formaban siglas ilegibles. Allí se hacía propaganda a productos comerciales que ya no circulaban o a candidatos políticos que se habían muerto” (124). Manifestación de tiempos pasados congelados en el espacio.

Se puede apreciar que el principal cronotopo de la novela es la ciudad de Lima, el gran cronotopo. Con varios micro cronotopos representados en cada uno de los distritos, calles y lugares de la urbe, Lima es visualizada y comparada con un “inextricable damero, en cada una de sus casillas habitaban funcionarios, deudores, tinterillos o conserjes y su tiempo en multitud de actuaciones que se cruzaban unas con otras, se entorpecían o se contradecían” (73). Peter Elmore ve en la Lima de Ludo un sitio en el que convergen, oponiéndose, “el presente deteriorado y la memoria nostálgica, las presiones de la masificación y el empeño de marcar las señas de la individualidad, el prurito excluyente de las clases privilegiadas y la movilidad transgresora de los sectores marginales” (2002:160).

La visión crítica del narrador con respecto a la ciudad lo lleva a mostrarla con la forma de una mujer prostituida, vestida para llamar la atención, la cual “se desliza iluminada, engalanada” (20).

Según lo planteado por José Carlos Rovira (2005: 21), una ciudad se divide en barrios, nodos, referentes, límites y recorridos.

Los barrios aparecen con frecuencia citados en el relato: Miraflores, San Isidro, la Victoria, Surquillo, Santa Beatriz, estos “de mayor o menor dimensión, son lugares en los que el observador entra mentalmente individualizando características que lo diferencian” (Rovira 2005: 21).

Los barrios¹³ resultan ser valorados en función al “prisma del protagonista. Surquillo, el barrio aledaño al de los Tótem, es de los bares y las escapadas nocturnas, así como la Victoria justifica visitas porque ahí funcionan prostíbulos; en Miraflores habitan las clases media y alta acomodada que, de acuerdo con un código tácito, le imponen a todo vecino joven ‘manejar su automóvil o el de su papá, tener su enamorada oficial, asistir a las fiestas del club de tenis, pasearse los domingos en el parque, bien vestido, después de las misas de medio día” (Elmore, 2002:165). En Santa Beatriz, en cambio, dice Elmore, “están los predios de unas mesocracias sin mayores esperanzas de emerger” (2002:165).

Los nodos son “puntos estratégicos de una ciudad en los que se entra y sale como referencia hacia la que nos movemos o desde la que transitamos y son lugar de conjunción (un cruce de calles, un centro de transporte, pero también una terraza de encuentro o una calle principal en la que converge la identidad de un barrio” (Rovira 2005: 21). En la novela los nodos son las playas, caracterizadas por ser lugares de encuentro, de amores, soledades y tristezas. Inclusive, lo son Miraflores, Barranco, La Victoria, el Callao o Santa Beatriz, espacios por los cuales el protagonista transita frecuentemente.

Los referentes se constituyen por “puntos externos y notables, constituidos por un elemento (edificio, montaña, estatua, monumento, árbol, un café histórico, un comercio) que se convierten en clave de una identidad, que generalmente, es necesario conocer en su significado histórico” (Rovira 2005: 21). Lo que se

¹³ “citar los barrios es no solo hablar de las enormes diferencias sociales y las costumbres de sus habitantes, sino también imponerse la labor de expresar los espacios inertes-fachadas, parques, descampados, alamedas-que componen el paisaje ciudadano” (Navascués, 2004:23).

observa cuando se cita a la Huaca Juliana o el “campo de Marte, delante del monumento a Jorge Chávez” (207).

En relación con los límites, estos “son elementos lineales que no son recorridos, sino separaciones de un espacio con otro, como vías férreas, viaductos, ríos, murallas, desniveles que a veces se convierten en barreras urbanas o en referentes que unen espacios” (Rovira 2005: 21). En el caso del relato no se ofrece límites bien precisados, por el contrario, se los muestra indefinidos, propiciando la sensación de desarraigo y el peligro en que se halla la vida del protagonista.

Los recorridos son las calles, avenidas, canales, líneas de transporte en superficie o suburbanas (Rovira 2005: 21). Se describe muchos recorridos en la historia realizados por Ludo Tótem por diferentes lugares de Lima “barrios heterogéneos de la ciudad” (Elmore, 2002:161) que revelarían la “violación del orden” (Elmore, 2002:161) y por ende se mostraría de esta manera la “transformación moral del sujeto recurriendo a los desplazamientos de este por la topografía citadina” (Elmore 2002:161).

Esta misma distribución entre barrios es hallada en la descripción del cementerio considerada una “ciudad mortuoria” en donde “habían avenidas, encrucijadas, urbanizaciones y hasta plazas. Imitación irrisoria de la arquitectura de los vivos” (153). El cementerio es comparado con una zona residencial en algunos casos y en otros con un barrio popular en donde “se veían cuarteles, todos exactos, altos muros de nichos alineados geoméricamente, uno frente a otro, entre estrechos callejones, muertos apilados como ladrillos, hundidos al

fondo de las paredes blancas, detrás de unas lápidas grises o negras, con vidrio o sin vidrio, con fotografía o sin ella, con flores frescas, marchitas, sin flores, cruces de madera, moscardones y un olor a podredumbre y a claveles”(153).

24 ESPACIOS PERSONIFICADOS

Los ambientes en *Los geniecillos dominicales* son dotados de vida propia a través de diversos procesos de animación. Según sugiere Encarnación García de León se construye paisajes humanizados ya sea por “identificación metafórica o por el empleo de otros recursos literarios como la comparación” (2003: 111).

El siguiente es un fragmento que describe una agradable atmósfera con matices de personificación: “Los enormes ficus de la alameda Pardo que estrechaban sus copas en la altura y formaban un largo túnel vegetal. A través del follaje el sol se filtraba y ponía en la sombra movedizas manchas de luz, como las que flotan en la superficie de los estanques” (60).

Esta otra alusión, en cambio, habla del ambiente de mediocridad que se desarrolla en la ciudad: “las torres de la parroquia, las del municipio y la Huaca Juliana- sin ángulos ya, convertida en una loma redonda y recortada, sobresalían con cierta dignidad de una inmensa chatura” (111).

Una escena decadente, en la figura del crepúsculo, encarna los actos deshonorosos en la vida de los personajes “crepúsculos limeños que se mueren solitarios, avergonzados, sobre la baranda del malecón” (29)

El sol que caía “tras el parapeto, y cada mañana volvía a levantarse sobre las lomas, rosa, nacarado, lleno de promesas, pero siempre sobre un desayuno triste, una aventura fallida, una avidez insatisfecha, una memoria donde se organizaban los escombros” (129). Esta imagen remite a los pobladores de la

ciudad y al mismo Ludo cuya vida transcurre mediocre, vacía y hueca. Otra representación del sol sugiere, a través de la personificación, una interpretación voluptuosa, pues su forma es comparada con la figura de un plátano maduro, incandescente (209).

La ola que recoge al protagonista y le salva la vida está personalizada asumiendo la forma de “un poderoso brazo” (44) que “lo depositó ileso sobre el espigón” (44). La lucha de Ludo solitario, sin apoyo, encuentra esta vez una respuesta.

Otros elementos humanizados son los barrios residenciales con su forma de vida apacible y sin mayores contratiempos. Se comenta de ellos que se encuentran durmiendo un “sueño confiado, digestónico, protegido por sus celadores, sus silencios y sus rosas” (147).

Las casas adquieren vida propia, ya que parecen despertar de su existencia nocturna (139), otras, en cambio, son tildadas de “somnolientas y señoriales” (107), a semejanza de sus habitantes.

Hallamos descrito y personificado en un párrafo, el trayecto absurdo de una flecha transitando por un laberinto caótico y desordenado: “subía un piso, bajaba otro, atravesaba un patio, vacilaba ante una agencia funeraria, estaba a punto de perderse frente a una azotea y por último, fatigada, la punta inclinada hacia el suelo, hacía una reverencia delante de una puerta estrecha” (67)

Notamos la presencia de una constante voluntad expresiva en el uso de términos violentos relacionados con la sevicia, tales como: mutilación, fragmentación, destrucción. Lo que se muestra en los vocablos: decapitarse, exterminación, violencia, desgarrar, devorado, guillotinos, perforación, extirpación, etc. Así “ese local fue el único iluminado de la playa desierta y las

sombras de los bailarines se alargaban sobre el malecón, sobre la arena, hasta decapitarse al filo del mar” (47); “Ludo retiró con violencia su mano y se deshizo de los dedos que lo atenazaban” (196); “se sentía devorado por un violento deseo de vivir allí, de ser el ocupante solitario de esas construcciones aéreas, vetustas, disparatadas y aparentemente sin destino (76); “apenas había dado unos pasos, un hombre con anteojos lo aferró violentamente del brazo”(135); “el señor prefecto murió de golpes contusos aplicados al cráneo con una o varias armas de naturaleza contundente e incluso cortante y que se practicaron sevicias múltiples sobre el cuerpo de la víctima, como la perforación de la cuenca visual y la extirpación de la lengua” (178).

Unas estatuas en forma de ángeles alados son deformadas por la conciencia del protagonista. Esto es debido al acto ilícito que piensa cometer (asesinar al proxeneta): “armas diabólicas, cuernos que desgarraban las entrañas y los arrastraban a un involuntario holocausto”. La misma acción es repetida con el monumento a Jorge Chávez: “del cono monumental surgían sombras agudas, violentas figuras que eran como máquinas de exterminación” (210). Incluso el “Loco camioneta” es deformado, pues está convertido en una sombra amenazante: “le pareció que la sombra avanzaba a su lado y lo tenía cogido de la manga” (211); “Ludo miró hacia la sombra. En una de sus manos la sombra tenía un objeto retorcido y brillante, como un fino tirabuzón de acero” (211), “la sombra empezó a rodar, pero rápidamente, tanto que Ludo la perdió de vista. Miró en todas direcciones, para saber adónde había ido a parar. Solo estaba a veinte pasos de distancia, detenida contra un suave montículo, inerte”. (211); “pero al menos a la sombra de Genaro uno podía tener la seguridad de

comer y beber en paz, puesto que nunca sería interrogado” (28); “Armando ocupaba el primer plano y dejaba a Ludo en la sombra, haciendo equilibrio sobre los maderos, sin ocasión de decir una sola palabra, ridículo con su corbata y su pelo engominado” (42). El temor, la angustia y los escrúpulos toman la forma de figuras y sombras que implican peligro para la conciencia atormentada de Ludo.

Los lugares y los objetos se degradan con la presencia de basura y excrementos: “el suelo estaba lleno de papeles sucios, de restos de comida. Esa tarde había habido allí un concierto, en la Concha Acústica, música para pobres” (209).

