

May 2018

Fracaso y frustracion sexual en la Obra cuentistica de Julio Ramon Ribeyro

Arcadio Bolanos

University of Wisconsin-Milwaukee

Follow this and additional works at: <https://dc.uwm.edu/etd>



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Bolanos, Arcadio, "Fracaso y frustracion sexual en la Obra cuentistica de Julio Ramon Ribeyro" (2018). *Theses and Dissertations*. 1756.
<https://dc.uwm.edu/etd/1756>

This Thesis is brought to you for free and open access by UWM Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations by an authorized administrator of UWM Digital Commons. For more information, please contact open-access@uwm.edu.

FRACASO Y FRUSTRACIÓN SEXUAL EN LA OBRA

CUENTÍSTICA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

by

Arcadio Antonio Bolaños Acevedo

A Thesis Submitted in
Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

Master of Arts
in Spanish

at

The University of Wisconsin-Milwaukee

May 2018

ABSTRACT

FRACASO Y FRUSTRACIÓN SEXUAL EN LA OBRA CUENTÍSTICA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

by

Arcadio Antonio Bolaños Acevedo

The University of Wisconsin-Milwaukee, 2018
Under the Supervision of Professor César Ferreira

In the short stories of Peruvian writer Julio Ramón Ribeyro, there are two important subjects that are mutually connected and are part of a larger literary proposal: failure and sexual frustration.

When Ribeyro wrote his short stories, he was portraying the Peruvian reality and the idiosyncrasy of Peruvians in general. Certainly, failure has often been associated with Ribeyro's literary proposals, as most of his characters fail in one way or another; however, little has been said about sexual frustration, which is quite an important thematic element that should not be overlooked. The theoretical framework relies mostly on psychoanalysis, including Jacques Lacan's theories about intersubjective desire, as well as Slavoj Žižek's ideas on racism and Judith Butler's theory of gender. There are twelve short stories in which failure and sexual frustration are essential narrative components; eight of them can be categorized as part of Ribeyro's early works ("La tela de araña", "Página de un diario", "De color modesto", "Una aventura nocturna", "Fénix", "La piedra que gira", "Una medalla para Virginia", "Un domingo cualquiera") and the remaining four ("Terra incognita", "La juventud en la otra ribera", "Silvio en El Rosedal", "Alienación") offer an even deeper and more insightful perspective on sexuality.

Keywords: Julio Ramón Ribeyro, failure, sexual frustration, sexuality, psychoanalytic theory, Peru, short stories, fiction, Jacques Lacan.

ABSTRACT

FRACASO Y FRUSTRACIÓN SEXUAL EN LA OBRA CUENTÍSTICA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

by

Arcadio Antonio Bolaños Acevedo

The University of Wisconsin-Milwaukee, 2018
Under the Supervision of Professor César Ferreira

En los cuentos del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, hay dos temas importantes que están mutuamente relacionados y son parte de una propuesta literaria más amplia: el fracaso y la frustración sexual. Cuando Ribeyro escribió sus cuentos, estaba retratando la realidad peruana y la idiosincrasia de los peruanos en general. Ciertamente, el fracaso a menudo se ha asociado con las propuestas literarias de Ribeyro, ya que la mayoría de sus personajes fracasan de una manera u otra; sin embargo, poco se ha dicho sobre la frustración sexual, elemento temático bastante importante que no debe pasarse por alto. El marco teórico se apoya principalmente en el psicoanálisis, incluidas las teorías de Jacques Lacan sobre el deseo intersubjetivo, así como las ideas de Slavoj Žižek sobre el racismo y la teoría de género de Judith Butler. Hay doce cuentos en los que el fracaso y la frustración sexual son componentes narrativos esenciales; ocho de ellos se pueden categorizar como parte de la obra temprana de Ribeyro ("La tela de araña", "Página de un diario", "De color modesto", "Una de noche nocturna", "Fénix", "La piedra que gira", "Una medalla para Virginia", "Un domingo cualquiera") mientras que los otros cuatro ("Terra incognita", "La juventud en la otra ribera", "Silvio en El Rosedal", "Alienación") ofrecen una mirada aún más profunda y reveladora sobre la sexualidad.

Palabras clave: Julio Ramón Ribeyro, fracaso, frustración sexual, sexualidad, teoría psicoanalítica, Perú, cuentos, ficción, Jacques Lacan.