Otra acción degradante que se repite es la desacralización de los actos sagrados e incluso de la autoridad religiosa: “Pirulo y Ludo de pie, ya que eso de sentarse a la mesa era una fórmula caduca, comenzaron a realizar el milagro de la multiplicación de las manos: sostener al mismo tiempo el plato de tamales, los cubiertos, el vaso de vino, el pan y la servilleta (28-29)”; “Ludo se detuvo para observarla. No era una vieja, era un cura” (212).

Las imágenes de autoridad tienden a aparecer degradadas. Es lo que sucede al presentarse la descripción física y psicológica de un capitán de policía “viejo y demacrado” (170), el cual es calificado de grosero, malhumorado y sucio, “llevaba el uniforme sin aseo y se afeitaba mal” (170), además poseía malos modales, “escarbándose los dientes con un palito de fósforo”. La degradación se manifiesta también por el lugar en el cual labora, una zona sin importancia: “mal barrio, seguramente, barrio de castigo” (170).

Las casas de la avenida Arequipa adquieren para el protagonista la forma de seres monstruosos que lo intimidan: “desfilaban con sus verjas y detrás de

sus verjas gigantescas cabezas de guillotinos, con sus ojos cuadrados, sus bocas cuadradas y a veces la lengua de un pasillo que lamía el jardín y se desbocaba en la vereda” (160); otra, en cambio, toma la forma de un ser deforme que causa repulsión: “la nariz averiada, casa mortal, jardín sin caño de agua” (160).

Inclusive la ciudad de Lima es configurada en decadencia igual que lo sería “una novia borracha, entre moreras y petardos” (20)

Otras piezas que aparecen animadas y con una fuerte carga negativa son las que tienen que ver con elementos propios de la naturaleza: el río, cerros, piedras, etc. Por ejemplo, la pobre corriente del río “que bordeaba la espalda del cementerio y arrastraba con humildad su agua sucia entre riberas de barro, sacuaras tronchadas y túmulos de basura donde escarbaban los gallinazos” (154). Dicha corriente personifica la vida de los desvalidos, de los necesitados. También: “los cerros volcánicos, estériles, cargados de un viejo sufrimiento, de una especie de rencor o de afán”. De igual manera, las “piedras musgosas, resbaladizas, plagadas de estrellas de mar, lo atraían con la fuerza de un remolino” (44) Son como indicios de la decadencia a la que estaría destinado el protagonista.

2.5. MANIFESTACIÓN DE EMOCIONES A TRAVÉS DE LA DESCRIPCIÓN DE ESPACIOS

Sensaciones de nostalgia son percibidas por el protagonista cuando contempla el mar: “Ludo miraba el mar, la isla de San Lorenzo, acordándose de su padre, cuando muchos años atrás los llevaba de la mano, por la entonces ancha calle de tierra, para mirar el poniente”(41). Valero propone que el mar se

presenta en forma de un espacio de apertura, una solución individual para la reflexión y evasión con respecto a la atmósfera oprimiente de la ciudad (2003: 224-225).

La visión del jardín, del cuarto y del minarete, por ejemplo, son también ambientes que estimulan en Ludo una serie de remembranzas perturbadoras relacionadas con la Walkiria. Igualmente inquietante es la escena del ocaso que le recuerda a su padre fallecido.

En la novela se muestra abundante información espacial por intermedio de la mirada pesimista, degradante y despreciativa del narrador. Por ello, Valero afirma que “el ocioso deambular de Ludo por espacios contrapuestos intensifica y se corresponde con la ambigüedad de su propia psicología, con su carácter voluble” (2003: 61) A través de sus paseos por el centro de Lima descubrimos: “que en la fachada de la iglesia de San Agustín hay un pórtico barroco digno de una erudita contemplación, que la gente que anda a su lado es fea, que hay multitud de bares con olor a chicharrón y que los avisos comerciales tendidos en las estrechas calles de balcón a balcón, convierten el centro de Lima en el remedo de una urbe asiática construida por algún director de cine para los efectos de un film de espionaje” (15).

Elmore anota que “la imagen de la urbe no aparece bajo la especie de la cartografía; más bien, se configura por medio de los tránsitos literales y simbólicos que realiza el protagonista” (2001:166).

Los comentarios del narrador en torno a la desfasada Universidad de San Marcos son reflexivos, caóticos y deprimentes “sus claustros, sus palmeras, sus

pilas, sus hombres feos y mal trajeados, sus disturbios, su desorden” (121). Lugar donde reina la mediocridad y el caos. Con esa finalidad se enumera una serie de aspectos inconexos para mostrar que todo está contaminado del mismo caos.

Schawalb comenta que el deseo de imponer la degradación y la miseria en forma de fatalidad llevaría a mostrar una visión defectiva (2001:123). Así mismo el protagonista crea y proyecta defectos sobre todo lo que le rodea.

En este mismo contexto se delata una actitud crítica y desconfiada por parte del protagonista acerca de la idoneidad del sistema legal peruano. Hecho que se hace visible al usar las siguientes imágenes: “Aire de emboscada”, “porteros con porte de francotiradores”, “ascensoristas con sonrisa maliciosa invitando a un descenso infernal” (70). Inclusive, existe suspicacia hasta del mismo recinto donde se aplica la justicia comparándolo con “una ciudad, con sus rutas, sus sistemas de circulación, su población permanente o foránea, sus salteadores, a la cual era necesario habituarse a base de tropiezos y contravenciones”(70).

En la búsqueda del placer y la felicidad, en la huida del tedio y el aburrimiento, Ludo concurre a espacios de diversión desagradables: El Triunfo, Buenos Aires de Noche, El Rosedal, El Nacional, el Bar Zela, el Bar Palermo, El Montecarlo , el Bar Chicha y los cabarets Embassy y Las Tinieblas. Zonas que trasuntan derrota y donde asisten los personajes más despreciables de la sociedad: “reducto de cafiches y ladrones”, “plagado de monstruos y tullidos” (55).

Es a través de la transmisión de una serie de sensaciones visuales, auditivas, olfativas; del empleo de percepciones visuales; del uso de la función cronotópica; de la personificación de espacios y la manifestación de emociones por medio de la descripción espacial, entre otros mecanismos, que se sugiere la visión de una realidad desfigurada, desagradable.

3. DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES

Los personajes son elementos sintácticos del relato y se identifican por ser unidades de descripción y de función. Son los entes encargados de establecer relaciones que cambian en el transcurso del tiempo (Bobes Naves 1993: 77). Descritos incluso a modo de fuerzas actanciales (Del Prado 1996: 296), son dimensiones fundamentales de la novela (Tacca 1978: 131), uno de sus elementos estructurales básicos, debido a que “el novelista crea seres humanos, situados en un espacio determinado, que se mueven en una determinada acción” (De Aguiar, 1972: 209). Ángelo Marchese considera al personaje, sea héroe, protagonista o actor, el elemento motor de la acción narrativa: “confundido ingenuamente con la persona, de la que es solamente una representación inventiva, o reproduciendo una serie de caracterizaciones psicológicas o de atributos” (1972: 316).

Basándonos en las definiciones anteriormente citadas, analizaremos diversos pasajes descriptivos sobre personajes, con la finalidad de hallar sus características y propósitos significativos.

3.1 UTILIZACIÓN DE DESCRIPCIONES ADJUNTIVAS PARA LA DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES

Marchese sugiere que el personaje no puede aislarse de otros personajes, con los cuales se vincula, ni del universo que lo rodea, produciéndose una íntima relación con el espacio que lo circunda (1989:316).

De acuerdo con Kohan: “Un personaje es un conjunto de datos e informaciones que nos da el narrador. Dichos datos son únicamente una construcción verbal, un conjunto de palabras. Por lo tanto, el personaje es lo que de él se dice en el relato en forma discontinua. No se puede pensar en el personaje de manera aislada. Participa de una constelación: el mundo ficticio, en el que el espacio y el tiempo son constituyentes ligados a él y que, en buena medida, lo determinan” (2003:131-132).

Una de las primeras características que observamos en la novela de Ribeyro es el empleo de ‘descripciones adjuntivas’, encargadas de pintar el objeto descrito, valiéndose de elementos próximos y conexos (García Jiménez 1995: 139). Hecho que se aprecia en la caracterización del tío Gonzalo, un solterón maduro, al que le gusta acudir a tabernas y lenocinios: “como muchos cuarentones, no se habituaba aún a los bares modernos y prefería beber en la trastienda de las pulperías, de pie, junto a los urinarios” (31). Se revela, además, que suele entrar “a los prostíbulos como los devotos a las iglesias” (33), mostrando así su tendencia a llevar una vida licenciosa y disipada. Por otra parte, la desmejorada situación económica y profesional del doctor José Artemio Font es destacada a través de descripciones que aluden al espacio donde labora “brumoso bufete, iluminado tan solo por una farola” (67). La carencia de

iluminación y el desorden en el que trabaja, revelan no solo su pobreza, sino inclusive su desprestigio profesional.

Es también adjuntiva la descripción que se realiza de los diversos bares del Porvenir, todos iguales: “un tumulto de borrachos en la entrada, un corredor al lado del mostrador y los apartados de madera con su mesa y dos bancas, una frente a otra” (206). Los espacios descritos hablan de lugares humildes frecuentados por personas también de bajo nivel cultural y económico.

Margarita Iriarte (2004) propone que “la presentación escénica contextualiza al personaje, lo inserta en un marco situacional al que otorga significado y valor” (132). La descripción del jirón Huatica como “sucesión de puertas cerradas, corredores que apestaban a creso” (33), expone un ambiente sórdido en el que se sitúa a una prostituta polaca, insomne y septuagenaria, igual de inmunda y degradada que el lugar. La cual esperaba “a algún marinero ebrio sin memoria capaz de naufragar hipando entre sus muslos fofos” (34). Este jirón representa el espacio de degradación máxima de la mujer, explotada por rufianes, por los dueños de los prostíbulos o por los mismos clientes.

De similar manera ocurre con la descripción del bar Zela y sus clientes, gente que igual que Ludo se siente abandonada a su suerte y acude a buscar refugio en la bebida y el alcohol. Asimismo, se sugiere el hábito de Pirulo de beber y emborracharse con frecuencia, al advertir que se desplazaba “por ese recinto de vómitos y pugilatos como por un bosque familiar” (20). Se muestra de esta forma el grado de desprecio y repulsión que se tiene hacia el personaje.

René Wellek encuentra vínculos entre ambiente y personaje: “el marco escénico es el medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de

las casas, pueden ser considerados como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje” (1974: 265). Complementariamente, Bal señala que el espacio puede ser el condicionante de determinados rasgos psicológicos manifestados en los personajes (1990: 102). De esta manera, “unos pocos rasgos descriptivos se muestran como ayuda para visualizar la escena de la acción en forma muy discreta” (Anderson Imbert 1996: 234).