© Copyright by Arcadio Bolaños, 2018
All Rights Reserved

To
all my friends
and my family

TABLE OF CONTENTS

Acknowledgements.....	vii
Introducción.....	1
Ribeyro en la narrativa peruana.....	4
Contexto histórico y social de Lima a mediados del siglo XX.....	11
El fracaso en la obra de Ribeyro.....	14
La frustración sexual en la obra de Ribeyro.....	16
Lacan y el deseo insatisfecho.....	17
La frustración sexual en la narrativa temprana de Ribeyro.....	20
La frustración sexual en cuatro cuentos de <i>Silvio en El Rosedal</i>.....	39
Conclusiones.....	64

ACKNOWLEDGMENTS

First and foremost, I want to thank my advisor, Professor César Ferreira, for his constant support and for believing in me since the beginning. I would also like to thank all the other professors and lecturers in the Spanish Department for their passion and willingness to help students. I thank Giovanna Pollarolo, for encouraging me to apply to the master's program in UWM.

A tremendous thanks to Laura Martínez Geijo-Román for being there when I needed her the most and also for inspiring me with her strong sense of responsibility. I also thank Jesse Martin for his friendship and moral support, Saúl Ocegüera for his extraordinary generosity, Mark Hanson for cheering me up, Luke Urbain for trusting in me, Conlin Steinert for all the German fun, Will Klingbeil and Andrew Bultman for treating me like a brother at Brothers, Jesús García Bonilla and Ana Casas for all the good laughs, Sally Campos for being so openminded and, most especially, Belén García Méndez for her incredible patience with me and her wise financial advice.

Thanks to Julie Kline from the Center of Latin American and Caribbean Studies, Susana Antunes for her positive attitude, Sandro Chiri from La Casa de la Literatura Peruana and Jorge Coaguila for his insightful comments and for the information provided. I thank Luis Antonio Bolaños de la Cruz for helping me with my research, Ana María Acevedo Tovar for constantly checking up on me, Luz Marina Acevedo Tovar for her kindness, Leonardo Bolaños Acevedo for his valuable assistance and collaboration, and Camila Cisneros for her thoughtful suggestions.

I thank all my friends from Lima, for always making me feel welcomed. I am truly thankful for all the wonderful students I had the opportunity to meet during my two years as a teaching assistant (especially Vincent Consoli, Daniel Eckoldt, Matthew Wollert, Rob Klasen, Jack Reynen, Rob Hamilton, Kal Taubner, Gus Greiling and, at last but not least, Augie Dale); in one way or another, they have all shaped the way I see things and have given me hope for the future.

Introducción

Desde el inicio de su carrera como cuentista y novelista, el escritor peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) se dedicó con particular lucidez y tenacidad a indagar en la idiosincrasia del sujeto peruano, así como en la problemática de la ciudad de Lima. Ribeyro fue una de las voces narrativas más creativas y sobresalientes del Perú del siglo XX. Como otros grandes escritores latinoamericanos de aquellos años, Ribeyro demostró una impresionante versatilidad: era novelista, dramaturgo, ensayista, crítico literario y, sobre todo, cuentista. El presente trabajo se enfoca precisamente en la narrativa breve de Ribeyro, y más concretamente en dos aspectos fundamentales que se interrelacionan profundamente en su ficción: el fracaso y la frustración sexual.

El fracaso es un eje temático fundamental que se despliega a lo largo de la obra de Ribeyro, abarcando no sólo sus cuentos sino también sus novelas. En buena medida, las vidas de los protagonistas de las historias de Ribeyro se definen o se interpretan a partir del fracaso. Este se expresa de diversas formas: puede tratarse de un fracaso a nivel socioeconómico, asociado a una crisis existencial, o a veces puede ser una referencia directa a la realidad peruana, siempre problemática y a menudo en sí misma un obstáculo para el éxito del individuo.

En este contexto, es interesante observar que existe una conexión entre el fracaso y la frustración sexual. En algunas ocasiones, de hecho, la frustración sexual es el evento desencadenante que termina encaminando a los personajes hacia la vía del fracaso. Asimismo, la frustración sexual le permite al autor explorar la sociedad peruana y en especial las tensiones irresueltas de una sociedad tan tradicional y conservadora como la limeña de mediados del siglo XX.

En el presente trabajo se pretende demostrar, en primer lugar, que los conceptos de fracaso y frustración están fuertemente ligados entre sí, a tal punto que la interacción entre ambos es responsable del destino final de los personajes ribeyrianos. En segundo lugar, el binomio fracaso-frustración sexual también le sirve al autor para explorar cuestiones de identidad y fragmentación social en el contexto peruano en términos socioeconómicos, raciales y culturales.

Al analizar diferentes cuentos de Ribeyro, será posible observar en qué medida evoluciona la propuesta literaria del autor. De este modo, algunas historias o personajes quizás podrán parecer más simples, mientras que otros presentarán una mayor complejidad y profundidad; es decir, los conceptos de fracaso y frustración sexual podrán servir también como un hilo conductor que permitirá observar el desarrollo de la cuentística ribeyriana.

En su narrativa breve, Ribeyro propone un retrato de la sociedad peruana, englobando sus múltiples conflictos y tensiones internas. Actualmente hay cada vez más investigación académica sobre la obra de este narrador: solamente en la última década se han publicado diversos libros como *Julio Ramón Ribeyro: el mundo de la literatura* (2014) de Antonio González Montes, *El botín de los años inútiles: nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro* (2014), editado por Paul Baudry e Ina Salazar, *El flaco Julio y el escritor: Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara* (2014), de Ángel Esteban, y también se han reeditado importantes estudios como *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* (2015) de Jorge Coaguila. Adicionalmente, Luis Fuentes Rojas ha realizado una exhaustiva y minuciosa labor de investigación en *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro* (2006), en el que se pueden encontrar datos bibliográficos de todos los artículos, libros y tesis publicados hasta ese momento sobre Ribeyro. Asimismo, en Perú se han completado tesis de maestría como “Los hombres pequeños de la modernidad: configuración y tiempo del antihéroe ribeyreano” (2010) de Giancarlo Cappello y “‘Todo cuesta caro’:

figuraciones del racismo en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro” (2011) de Nae Hanashiro, y en Estados Unidos tesis doctorales como “Gestured Realism in Julio Ramón Ribeyro: Fiction’s Fragmented and Contingent Form” (2013) de Eunha Choi. Todo esto, sumado a la gran cantidad de estudios realizados en años anteriores, demuestra el creciente interés académico en la obra de Ribeyro, lo que comprueba, en definitiva, que la perspectiva del autor peruano fue no solamente lúcida sino también lo suficientemente honesta como para no haber perdido vigencia en el siglo XXI.

Al inicio de su carrera, Ribeyro obtuvo dos importantes galardones: el Premio Nacional de Novela (1960), gracias a la novela *Crónica de San Gabriel* (publicada ese mismo año) y el Premio de Novela del diario *Expreso* en virtud de la novela *Los geniecillos dominicales* (1965). Posteriormente, el autor peruano ganó el Premio Nacional de Literatura en 1983 y el Premio Nacional de Cultura en 1993. En 1994, gracias al Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, Ribeyro por fin empezaba a recibir el reconocimiento internacional que merecía; sin embargo, falleció ese mismo año a causa de un cáncer terminal.

Actualmente, la obra de Ribeyro se encuentra en un lugar privilegiado del canon literario no solamente peruano sino también hispanoamericano. Aunque escribió algunas novelas, fue en el campo del cuento donde Ribeyro logró cimentarse como una de las figuras clave de la cuentística en idioma español, y conforme ha ido pasando el tiempo, el interés por su obra ha seguido en aumento.

Para este trabajo, se ha realizado una selección de cuentos en los que se puede verificar la importancia de la relación entre el fracaso y la frustración sexual. Asimismo, para analizar dichos relatos, se empleará la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, por ejemplo, conceptos como el deseo intersubjetivo, lo fantasmático y la sexualidad entendida desde una perspectiva lacaniana;

también, según resulte conveniente, esta aproximación teórica será complementada por las propuestas de autores como Slavoj Žižek y Judith Butler.

Ribeyro en la narrativa peruana

Se ha afirmado a menudo que el Perú representa un proyecto de nación inconcluso. Para el historiador Jorge Basadre “un país es una multiplicidad de tradiciones. Pero –no lo olvidemos nunca y menos ahora– es también empresa, proyecto de vida en común, instrumento de trabajo en función del porvenir” (35). Sin embargo, en el caso de la nación peruana, no se supo encontrar un desenlace óptimo para dicho proyecto. De acuerdo con el filósofo Fidel Tubino, “Los peruanos no solemos definirnos como colectividad de manera positiva; nos definimos más bien por nuestras carencias, por lo que nos falta, por lo que no somos, por lo que no deseamos ser” (59). Los personajes de Ribeyro, justamente, exhiben estos rasgos: la carencia, la búsqueda de lo que se quiere ser, las iniciativas que terminan en derrotas.