En *Los geniecillos dominicales*, la descripción de espacios apunta a caracterizar a los participantes mediante la armonía entre lo físico y lo psíquico. Tal es el caso de la pensión familiar descrita como “una sucesión de habitaciones atestadas de vieja mueblería y de mujeres agotadas, donde la gente circulaba, se tropezaba, se perdía en los brumosos umbrales, las mismas razas de hombres angustiados y de las mismas mujeres hundidas en los sillones, fumando sin otra vida que la de sus ojos pintados” (32). Cuando se menciona a los hombres y mujeres se informa que se hallan en un mundo de fracaso y desidia evidenciado en el ambiente difuso, viejo y descuidado en el que habitan. Así se refiere a seres fracasados, sin talento ni aspiraciones en la vida.

El descontento que siente Ludo por la atmósfera que rodea su trabajo, se plasma en su decisión de abandonar a la que denomina y describe burlescamente como La Gran Firma: “porque hace calor, porque las máquinas de la oficina, escriben, suman, restan y multiplican sin cesar” (15). Aclara Di Laura (2004) que esta clase de retórica asume la forma de un alegato usado con una finalidad reivindicatoria (227)

Las descripciones adjuntivas son empleadas con el propósito de transmitir significados diversos e información complementaria de los personajes: desprecio, repulsión, admiración, descontento, etc.

3.2 IRONIZACIÓN Y SATIRIZACIÓN DE PERSONAJES

La ironización es una característica constante en la narrativa de Ribeyro y aparece tanto en el inventario de personajes como en el de espacios. Clara muestra de esto la hallamos al enterarnos del aparente academicismo del doctor Rostalínez, reflejado en la descripción de su oficina: "las paredes cubiertas hasta el cielo raso de estanterías llenas de libros en francés, en italiano, en alemán" (21). Sin embargo, se explica luego que cuando Ludo cogió uno de esos libros al azar y trató de abrirlo: "sus páginas no habían sido cortadas" (21). Demostrando de esta manera que la erudición era solo apariencia. "Se trata de libros que nunca han sido tomados en serio" (Pérez Esain, 2006: 149).

La ironía es "pura satisfacción de una íntima aspiración temperamental, la cual encuentra su expresión en el procedimiento indirecto, que consiste, en sumar, en ensalzar formalmente lo que se quiere deprimir, o rebajar lo que se quiere exaltar, o admitir lo que se quiere negar, o imitar lo que se quiere menospreciar, o criticar lo que se quisiera poseer" (Pittaluga 1954:160).

Tomanová, con respecto al estilo del autor, dice que "en su escritura se mezcla la melancolía, la ironía, el escepticismo y a veces el pesimismo, pero, al mismo tiempo, Ribeyro no omite el humor y lo grotesco" (2001: 14)

Es irónico el pasaje que pormenoriza la participación de los artistas en el Ateneo a los cuales, se designa socarronamente: "sopranos que se ahogaban,

pianistas que se olvidaban sus partituras y sobre todo conferencistas oscuros y probos que desplegaban lenta, melosamente, los capítulos de un sermonario colonial, cívico y edificante” (98). La visión despreciativa, pesimista y desencantada del narrador muestra el descontento por un espectáculo venido a menos. Di Laura explica que la voz narrativa tiene un tono irónico al referirse a la vestimenta que usa Ludo en el matrimonio de la tía Rosalva y al papel ridículo que este hace con su corbata. “El narrador no tiene ningún sentimiento afín con el protagonista sino que, al contrario, muestra una notoria satisfacción cada vez que acota algo denigrante acerca del personaje principal” (2004: 196).

En relación con el público, que acude a escuchar la disertación de un escritor, el sentimiento que se transmite es igualmente irónico: “con los labios entre abiertos, tenían la mirada clavada en el rostro de Bolta, como bajo el efecto de un pase magnético” (100). La atracción hacia el disertante no era en realidad tan potente para despertar el deseo o interés, pero el narrador hace mofa de él ironizando. Nótese el juego entre Bolta (volta, voltaje) y magnetismo.

Antonio González Montes propone que “el narrador, a través de la mirada de Ludo, actor y espectador, ofrece una recreación dinámica e irónica del desarrollo de la sesión, en el que el centro de interés es la lectura del cuento” (2014:229).

Se utiliza la ironía con el deseo de realizar comentarios racistas acerca de los zambos, a los que el narrador destaca por su prodigiosa voz: “¿qué cantaban esos zambos?, ¿qué hacían con sus poderosas gargantas sino lanzar ayes de esclavos” (171), pero luego los degrada aún más al decir que dicha habilidad solo es el medio que muestra su situación de indefensión como víctimas.

De similar modo se destaca primero su habilidad con la música “encadenaban una copla con otra” (171), para luego degradarlo al señalar su aspecto repulsivo indicando que sus “gruesas uñas sucias rascaban las cuerdas” (171)

De las primas del protagonista se afirma que no solo son solteras, sino castísimas, es decir, dignas de admiración, pero es evidente la ironía y el desprecio hacia ellas al mencionar que “entierran sus sucios hocicos en un plato de helado” (29) como si fuesen animales. En ese mismo sentido, el narrador realiza continuas ridiculizaciones al delimitar a tía Edelvigés comparándola con un arrecife “contra el cual no había cristiano que no encallara” (28). Es una alusión a su obesidad. Cabe precisar, que no se detalla textualmente que es gorda u obesa, pero la figura del arrecife lo presupone. El mismo fenómeno ocurre con otros personajes, que están caricaturizados con datos esenciales. Así tenemos al Dr. Rostalínez “joven soltero, obsecuente, ilustrado y magro” (52); el señor Galván, un vejete de testa canosa (69); Fernando Gonzales “un enano cursi, con chaleco y lentes de carey” (70).

En torno a la ironización, Justo Fernández (2001) recuerda que se necesita dar indicaciones que orienten la lectura:

Uno de los requisitos de la ironía es la presencia de alguna señal o marca en el plano de la expresión que remita a esos otros aspectos significativos adicionales: a menudo, las voces de los personajes llegan a nosotros con la suficiente precisión para percibir sus diversos matices implícitos y, en otras ocasiones, con las indicaciones del autor sobre el tono (énfasis, desgarró, chulería, zumba, pretenciosidad...) recibimos pistas suficientes para captar muchos de los ingredientes irónicos (149).

A la hora de describir a abogados, juristas e intelectuales, el autor resalta en ellos una característica común: una llamativa y hasta brillante calvicie. Medio del que se vale para cuestionar su aparente sabiduría. Es lo que ocurre con los ilustres antepasados: Ludo Totem y José Artemio Totem, siguiendo con los colegas de la Gran Firma, el doctor José Artemio Font y hasta el Dr. Rostalínez.

La descripción de Eva, la prostituta, presenta rasgos irónicos al crearse en torno a ella un compás de espera, que se anuncia con su nombre y que luego se contrasta con la narración de su acercamiento al carro y el impacto que su pequeña y deforme figura causa:

Una extraña entidad desciende las escaleras, vacila sobre la calzada y avanza resueltamente hacia el automóvil. Al principio no saben si se trata de una niña, de una vieja o de una jorobada. En todo caso debe ser algo muy pequeño pues cuando llega al carro, su rostro alcanza apenas a mirar por las ventanillas (22).

Desde un balcón lejano, alguien que no pudiera percibir los detalles de la escena, la juzgaría así: tres puntos se aproximan a un rectángulo motorizado y son repelidos por él con una fuerza igualmente proporcional a la utilizada en su acercamiento (22).

Ni siquiera la parentela más cercana al protagonista se salva de ser ironizada. La madre de Ludo es calificada de mujer devota y cristiana, aunque con unos arreboles y enrojecimientos propios de una jovencita: “que me voy a llevar todas mis cosas donde Maruja. Sus cosas, ropa de luto, misales, un paquete de cartas, todo entraba en una valija, ligero equipaje” (195). Su equipaje anuncia los escasos logros conseguidos en su vida.

Otros familiares degradados y reseñados con ironía son la pequeña sobrina, recién nacida, a quien el protagonista no asigna valor e importancia alguna, puesto que la caracteriza como una minúscula entidad berreante. El cuñado Genaro, ridiculizado al destacarse su torpeza para intimar, para exteriorizar su personalidad; sin embargo, se saca a relucir su ambición y falta de escrúpulos al hallarse frente a un público: “cuando se encontraba frente a una sola persona su inteligencia se empañaba, sus ademanes se volvían inciertos y torpes [...] Pero bastaba que hubieran a su alrededor más de dos oyentes, de preferencia un grupo, para cobrar una súbita locuacidad, un apetito de dominación y una elocuencia que se fortalecía conforme hablaba, se alimentaba de su propia secreción hasta que su parla alcanzaba el aspecto de un bosque en llamas” (156). En alusión a su promiscuidad se comenta que “menos mal que había hombres vigorosos e irresponsables que asumían la obligación de propagar la especie. Genaro pagaba religiosamente a la humanidad su cuota biológica anual” (168).

Son igual de irónicos los comentarios que aluden a la inercia de Armando, quien “dormía la siesta. Ludo lo observó un rato desde el dintel del dormitorio y se preguntó de dónde le vendría esa vocación por la vida horizontal. Tal vez su hermano era un sabio, un filósofo. Un libro inútil, una partida de ajedrez, un cine por las noches y luego la cama solitaria. Eso durante años. La calle, la universidad, eran incidentes, breves vigiliadas en su largo sueño misterioso” (60). La inercia y la abulia de Armando es tal que no da lugar a más que el largo transcurrir del tiempo con eventos sin conexión, sin orientación ni sentido alguno.

Di Laura (2004) explica el tratamiento irónico que se brinda a los cuatro *Geniecillos* (Armando, Reynaldo, Javier y Pirulo), más el personaje principal, puesto que:

no finalizan ningún proyecto por la pereza que los invade. Todos ellos muestran haber perdido la esperanza en la vida y no tienen objetivos porque habitan en un mundo deteriorado y caótico. Además, cuando todos se encuentran unidos para buscar un nombre propicio para la revista literaria, que quieren producir, el narrador relata que: Todos se miraban con arrogancia, se apretujaban en sus sillas, se sentían realmente ser los voceros de una generación (41). Mediante esta cita encontramos una actitud irónica del narrador sobre la aptitud de los *geniecillos* como portavoces de una época cuando sabemos que ellos no culminan las tareas emprendidas, los estudios empezados, ni las lecturas de sus cuentos. En el siguiente segmento veremos cómo Ludo Totem fracasa en una tertulia literaria ya que es incapaz de acabar su lectura (213)

Coincidentemente, Pérez Esaín (2006) nota que estos jóvenes son escritores de obras inacabadas, que cada vez que pueden evaden la realidad con ayuda del alcohol (149).

Cabe precisar que ni familiares ni amigos se salvan de ser ironizados, solo la imagen paterna es tratada con respeto.

La descripción irónica toma por momentos rasgos satíricos al hablarse de una escabrosa comparación entre niños y muertos. Al indicar que se construían, destinados a estos últimos, mausoleos que eran “verdaderos palacios pero en miniatura” (152), similares a los fabricados para el entretenimiento de los pequeños. Tanto los niños como los muertos son colocados dentro de situaciones antagónicas: por un lado, los niños se inician a la vida, mientras los muertos ya no la tienen.

Con respecto a la función significativa de la ironía en *Geniecillos*, Gerdes plantea que “la ironía y el acto creativo se emplean en la estructura para mostrar la visión enajenada de Ludo” (1980:106). A su vez, Valero identifica la ironía en la obra a manera de una táctica dispuesta para “desenmascarar, sin emitir juicios explícitos, la hipocresía de ese mundo oficial que se esconde tras la sólida máscara de una democracia engañosa” (2003: 125).

La novela cuenta con abundantes descripciones satíricas de personajes, entre las que caben los comentarios que hace Ludo de sus parientes: “en efecto, la casa estaba llena de tías. Todas devotas, sacrificadas y de una honestidad que rebasaba con largueza los límites de sus parroquias. Ludo se deslizó ante ellas como por una cripta” (28). El calificativo de ‘tías’ va más allá del deseo de marcar el vínculo sanguíneo, deja entrever varios significados connotativos: mujeres de edad avanzada, mujeres que ya pasaron la edad de casarse o tener familia. Y junto con ello, no solo se pone en duda el valor de su honestidad, sino que, además, se las ridiculiza comparándolas con habitantes de una cripta, en una evidente alusión a estar muertas en vida.

Otro medio satírico y de crítica, por parte del narrador, radica en resaltar la obesidad en algunos de los personajes. Pascual del Monte, un hombre millonario, de gustos refinados, quien “Colecciona objetos de arte” (148) y goza del respeto y la atención de delincuentes y autoridades: “su voz tuvo la virtud de crear en torno suyo, una especie de vacío, de inmovilidad” (148); “los policías comenzaron a recorrer las mesas, pero cuando distinguieron al gordo quedaron atónitos. Todos lo saludaron con respeto, llevándose la mano a la visera de la gorra” (148-149). El engordamiento de dicho individuo hace que se le compare

a un ser venerable y alejado de toda concupiscencia, como si fuese un buda, pero luego se hace efectivo el sarcasmo¹⁴ cuando su imagen es develada a modo de un maleante: poderoso, mafioso y con gustos homosexuales. Según se sugiere en los siguientes pasajes: “dos muchachos, [...] se acercaban donde el gordo. Uno de ellos llevaba un pantalón de franela blanco, muy ceñido y se peinaba al avanzar mirándose en los espejos. Félix y sus secuaces le cortaron el camino. `A ustedes nadie los ha llamado´ [...] Yo soy uña y carne con don Pascual” [...] "Un par de rosquetitos, un par de peluqueritos", "Don Pascual está en decadencia"(149)

Dentro de esta clasificación burlona y envilecida de gente obesa, encontramos a un cliente de Estrella: “el gordito avanzó un paso, visiblemente confundido por esa interferencia y miró a Ludo en forma retadora. Su calva era irremisible, sin recursos, y sus dos ojitos inquisidores recorrían a Ludo con movimientos rápidos e imprevisibles, como los que describen las cabezas de las gallinas” (37).

De todo lo visto anteriormente, podemos afirmar que la ironía y la satirización son fórmulas usadas constantemente en el relato, con la finalidad de degradar a los personajes, distanciándolos del protagonista y estableciendo la diferencia de este en relación con los demás.

¹⁴ Sostiene Mario Vargas Llosa: “[...] si no fuera por el ácido humor que corroe la descripción de los lugares que sirven de asiento a la novela, por el perverso sarcasmo que inspira los diálogos de los personajes y la imposible desmesura de ciertas situaciones, muchos pensarían que este libro, tan aparentemente esclavizado a lo real, tiene más de testimonio que de ficción y que debería por lo tanto llamarse documental y no novela” (2009:199). Sostenemos que esta degradación no ocurre solo con los lugares, sino también con las situaciones, los personajes, las acciones, etc. Por tanto no hay esclavitud frente a lo real.

3.3. DESIGNACIÓN DE PERSONAJES CON NOMBRES SIMBÓLICOS

Observa Marchese la existencia de distintas formas para que un individuo se manifieste. Una de ellas es por medio del nombre, el cual sirve de medio para el anticipo de cualidades, que serán luego evidenciadas en el curso del relato (1989: 316). Es el caso de personajes designados con nombres simbólicos: tía Perla (equivalente a mujer valiosa o destacada); Godelive, el nombre traducido sería `diosa viva`, `objeto de adoración` y cuyo sobrenombre: Walkiria se justifica al ser descrita en forma de una mujer de contextura marcial y gruesa, que recuerda a esas osadas guerreras nórdicas; Segismundo, cuyo nombre desacraliza las cualidades y atributos de un héroe literario al designar al ser deshonesto e inmoral al cual alude.

Propone Pimentel que “los nombres propios y comunes, por su constitución semántica referencial, bien pueden definirse como descripciones en potencia, susceptibles de una realización textual en un desarrollo sintagmático y por tanto analítico, de sus partes y semas, tanto constitutivos como asociados o atribuidos” (2003:78)

Estrella, cuyo nombre significa guía luminosa, e irónicamente desempeña una tarea contraria al significado de su designación, ya que se convierte en la razón de la caída irremediable del protagonista y su paso a figura transgresora: “es su presencia la que atrae a Ludo hacia los dominios de la ilegalidad y el lumpen urbano” (Elmore 2002:170). Luego ese mismo término evidenciará su penosa realidad al ser agredido y humillado públicamente por un proxeneta: “sintió que lo levantaban en peso para estrellarlo contra la tierra” (57) y luego que “estrellaba la cabeza contra las gradas” (210). Nótese el juego de palabras con

“estrellarlo” y “estrellaba” con que el narrador quiere exponer el sentido irónico del nombre.

Respecto a Estrella, Douglas menciona su presencia como generadora de emociones:

When a prostitute named Estrella emerges from the sordid surroundings, Ludo falls in love with her. Starved for illusion, his imagination transforms her into a German girl whose innocent, adolescent image he frequently recalls from the past. The symbolic potential of similar scenes increases as the author describes one after another, all depicting betrayed ideals. Ludo's depraved idealism leads him to substitute memories of the past for realities of the present (1981: 101).

Otros individuos son designados con apelativos: “el Sabido”, un proxeneta de apariencia repulsiva y de dudoso prestigio, quien “asoma su engominada peluca al final del cuello ágil, donde un examen atento discriminaría manchas de carca” (21); el “Loco Camioneta”, un zambo de pequeña estatura, violento y agresivo, poseedor de un “ojo averiado, viscoso como si acabaran de lanzarle entre las órbitas un escupitajo”(56); “el bizco” y “el adiposo” (186); “el negro Fufurufu”, presumido y vanidoso, presentado como “el morenito que baila” (56); Pedro Primrose, quien recibe el apodo de “Pirulo”, designación debida a su alargada figura. Estos apelativos se usan con el deseo de destacar con mayor intención los defectos de los poseedores.

Di Laura (2004) propone que “las descripciones de todos estos personajes son grotescas y en muchos casos morbosas, porque se destacan tanto las condiciones físicas como las emotivas que mantienen estas figuras” (222)

El protagonista, cuyo nombre significa “juego”, ostenta un apellido (“Totem”) que hace referencia directa a un orden patriarcal y arcaico, Elmore plantea que “las tradiciones de linaje que tienen como vástago final a Ludo se designan, caricaturizadas, en el nombre de la familia, mientras que el de pila invoca la esfera de juego, de la actividad gratuita e improductiva” (2002: 165)

Di Laura (2004) sostiene que “Ludo no tiene la misma sensatez ni constancia que sus ancestros. Consecuentemente, el juego y la formalidad se combinan y se sintetizan en el nombre de "Ludo Totem", produciéndose un oxímoron”. (237-236)

Evidentemente, los nombres y sobrenombres van dirigidos a ridiculizar a los personajes, dándoles la forma de seres sin valor. Pero, al mismo tiempo ilustran la suerte de encasillamiento de la que son víctimas, y es que por más que se esfuercen, desde su nombramiento, su papel de seres degradados ya ha sido trazado.

Di Laura explica las significaciones implicadas en los apodos: “todos estos apodos, sirven para recrear las diferentes entidades que componen el lumpen urbano. Es notorio que ninguno de ellos tenga un nombre propio sino apelativos y apodos, porque no son seres auténticos, sino que representan los vicios de la ciudad” (Di Laura: 224). Coincidimos con Di Laura cuando revela que “Ribeyro utiliza, la ironía para cuestionar la sociedad y la personalidad del personaje principal, quien junto con sus amigos desciende hacia un fracaso inevitable. La insatisfacción anímica, el deterioro moral y el desgano vital de los personajes manifiestan el tedio y el desencanto de su entorno social” (2004: 237).

3.4. EMPLEO DEL HUMOR EN LA DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES

Hay fragmentos en la obra que, como factor de crítica social, caracterizan a los personajes mediante el empleo de graciosas apreciaciones, acompañadas de breves comentarios. Todo lo cual contribuye a dar agilidad al relato. La escena que narra la descripción ridiculizada del retrato del bisabuelo colgado de la pared: “un viejo óleo donde el ilustre jurisperito aparece calvo, orejón, en chaleco y terriblemente feo” (16). La misma que va acompañada de un comentario irónico por parte del protagonista acerca de la futilidad de la vida: “Ah, vejete y revejete, perdóname si he dejado el puesto. Por más que hagamos, siempre terminamos por convertirnos en retrato o en fotografía. Y cuidado con protestar, que te volteo contra la pared” (16). La doble presentación del abuelo, primero en la forma de un respetable hombre de leyes para luego ridiculizarlo al describir su aspecto físico. Conforme lo afirma Gerdes (1980), se trataría de un ejemplo del uso de la paradoja, que es importante en esta novela, pues crea efectos cómicos y patéticos, a la vez que “sugiere la posibilidad de una yuxtaposición de situaciones o valores análogos y opuestos, como entre la apariencia y la realidad [...] que crearían una visión ambigua de la vida (Gerdes 1980:105).

Similar procedimiento es empleado con los “ancianos de cuellos de plastrón y afilados mostachos”; las “viejas con inverosímiles peinados llenos de peinetas”. La ancianidad, que debería verse con respeto, es burlonamente degradada. Otros personajes definidos de manera irrisoria son el hermano Felipe “que era rojo y liliputiense” (86), en alusión a su contextura endeble y pequeña; “el hermano Juan tronado o histérico” (86), considerado un demente; también, el aspecto físico del doctor Font es tratado de manera extravagante, ya que su cabeza calva es

comparada con un chorro de luz, un fulgor sobrenatural, o un espejo convexo que recoge y propaga toda la claridad del ambiente. El apellido Font (fuente) se asocia a la idea de chorro de luz.

Acerca de este personaje, Di Laura (2004) propone que “por medio de este segmento encontramos un efecto humorístico al afirmar que el doctor Font era "un chorro de luz", porque su significado podría entenderse de dos maneras: la primera podría ser como si el abogado efectivamente fuera una persona muy inteligente, o la segunda sería como si su calvicie fuera tan brillante que le permitiera iluminar el espacio. A través de la hipérbole el lector puede reconocer el doble sentido que implica el tono irónico en esta descripción” (232-233).

Con el uso de representaciones degradadas se muestra a personajes deformados: el tuerto a quien “el cuello de su camisa le estallaba sobre el recio pescuezo y el nudo de su corbata se deshacía” (198); Pirulo, poseedor de “unas piernas extremadamente largas y una cabeza casi del tamaño de un puño” (186). Resaltar su imagen larga y deformada en contraste con el tamaño reducido de su cabeza lo convierten en un ser ridículo.

El narrador se vale del tono humorístico para caracterizar a los personajes. Lo que desea es despreciar a los seres de los cuales se ocupa y de los que se considera en grado superior.

3.6. PERSONAJES FEMENINOS COSIFICADOS

En el relato hay una tendencia a cosificar a las mujeres, según se aprecia en los siguientes fragmentos: “el premio de una mujer” (20), “las mujeres, sobre

todo, frutos preciosos de la burguesía, los réditos exquisitos del dinero, del sueño tranquilo, de las camas blandas, de la ropa interior acariciante, del capricho satisfecho, de la mesa servida siempre a su hora y con abundancia, del deporte lujoso, del sol perseguido por todos los continentes y en suma del cruce de parejas ricas y hermosas. Era el resultado de una selección rigurosa y artificial, casi de laboratorio, que le recordaba a Ludo la practicada en las haras para la reproducción de los pura sangre” (80).

Consideradas como bienes materiales, las mujeres son descritas en forma de objetos destinados al deleite y diversión de los hombres.

Márquez afirma que “la novela enuncia varias modalidades de explotación sexual íntimamente relacionadas con la explotación económica cuyos mecanismos, a pesar de sus diferencias, mantienen un común denominador: la degradación de la mujer” (1996: 185)

Las mujeres¹⁵ seleccionadas destinadas a la diversión tienen elementos en común, son jóvenes de barrio, sencillas, tontas, con escasas aspiraciones: “pedían cigarrillos, un cine, una comida de vez en cuando y nada más, como buenas chicas pobres, que habían estudiado en colegio nacional” (167). “Después de muchas búsquedas habían encontrado a un par de chicas, anodinas en verdad, pero bonitas, fornicables y absolutamente estúpidas” (167).

¹⁵ Para un estudio de la estratificación de los personajes femeninos en Ribeyro revisar el artículo de Raúl Jurado: “Agonía y estratificación cultural de los personajes femeninos en la novelística de Julio Ramón Ribeyro”.(2014:121-132)

“Había otros carros detenidos, esperándolas tal vez. Putas de aquí a un año” (168).

Las empleadas del hogar son destinadas a un doble propósito: la atención de las labores domésticas durante el día, “en la cocina, donde su madre rodeada no solo de las sirvientas de Maruja sino de las sirvientas de todas sus tías daba los últimos toques al arroz con pato” (28), y en las noches, destinadas para el entretenimiento de sus empleadores: “allí bajo el cordel de ropa tendida, gemían las sirvientas” (168). Por tanto, la cosificación se convierte en un procedimiento utilizado con la finalidad de despreciar y denigrar.

3.7. PERSONIFICACIÓN DE LAS PARTES DEL CUERPO

Un detalle peculiar es el otorgamiento de animación que se asigna a distintas partes del cuerpo, como entidades autónomas. Las orejas de las mujeres cobran vida por sí mismas y son calificadas de pequeños sexos vivientes. Ocurre lo mismo con unas manos, protagonistas en una pelea: “las manos que alternativamente buscaban el botón del volumen, se encontraron en el camino, se rechazaron, brazo, al torso, a la pierna, a la cabeza” (108). Las cejas del primo Nirro, “fruncidas, gravísimas” (122); la rodilla, “dejó que su rodilla explorara hábilmente, con la inteligencia de una mano” (122) Los ojos de las fotografías que adornan los muros en la casa del tío, que parecen moverse: “sus ojos sobre todo asumían un aire severo, casi amenazador, lo seguían, lo espiaban como si le reprocharan una intrusión” (77). Los ojos de las mujeres del burdel: “algunas tenían grandes ojos, oscuros, maquillados, brillando entre tupidas pestañas” (35). En el carro del Loco camioneta: “uno de sus ojos,

viscoso, se mantenía fijo, pero el otro chispeaba, no estaba quieto y parecía suplir con su movilidad la carencia del inútil” (198). Los ojos corresponden a las características morales de sus poseedores.

Se puede reconocer a través de la mirada, a menudo, las verdaderas intenciones de las personas (Lange 1965: 344). Lo notamos en el afán recriminator por parte de la dueña del burdel (37); en la mirada de la madre de Ludo (28); en la mirada, preludio de una pelea, entre Segismundo y Félix (104).

Un ombligo, el de Estrella, es representado por una “cicatriz, como un ojo de carne ciega, como un remolino donde el deseo confluía y naufragaba” (45). El ombligo representa la pasión desenfadada que siente Ludo hacia la joven prostituta.

Los dientes incompletos de Segismundo son indicadores de su decadente situación económica “pero cuando se dieron cuenta que a Daniel le faltaban todos los dientes y que el carro era de plaza dijeron que esa noche no podían salir” (187).

Los grotescos lunares de carne, que presenta el director del colegio en su rostro, son destacados señalando que “parecían haber asumido un aspecto maligno” (87). Son símbolos de su anormalidad.

Dentro de esta perspectiva, Di Laura concluye que “la descripción del abuelo es grotesca y se percibe un tono pesimista sobre la vida en sí” (2004:206). Igual de deformante es la descripción del primo Nirro “acicalado, altísimo, con su pelo

rubio colgado a su cráneo dolicocefalo y su flotante terno de verano” (20). Con el propósito de ridiculizarlos, estos seres son caricaturizados exagerando su fealdad.

La descripción de una lengua enferma y al mismo tiempo erotizada es presentada mediante una serie de características sinestésicas: visuales, táctiles, gustativas y de movimiento “tan blanda, tan dulce, una lengua que lame y besa” (178) “lengua roja, mojada” (178).

Los sonidos emitidos en forma de grito adoptan caracteres de personificación: “un marinero sacó la cabeza por la ventanilla y saludó a Ludo con un grito extraño, que rebotó en la carretera detrás del auto y se hizo trizas en la distancia” (188).

Otros elementos animados son las siestas de las que disfruta Armando: “siestas que se prolongan hasta el anochecer, se confunden con el reposo nocturno, amanecen abotagadas, renacen después del almuerzo, vuelven a penetrar en la noche, interrumpidas tan solo por desganadas comidas, para terminar de pronto en un día gris de la semana, sin memoria de su origen ni de su duración” (17). Las siestas representan la vida sin rumbo ni propósito definido.

La personificación grotesca de diversas partes del cuerpo y sus funciones tiene por finalidad distorsionar la realidad, señalando proyecciones valorativas.

3.9. DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES Y SU INTERIORIDAD MEDIANTE COMPARACIONES

Las comparaciones son un eficiente procedimiento que ayuda a describir mejor objetos poco conocidos o nociones abstractas, por medio del uso de

símiles (Álvarez 1998: 49). En *Los geniecillos dominicales* se convierte en un eficaz sistema para describir al protagonista y algunos personajes.

Los estados de ánimo de Ludo son explicados usando una serie de confrontaciones. Así lo observamos cuando parece decirnos que se encuentra sin vida y solitario, como el cadáver de una septuagenaria hallado en una zanja; desfigurado, similar a un sapo hinchado y deforme; o enfermo y agobiado, igual que los dos ancianos y el mendigo enfermo, tal era su situación al caminar penosamente por las calles del centro (159). Este estado de ánimo ya aparece marcado desde “las líneas iniciales de la novela: alejamiento emocional, desasosiego, intuición de carácter defectivo de la sociedad peruana” (Elmore 2001:164).

La fuerte impresión que produce en Teodoro el intenso color negro de la piel de la mujer, que acompaña a Ludo, se consigue gracias a una acertada figura por oposición, entre el negro de la piel en contraste con la blancura de las sábanas.

Lo mismo ocurre cuando se habla de Esteban Falcón, quien: “corría desesperadamente hacia la parroquia, abriéndose camino a codazos y gritando permiso, mientras su novia lo seguía, al parecer absorbida por el vacío que el coloso iba dejando a su paso” (136). El aspecto corpulento y avasallante de Esteban se contrapone con la imagen insignificante de la novia. Con tal finalidad, se brinda un punto de comparación utilizando el contraste entre el espacio que deja el personaje y el espacio que ocupa la joven.

Otra táctica aplicada es la surtida descripción de paisajes, mostrados en una serie de fragmentos, que se convierten en una metonimia del estado de conciencia del protagonista. En este sentido, por intermedio de estos se muestra determinadas actitudes concretas: rencor, enfado, cólera, furor, ira, indignación y odio.

Al respecto Antonio Garrido sustenta “que el hombre [...] proyecta sus conceptos, da forma a sus preocupaciones básicas (cuando no obsesiones) y expresa sus sentimientos a través de las dimensiones u objetos del espacio” (1996: 207).

Se trata de un grupo de emociones que no pueden distinguirse unas de otras. Algunas parecen diferir solo en intensidad (Hansberg 1996: 107). La vergüenza que sintió al observar los retratos de sus antepasados: “Los cinco rostros lo observaban con ironía, incluso en la fotografía de su padre le pareció notar cierta mofa” (98). La emoción al recordar a la Walkiria y la momentánea alegría que sintió al evocar la ocasión en que su nombre fue vitoreado por sus compañeros de escuela.

Los objetos descritos desempeñan una función evocadora. Esta se produce gracias a la asociación de varios elementos: las llaves, las casas, un retrato, la cama o el viejo ropero. La relación con determinados lugares, como el océano, permite evocar al padre. La imagen del sol, que sirve no solo para simbolizar el temprano deceso del progenitor, sino que representa el fin de toda una época con sus rasgos y tradiciones.

Las meditaciones de Ludo en torno a la institución donde hizo sus estudios escolares son otra muestra de la función reflexiva: “ese enorme edificio situado cerca del parque de Miraflores [...] lleno de recuerdos horribles, de deberes, confesiones, malas notas y hermanos rubicundos que pasaban el día haciéndoles rezar jaculatorias y aprender de memoria textos expurgados” (86). Revelan la percepción de la decadencia y el fracaso del sistema educativo en la formación escolar del protagonista.

Otras imágenes simbólicas sirven como elementos para representar la interioridad de los personajes: admiración, frustración y temor. “Le pareció distinguir [...] el pomposo auto de Carlos Ravel, [...] deslizándose majestuosamente, con todas sus luces encendidas, como un trasatlántico” (185). La maniobrabilidad y comodidad del vehículo es comparada a una embarcación de lujo de gran tamaño, demostrando el confort que goza su poseedor. La velocidad y el tamaño del vehículo del prefecto es destacada al comparar su auto con una lancha (167).

Los familiares ricos son descritos viviendo en la opulencia. Las casas en las que habitan, los objetos y la presencia de numerosa servidumbre son una prueba de ello. Las mujeres, los criados, la servidumbre, son claros exponentes del consumo ostentoso (Moles 1971: 39).

La descripción se convierte en un depósito de la memoria permitiendo de esta manera al protagonista recordar algún hecho pasado. Sucede cuando se hace referencia a la pared blanca, utilizada para servir de frontera entre la casa de Godelive y la casa de Ludo: “la casa de al lado, con su enorme pared blanca

y desnuda, limitaba todo el jardín. Esa pared (¿cuántos años hacía de eso? ¿Ocho? ¿Diez?) su vista quiso tantas veces traspasar, su cuerpo penetrar como una emanación en busca del refugio de la Walkiria” (41). La alusión a la pared sirve de detonante para que se evoque, en la mente de Ludo, viejas fantasías eróticas que sintió frente a su joven vecina.

Navascués subraya que “Ludo vuelve su atención al pasado a través de la mirada de su entorno, pero el resultado es poco menos que espectral” (2004:95).

Una actitud reflexiva y burlesca es manifestada continuamente por Ludo al referirse a todos los que le rodean. Por ejemplo, su inquietud acerca de las supuestas habilidades académicas de un condiscípulo suyo llamado Blangewild, la misma que es mostrada en la descripción que sobre este personaje se hace: “poseía una casa enorme en la avenida Javier Prado y jugaba el golf” (120). Es decir, era rico, pero torpe. También al referirse al cuñado el tono es igual de burlesco “simpático en su casa, trabajador como una buena bestia y diría que hasta inteligente” (106).

Los comentarios de Ludo siempre son de permanente crítica, puesto que nada está bien para él. Todo es imperfecto, posiblemente porque se ve siempre en un plano superior en comparación con los demás.

La degradación de Ludo es progresiva y voluntaria. Tiene su origen en el desprecio que siente por sus antepasados y por su familia, a los que trata de manera irónica, pero también es producto de los lugares a los que acude de

manera voluntaria y de las personas con las que comparte su tiempo. Todos ellos perdedores, fracasados, delincuentes, sin moral ni valores.

El uso de descripciones adjuntivas, la ironía, la satirización de los personajes, el empleo de nombres simbólicos, la aplicación del humor, la cosificación de los personajes femeninos, la utilización de imágenes simbólicas y términos marinos, la degradación, la enumeración caótica, el empleo de comparaciones, hipérboles y enumeraciones en la descripción de personajes, apuntan a deformar la realidad.

CONCLUSIONES

1.- El análisis de las descripciones en *Los geniecillos dominicales* demuestra que el realismo en esta novela se presenta de manera estilizada y con claras deformaciones, las cuales se manifiestan a través del empleo de descripciones grotescas e irónicas y por medio del uso de una serie de mecanismos degradadores: el empleo de espejos, hipérboles, animismos, onomatopeyas, empleo de colores, imágenes simbólicas, cosificación de personajes, etc.

2. Cabe indicar que la descripción en la obra tiende a ser subjetiva, debido a que se busca despreciar y ridiculizar a los seres de los cuales se ocupa. Esto ocurre gracias al empleo de apelativos, figuras de pensamiento, procesos de deformación y envilecimiento. Estos mecanismos tienen por finalidad mostrarlos en forma de seres sin valor. También se logra dicho propósito con el empleo de una serie de técnicas esperpénticas, el uso de imágenes macabras y la transformación de algunos personajes en fantoches. El modo más empleado es el de la animalización del personaje. No obstante la presencia de estos elementos, estos hechos no convierten a la novela en una obra esperpéntica, sino más bien son medios de los que se vale el narrador para mostrar su visión pesimista y degradada de la realidad. Al mismo tiempo conducen al lector a realizar una lectura distanciada respecto del realismo.

3. En este relato se encuentra cronotopos recurrentes, que marcan etapas importantes en la vida de los personajes. Tal es el caso del cronotopo vivienda, que revela la pertenencia o ubicación física y social de sus ocupantes así como

su deterioro temporal. Otros espacios con valor cronotópico son el mar, que funciona como un medio de introspección, empleado para reflexionar en torno a la muerte y al paso del tiempo; el jardín y el campo, escenarios de encuentros amorios evocados en el presente; los bares, las cantinas, las casas, los cabarets, las calles, las pensiones y los prostíbulos; cronotopos que mostrarían el fracaso, la degradación y la vileza del protagonista al buscar el amor en lugares abyectos.

4. La descripción de objetos junto con la descripción de espacios adquiere, en este relato, un importante valor cronotópico, porque permite identificar la mirada sarcástica y despectiva de quien los observa. Cabe precisar que no se describe en la novela ningún objeto nuevo o valioso, ya que todos los nombrados han sido avejentados, degradados por el uso o el paso del tiempo.

5. En cuanto a la descripción de espacios, estos al igual que los objetos y los seres, aparecen no solo personificados, dotados de vida propia por el narrador, sino además, degradados. Para ello se vale del amontonamiento, la enumeración sin sentido y la acumulación, obteniendo así una visión caótica y deformada de la realidad.

6. La repetición es un tema importante en la novela, pues todo se repite en ella: las frustraciones, los fracasos, los ambientes abyectos, la degradación. En tal sentido, la ciudad de Lima no es más que una serie de repeticiones absurdas y grotescas.

7. La realidad que rodea al protagonista lo compromete, ya que es una muestra de su mirada distorsionadora. Y aunque la novela de Ribeyro pareciera dar la impresión de representar la realidad de manera tradicional, esta aparece intensamente deformada y mediatizada, debido a la visión inconforme del protagonista y del narrador.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

1. ÁLVAREZ, Miriam
1998 *Tipos de escrito I: Narración y descripción*. Madrid: Arco Libros.
2. ANDERSON IMBERT, Enrique
1996 *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
3. ANGENOT, MARC y Jean BESSIÉRE, Douwe FOKKEMA y Eva KUSHNER.
1993 *Teoría literaria*. México: Siglo veintiuno editores.
4. ARIZMENDI MARTÍNEZ, Milagros
1996 *Análisis de obras literarias (el autor y su contexto)*. Madrid: Síntesis.
5. ASIS GARROTE, María Dolores
1988 *Formas de comunicación en la narrativa*. Madrid: Editorial Fundamentos.
6. AUERBACH, Erich
1996 *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. I. Villanueva y E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica.
7. AA.VV.
1986 *Estética y marxismo*. / Trad. Silvio Sastre. Recuperado de:
http://www.socialismoymarxismo.uh.cu/sites/default/files/materiales_archivos/Estetica%20y%20marxismo%20-%20AA.%20VV_.pdf
8. BACHELARD, Gastón. Trad.
1965 *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica.
9. BAKHTIN, Mikhail
1991 *Teoría y estética de la novela*. / Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Vizcarra, Madrid: Taurus.
10. BAL, Mieke
1990 *Teoría de la narrativa. Una introducción a la Narratología*. / Trad. de Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.

11. BARTHES, Roland, A.J. GREIMAS, Claude BREMOND, Jules GRITTI, Violette MORIN, Christian METZ, Tzvetan TODOROV y Gerard GENETTE
1974 *Análisis estructural del relato*. / Trad. de Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
12. BOBES NAVES, María del Carmen
1993 *Teoría general de la novela: semiología de "La regenta"*. Madrid: Gredos.
1998 *La novela*. Madrid: Síntesis.
13. BONET, Carmelo
1958 *El realismo literario*. Buenos Aires: Nova.
14. BOOTH, Wayne C
1989 *La retórica de la ironía*. / Trad. de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus.
15. BOURNEUF Roland y Real OULLET.
1975 *La novela*. / Trad. Enric Sullà. Barcelona: Ariel, 1975.
16. CARRILLA, Emilio
1986 *El Buscón estudio esencial y otros estudios quevedescos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
17. CASAS, Arturo
1999 *La descripción literaria. Traza fenomenológica y semiótica hermenéutica*. Valencia: Ediciones Episteme, 1999.
18. CASTAGNINO, Raúl
1987 *El análisis literario*. Buenos Aires: El Ateneo, 1987.
19. CLERECI, Annina
2008 *Detrás de muros y rejas: familias oligárquicas frente al proceso modernizador en la novelística hispanoamericana*. Tesis (Dr.) University of Zürich, Faculty of Arts. (2008). Consulta: 2 de mayo del 2015.
https://www.zora.uzh.ch/34214/1/Clerici_Detras_de_muros_y_rejas_2008.pdf
20. DE AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel
1972 *Teoría de la literatura* / Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

21. D' ALESSANDRA, María Elena
1991 *La novela urbana en Latinoamérica durante los años 1945 a 1959*.
Caracas: Fundación Celarg.
22. DEL PRADO BIEZMA, F.J.
1996 *Cómo se analiza una novela literaria*. Madrid: Alhambra.
23. DURAND RUIZ , Antonio y José MARTÍNEZ TORRES
2010 "La pretensión del realismo literario" En: *Castilla. Estudios de Literatura*, 1, 91-103, ISSN 1989-7383.
24. ECO, Humberto
2007 *Historia de la fealdad*. /Trad. María Pons Irazazábal. Barcelona:
Lumen.
25. FARES, Gustavo
1991 *Imaginar Comala. El espacio en la obra de Juan Rulfo*. New York:
Peter Lang.
26. FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo
2001 "Literatura y sociedad en el esperpento de Valle Inclán". En:
Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: [I
Congreso Nacional Literatura y Sociedad], (2001): 145-164. ISBN:
84-95322-77-3. Consulta: 13 de junio del 2015.
<http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/11037/1/CC-61%20art%208.pdf>
27. FERNÁNDEZ, Pelayo
1981 *Estilística: estilo, figuras estilísticas y tropos*. Madrid: José Porrúa
Turanzas.
28. FORSTER, Edward
2000 *Aspectos de la novela*. / Trad. de Guillermo Lorenzo. Barcelona:
Debate.
29. FRENZEL, Elisabeth
1980 *Diccionario de motivos de literatura universal*. Madrid: Gredos.
30. GABRIELE, John
2003 "La vida entre ilusiones: la contextura postmodernista del
esperpento en Los cuernos de Don Friolera." *Káñina* 27.1 (2003):
147.

[http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA120352747&v=2.1
&u=ulima&it=r&p=IFME&sw=w&asid=c7852ac1bf452a4615e758af
2ab7d190](http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA120352747&v=2.1&u=ulima&it=r&p=IFME&sw=w&asid=c7852ac1bf452a4615e758af2ab7d190)

31. GARANTO ALOS, Jesús
1983 *Psicología del humor*. Barcelona: Editorial Herder.
32. GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús
1995 *La imagen narrativa*. Madrid: Paraninfo.
33. GARCÍA PEINADO, Miguel
1998 *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco Libros.
34. GARCÍA BERRIO, Antonio
1989 *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*.
Madrid: Cátedra.
35. GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel
1972 *Análisis esperpéntico de "El ruedo Ibérico"*. Madrid: Gredos, 1972.
36. GARCÍA DE LEÓN, Encarnación
2003 *Un espacio propio para la descripción literaria*. Barcelona:
Octaedro.
37. GARCÍA O'MEANY, Margarita
2002 *Yo no soy racista, pero... justificando la discriminación*. Barcelona:
IntermónOxfam.
38. GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio
1996 *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
39. GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (dir.)
2009 *Lenguaje literario: vocabulario crítico*. Madrid: Síntesis.
40. GAYOL FERNÁNDEZ, Manuel
1970 *Teoría Literaria*. Guatemala: Cultural Centroamericana.
41. GENETTE, Gerard
1989 *FIGURAS III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
1998 *Nuevo discurso del relato*. / Trad. Marisa Rodríguez Tapia.
Madrid: Cátedra.
42. GÓMEZ, María Asunción
2001 *Las máscaras del Héroe de Juan Manuel de Prada: una
reescritura del esperpento*. Anales de la Literatura Española

Contemporánea 26.2 (2001): 115. Informe Académico. Web. 30 Mayo 2016.

<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA79825245&v=2.1&u=ulima&it=r&p=IFME&sw=w&asid=0bdc6aadf934d668b338f3df4f5c992f>

43. GREIMAS, Algirdas Julien

1982 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. /Trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos.

44. GULLÓN, German y Agnes GULLÓN

1974 *Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas)*. Madrid: Taurus.

45. GULLÓN, Ricardo

1979 *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid: Taurus.

46. HAMON, Philippe

1972 "¿Qu'est-ce qu'une description? En: *Poétique* 12 (1972): 466.

1985 "Theme et effet de reel". En: *Poétique* 64(1985) 495-503.

1991 *Introducción al análisis de lo descriptivo*. /Trad. Nicolás Bratosevich Buenos Aires: Edicial.

47. HANSBERG, Olbeth

1996 *La diversidad de las emociones*. México: Fondo de Cultura Económica.

48. HUERTA CALVO, Javier (Dir.)

2003 *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos.

49. IBERICO, Mariano

1965 *Estudio sobre la metáfora*. Lima: Casa de la cultura.

50. IRIARTE LÓPEZ, Margarita

2004 *El retrato literario*. Pamplona, Anejos de Rilce nº49, EUNSA Ediciones Universidad de Navarra.

51. JOFRE, Manuel

1990 *Teoría literaria y semiótica*. Santiago de Chile: Universidad de la Serena.

52. KAYSER, Wolfgang
2010 *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura.* / Trad. de Juan Andrés García Román. Madrid: la balsa de la Medusa.
53. KRIEGER, Murray
1992 *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign.* Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.
54. KOHAN, Martín
2005 "Significación actual del realismo crítico". En: Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria 12(2005) 7. Consulta: 23 de enero del 2016.
http://www.celarg.org/int/arch_publici/kohan__b_12.pdf
55. KOHAN, Silvia Adela
2003 *Cómo se escribe una novela.* Barcelona: Random House Mondadori.
56. LANGE, Fritz
1965 *El lenguaje del rostro.* / Trad. de Fermín Fernández. Barcelona: Editorial Luis Miracle.
57. LÁZARO CARRETER, Fernando
1977 *Diccionario de términos filológicos.* Madrid: Gredos.
58. LE GUERN, Michel
1976 *La metáfora y la metonimia.* / Trad. de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid: Cátedra.
59. LEVIN, Harry
1974 *El realismo francés.* / Trad. de Jaume Reig. Barcelona: Laia.
60. LOUREDA LAMAS, Oscar
2003 *Introducción a la tipología textual.* Madrid: Arco Libros.
61. LUKÁCS, Georg
1963 *Significación actual del realismo crítico.* Biblioteca Era: México.
1966 *Problemas del realismo.* / Trad. de Carlos Gerhard. México: Fondo de cultura económica.
62. LYNCH, Kevin
2000 *La imagen de la ciudad.* Barcelona: Gustavo Gili.
63. MARCHESE, Ángel y Jorge Forradellas

- 1989 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
64. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María del Carmen
1996 *Análisis psicosocial del prejuicio*. Madrid: Síntesis.
65. MAYORAL, José Antonio
1994 *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
66. MENCZEL, Gabriella y László SCHOLZ
2003 *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*. Edición a cargo de. Budapest: Eötvös József Kiadó, 291 pp. (Actas del Coloquio Internacional de Budapest, de 12-13 de mayo de 2003).
67. MICÓ BUCHÓN, José Luis
1971 *Curso de teoría y técnica literarias*. Barcelona: Casals.
68. MIGNOLO Walter
1978 *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
69. MOLES, Abraham et al
1971 *Los objetos*. Argentina: Editorial Tiempo contemporánea.
70. PAGNINI, Marcelo
1975 *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Cátedra.
71. PARRA CÁNDIDO, Edna
2003 "Tirano Banderas: una estética denominada "esperpento". *Káñina, Rev. Artes y Letras*. Univ. Costa Rica. Vol. XXVII (1), pp. 113-119.
72. PAREDES, Alberto
1993 *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*. México: Grijalbo.
73. PEDRAZA, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES
1993 *Manual de literatura española*. Navarra: Ediciones.
1997 *Las épocas de la literatura española*. Madrid: Ariel.
74. PÉREZ , Alberto Julián
1986 *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la Literatura*. Madrid: Gredos.
75. PÉREZ BUSTAMANTE Mourier, Ana Sofía
1993 "Teorías del realismo literario". *Rev. Teorías del realismo literario*, ed. Darío Villanueva. DRACO 5-6 (1993-94):417-424. Consulta: 5 de febrero del 2016.

<http://hdl.handle.net/10498/10164>.

76. PIMENTEL, Luz Aurora
2003 "Écfrasis y lecturas icono textuales. Poligrafías": *Revista de literatura comparada*4, 205-215.
77. PITTALUGA, Gustavo
1954 *Temperamento, carácter y personalidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
78. PORROCHE BALLESTEROS, Margarita
2000 "Algunos aspectos del uso de que en español conversacional (que como introductor de oraciones independientes)". Consulta: 25 de noviembre del 2014.
En: *Clac Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*,3. Universidad de Zaragoza.
pendientedemigracion.ucm.es/info/círculo/no3/porroche.pdf
79. PRADA OROPEZA, Renato (comp.)
1989 *La narratología hoy*. La Habana. Arte y Literatura.
80. RAUSELL Claudia
2006 "Narración y descripción: la naturaleza y función del plano y sintagma en el discurso audiovisual". Consulta: 12 de noviembre del 2014.
http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia_y_video/textos/0080_narracion_descripcion_discurso_audiovisual.htm
81. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
2014 *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.
82. REDONDO GOICOECHEA, Alicia
1995 *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo XXI editores.
83. REIS, Carlos Antonio Alves y Ana Cristina M. LÓPEZ.
1996 *Diccionario de narratología*. Salamanca: Colegio de España.
84. RISCO, Antonio
1975 *La estética de Valle Inclán. En los esperpentos y el ruedo ibérico*. Madrid: Gredos.

85. RODRÍGUEZ MARÍN, Rafael
1991 *Realismo y naturalismo: la novela del siglo XIX*. Madrid: Anaya.
86. ROSTER, Peter
1978 *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo*. Madrid: Gredos.
87. ROVIRA, José Carlos
2005 *Ciudad y literatura en América latina*. Madrid: Síntesis.
88. SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis
2000 *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
89. SERRANO PONCELA, Segundo
1968 *La metáfora*. Caracas: Universidad de Venezuela.
90. SCHÖKEL, Luis Alonso
1995 *El estilo literario arte y artesanía*. Bilbao: Ega -Mensajero.
91. SCHOLZ, László
2002 *Análisis narratológico III. Eötvös József Könyvkiadó*. Budapest.
92. SPITZER, Leo.
1942 *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.
93. SUMERLIAN León
1968 *Técnicas de la ficción narrativa: contención y locura*. Buenos Aires: Juan Goyanarte.
94. TACCA, Oscar
1978 *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
95. TODOROV SURMELIAN, Tzvetan
1970 *Teoría de la literatura de los formalistas rusos / antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov... [Et al.]* Buenos Aires: signos.
96. VALLE INCLÁN, Ramón
1980 *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe.
97. VILLANUEVA, Darío
1977 *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Andrés Bello.
1994 "1492-1992: los signos del realismo". En: *Semiótica y modernidad*. Actas del Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica (A. Coruña, 1992), José M. Paz Gago, José Ángel

Fernández Roca, Carlos J. Gómez blanco (eds.). A Coruña:
Universida de Servizo de publicaciones, 1(1994): 35-58. ISBN: 84-
88301-81. Consulta: 9 de febrero del 2016.

1990 "El realismo intencional". Centro de Investigaciones Lingüístico
Literarias. Universidad Veracruzana. En: *Semiosis*, enero-junio 24,
177-199. Consulta: 9 de febrero del 2016.

<http://cdigital.uv.mx/bistream/123456789+/6396/2/199024P177.pdf>
2014

2014 *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca nueva.

98. VITAGLIANO Miguel A.

2003 *Cómo ambientar un cuento o una novela*. Barcelona: Alba
editores.

99. WELLEK, Rene y Austin WARREN

1974 *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos.

100. Wellek, René

1983 *Historia Literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: editorial
Laia.

101. ZUBIAURRE, María Teresa

2000 *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas,
perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE RIBEYRO:

1. BAQUERIZO, Manuel
2009 “La configuración de la realidad en las narraciones de Julio Ramón Ribeyro”. En *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. Textos básicos de aproximación ribeyriana*. Lambayeque: Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, 89-102.
2. BRAVO, José Antonio
1989 *La generación del 50*. Lima: Okura.
3. BOLAND OSEGUEDA, Roy
2012 “Rosas y gallinazos: estudios críticos sobre Gloria Guardia y Julio Ramón Ribeyro”. *Antipodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, 23.
4. CABREJOS DE KOSSUTH, Irene
2008 Cuando Julio Ramón hace reír (el humor en Relatos santacrucinos y “Solo para fumadores” y “Ausente por tiempo indefinido”). En Crisanto Pérez Esain y Víctor Hugo Palacios (eds.) *En Julio en el Rosedal. Memoria de una escritura*. Piura: Universidad de Piura, 87-105.
5. CAPPELLO FLORES, Giancarlo
2010 “Los hombres pequeños de la modernidad. Configuración y tiempo del antihéroe ribeyriano”. Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú.
6. CORNEJO POLAR, Antonio
1996 “Los geniecillos dominicales: su fortunas y adversidades”. En Tenorio Requejo, Néstor: *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. Textos básicos de aproximación ribeyriana*. Lima: Arteidea, 185-198.
7. COULSON, Graciela
1977 “Los geniecillos dominicales o el parricidio necesario”. *Texto Crítico*, 7, 155-163. Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias.
8. DELGADO, Washington
1973 “Ribeyro y la imagen novelística”. *Los geniecillos dominicales*. Lima: Milla Batres, (1973):9-14.

- 1996 "Julio Ramón Ribeyro en la generación del 50". En Tenorio Requejo, Néstor: *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. Textos básicos de aproximación ribeyriana*. Lima: Arteidea, 109-119.
9. DI LAURA, Giancarla
2004 La ironía en la novelística de Julio Ramón Ribeyro. Tesis (doctor of philosophy) The University of Arizona.
10. DOUGLAS, Dianne
1981 The desmythification of reality in the narrative of Julio Ramón Ribeyro. Tesis (Doctor of Philosophy). The University of Oklahoma. Oklahoma.
11. ELMORE, Peter
1995 *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores.
2002 *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo editorial PUCP.
12. ESCOBAR, Alberto
1999 "Los cuentos de Julio Ramón. La palabra del mudo". En: *Patio de letras*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial.
13. ESPARZA, Cecilia
2006 *El Perú en la memoria: sujeto y nación en la escritura autobiográfica*. Lima: Fondo editorial PUCP; Universidad del Pacífico; Centro de Investigación: IEP.
14. ESLAVA, Jorge
1953 "Dos novelas de Julio Ramón Ribeyro: un espiral de desencanto". *Lienzo* 30, 11-75.
1993 "La adolescencia en esta ribera". *La casa de cartón de OXY* 1, 32-37.
15. GALDO, Juan Carlos
2005 "Días averiados y promesas truncas: el universo degradado de *Los geniecillos dominicales*". *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 32, 279-287.
16. GERDES, Dick
1980 "Crónica de san Gabriel. *Los geniecillos dominicales*". *Socialismo y participación*, 10 ,9-12.

17. GONZÁLEZ MONTES, Antonio
2014 *Julio Ramón Ribeyro: el mundo de la literatura*. Lima: Editorial Cátedra a Vallejo.
2014 “La metaliterariedad en *Los geniecillos dominicales* y Prosas apátridas”. En Flores Heredia Gladys, Morales Mena Javier y Marco Matos Cabrera (eds.) En *Ribeyro por tiempo indefinido*. Lima: Editorial Cátedra a Vallejo, 227-244.
18. GONZALES VIGIL, Ricardo
1984 “La narrativa peruanas después de 1950”. *Lexis* 8, 2, 227-248.
19. GUTIÉRREZ CORREA, Miguel
1996 “La narrativa del 50”. En: *Tenorio Requejo, Néstor: Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. Textos básicos de aproximación ribeyriana*. Lima: Arteidea, 121-140.
1999 *Ribeyro en dos ensayos*. Lima: San Marcos.
2008 *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Arteidea, 2008.
20. HERNÁN RAMÍREZ, Luis
1995 “Ejercicios líricos en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro”. *Boletín de la Academia Peruana de la lengua*, 26, 223-234.
21. HIGA, Augusto
1993 “El contexto urbano de Ribeyro”. *La casa de cartón de OXY*, 1, 42-47.
22. HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo
1984 “El teatro de Julio Ramón Ribeyro”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 10, 20.
23. HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo
2017 *El neorrealismo urbano de los 50. Innovaciones hacia la narrativa moderna*. Lima: Axiara Editions.
1974 *Rasgos pertinentes en un relato de Ribeyro*. Tesis para optar el grado de doctor en Lengua y Literatura. PUCP.
2000 “Ribeyro: innovaciones en la técnica narrativa del realismo urbano”. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 27, 261-287.
2004 *Estructuras y estrategias en la narrativa peruana*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

24. HIGGINS, James
1991 *Cambio social y constante humanas: la narrativa corta de Ribeyro*.
Lima: PUCP. Fondo Editorial.
25. JURADO PÁRRAGA, Raúl
2014 "Agonía y estratificación cultural de los personajes femeninos en la
novelística de Julio Ramón Ribeyro". En Flores Heredia Gladys,
Morales Mena Javier y Marco Matos Cabrera (eds.) *En Ribeyro por
tiempo indefinido*. Lima: Editorial Cátedra a Vallejo, 121-132.
26. KRISTAL, Efraín
1984 "El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro". *Revista de crítica
literaria latinoamericana* 10, 20, 155-169.
27. LUCHTING, Wolfgang
1968 "Sobre algunas técnicas narrativas de Julio Ramón Ribeyro".
Amaru: *Revista de Artes y Ciencias*. 5, 62-68.
1971 *Pasos a desnivel. Ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
1971 *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*. Lima: Instituto Nacional de
Cultura.
1985 "Zambas y zambos en la obra de Julio Ribeyro". *Socialismo y
Participación* 31, 65-73.
1988 *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Frankfurt: Vervuet.
28. MÁRQUEZ, Ismael y César FERREIRA
1996 *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
29. MEJÍA VALERA, Manuel
1969 "Los geniecillos dominicales: testimonio de una generación".
Amaru Revista de Artes y Ciencia, 9, 87.
30. MINARDI, Giovanna
2009 "El arte poética de Julio Ramón Ribeyro". En: Julio Ramón Ribeyro:
el rumor de la vida. Textos básicos de aproximación ribeyriana.
Lambayeque: Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.
31. NAVASCUÉS, Javier de
2004 *Los refugios de la memoria: un estudio especial sobre Julio Ramón
Ribeyro*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
32. OFOGO NAKAME, Boniface

- 2002 La generación del 50 en el Perú (una narrativa plural). Tesis (Dr.) Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Filología Española IV. Madrid, 34. Consulta: 7 de junio del 2015.
<http://eprints.ucm.es/3361/1/T19292.pdf>
33. OSPINA VILLALBA, Galia
2006 *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá; Jorge Tadeo Lozano.
34. PEREZ ESAIN, Crisanto
2006 *Los trazos en el espejo: identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*. Pamplona: Anejos de Rilce nº53, EUNSA.
35. POLLAROLO, Giovanna
1993 "Los gallinazos sin plumas. Un cuento de película". En: *La Casa de Cartón de OXY*. 1, 26.
36. RAMOS CABEZAS, Jorge
2014 "Los años cincuenta, la ciudad de Lima y Los geniecillos dominicales". En Flores Heredia Gladys, Morales Mena Javier y Marco Matos Cabrera (eds.) *En Ribeyro por tiempo indefinido*. Lima: Editorial Cátedra a Vallejo, 93-105
37. REISZ, Susana
1994 "La hora de Ribeyro". En: *Hueso Húmero*, 31.
38. RODRÍGUEZ PERALTA, Phyllis.
1979 "Counterpart and Contrast in Julio Ramón Ribeyro's Two Novels". En: *Hispania*, 62, 4, 619-625. Consulta: 5 de junio del 2016.
<http://www.jstor.org/stable/340144>
39. SCHWALB, Carlos
1995 *Crisis de totalidad y alegoría del caos, visión del Perú en la narrativa de José María Arguedas, Mario Vargas Llosa y J. Ribeyro*. Emory University.
2001 *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*. New York: Peter Lang.
40. TENORIO REQUEJO, Néstor
2009 "Para leer a Julio Ramón Ribeyro". En: Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier. Homenaje a un clásico de la narrativa

hispanoamericana / Néstor Tenorio Requejo y Jorge Coaguila. Punchana: Tierra Nueva Editores; Lambayeque: Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales.

2009 “Para leer a Julio Ramón Ribeyro”. En: Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier. Homenaje a un clásico de la narrativa hispanoamericana / Néstor Tenorio Requejo y Jorge Coaguila. Punchana: Tierra Nueva Editores; Lambayeque: Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales.

41. TERRONES, Félix

2014 “Lima ciudad de papel y ficción: alcances y evoluciones de una imagen desde la obra de Julio Ramón Ribeyro”. En Paul Baudry e Yna Salazar (eds.) *El botín de los años inútiles. Nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro* Lima: Altazor.

42. TOMANOVÁ, Magdaléna

2008 La obra cuentística de Julio Ramón Ribeyro. Tesis (Lic) Universidad Masarykova. Consulta el 3 de julio del 2014.
http://is.muni.cz/th/178418/ff_b/20.7.08_BAKALARSKA_DIPLOMA_PRAHE.pdf

43. VALENZUELA GARCÉS, Jorge

2012 “Un narrador insolidario: el caso de junta de acreedores de Julio Ramón Ribeyro. *Antípodas: journal of Hispanic and Galician*, 23, 47.

44. VALERO JUAN, Eva María

2003 *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Valencia: Universidad de Alicante.

2007 “Trayectorias literarias para la construcción de Lima mestiza”. En *Hipertexto*, 5, 20-34. Valencia: Universidad de Alicante.

45. VARGAS LLOSA, Mario

1996 “Los geniecillos dominicales o el exilio interior”. En Tenorio Requejo, Néstor. *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida. Textos básicos de aproximación ribeyriana*. Lima: Arteidea, 199-202.

46. VIDAL, Luis Fernando
1975 "Ribeyro y los espejos repetidos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 1,1, 73-88.
47. VANCO, Lucero de
2013 *Historias del más acá: imaginario apocalíptico en la literatura peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
48. ZAVALETA, Carlos Eduardo
1997 "Julio Ramón Ribeyro, escritor íntimo". En: *El Gozo de las Letras (Ensayos y Artículos)*, 215-218. Fondo Editorial PUCP.
2006 *Narradores peruanos de los 50's. Estudio y antología*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

c) BIBLIOGRAFÍA DE RIBEYRO:

1. Ribeyro, Julio Ramón
1973 *Los geniecillos dominicales*. Lima: Milla Batres.
2. 1975 *Prosas Apátridas*. Barcelona. Tusquets.
3. 2009 *La palabra del mudo*. Lima: Planeta.