Lo que para Basadre es un proyecto o una promesa, para Benedict Anderson es una comunidad imaginada: “I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community” (49). Al vincular nación e imaginación, resulta evidente que la literatura ha sido una de las estrategias más importantes al momento de crear esa comunidad imaginada. Sin una imagen compartida por todos, el proyecto de nación no logrará concretarse. En el siglo XIX, luego de la independencia, Ricardo Palma fue responsable en buena medida de la imagen entre nostálgica e idealizada del pasado del Perú, lo que permitió afianzar una comunidad que recién empezaba a imaginarse a sí misma. Las *Tradiciones peruanas* (1872) de Palma, no obstante, miraban más hacia el pasado colonial que hacia el presente, y siempre desde la perspectiva de un habitante de la capital peruana. Esta tendencia también se mantuvo en el siglo XX, y así lo corrobora el escritor Sebastián Salazar Bondy: “Lima y los limeños vivimos saturados de pasado” (12). Esto significa que para el

limeño “todo tiempo pasado fue mejor”, idea que se ve reforzada cuando Lima debe enfrentarse al acelerado proceso de cambio que se inicia en el siglo XX.

La situación de Lima es especial porque durante la época del virreinato fue un centro administrativo de vital importancia. La capital albergaba a la universidad más antigua de América y el activo puerto de El Callao conectaba al virreinato del Perú con Europa. Sin embargo, también era una ciudad desconectada del resto del virreinato. Luego de la independencia, en vez de intentar establecer algún tipo de vínculo con las otras regiones del país, Lima se mantuvo apartada. Por lo tanto, lo que sucedía en la sierra y la selva del Perú fue durante mucho tiempo considerado como una realidad ajena que nada tenía que ver con la vida de los limeños. Entonces, la distancia entre el mundo costeño de Lima y el mundo andino y amazónico era abismal. Estas geografías independientes actuaban como compartimentos estancos, por ello, a pesar de formar parte de la misma nación, permanecerían aislados el uno del otro. Esto implica que los indígenas de la región amazónica o los andinos quedasen relegados y subrepresentados, tanto en la realidad como en la ficción.

En el transcurso del tiempo, se hizo apremiante la aparición de una literatura más anclada en el presente, y para ello nuevos escritores asumieron la tarea de observar la realidad de su tiempo y plasmar en el papel otro tipo de problemáticas. Es así como, por ejemplo, a fines del siglo XIX ya empiezan a aparecer algunos textos que pretenden reivindicar la figura del indígena. Esta literatura indianista abrió paso para las propuestas de autores propiamente indigenistas como Manuel Scorza, Ciro Alegría y José María Arguedas. Estos escritores ya no se centran en las características superficiales y folclóricas del hombre del ande, sino que escriben a partir de su experiencia real ya sea como habitantes de alguna región andina o como sujetos transculturados en los que se mezclan e interactúan los legados culturales criollos y andinos. Sin embargo, en la

literatura indigenista por lo general el sujeto andino se encuentra siempre ubicado en las provincias y no existe, o en todo caso resulta invisible, para Lima y los limeños.

Esta situación empieza a evolucionar a mediados del siglo XX gracias a la propuesta de la Generación del 50. En este sentido, James Higgins aclara lo siguiente: “Mientras la narrativa de las décadas anteriores había sido caracterizada por el predominio del regionalismo, los jóvenes de esta nueva generación dirigieron la mirada hacia la ciudad para registrar el impacto de la modernización de la costa que por estos años se efectuaba” (9). Pero el alejamiento del indigenismo no es el único rasgo que caracteriza a esta nueva generación de escritores, como puede observarse en la definición utilizada por Ofogo:

Los rasgos dominantes de la nueva literatura son, entre otros, la multiplicidad y la experimentación formales, su profunda y decidida vocación social, la impugnación del sentido tradicional de la existencia y de la realidad, mediante la búsqueda de elementos que dibujen un nuevo horizonte, su negatividad y su marginalidad, y finalmente el papel cada vez más predilecto que otorgan al lector (13).

Ribeyro perteneció a la Generación del 50, en la que se incluyen a escritores como Enrique Congrains, Carlos Eduardo Zavaleta y Luis Loayza, e intelectuales como Sebastián Salazar Bondy. Si bien la denuncia social está presente en las voces de la Generación del 50, también es posible observar un gran interés por modernizar la literatura peruana, renovándola no solamente con el uso de nuevas técnicas narrativas, sino también mediante la adopción de una perspectiva novedosa, más involucrada con una realidad que nunca es idealizada. Por este motivo, a las obras de este grupo de escritores también se les ha llamado neorrealistas, aunque esta definición no impide que Ribeyro, por ejemplo, también haya incursionado en lo fantástico o en lo autobiográfico.

Ciertamente, los escritores de esta generación tenían interés en temas sociales y por ello prestaban atención a figuras marginales, así como a procesos que en ese entonces recién

empezaban a gestarse, como la migración masiva de personas de la sierra que se reubicaron en las zonas periféricas de Lima. Como señala Torres Mallma:

A causa de la miseria provinciana que empuja a los indígenas a emigrar hacia las grandes ciudades, se produce en Lima la explosión de las barriadas o barrios marginales. En este sector social y geográficamente aislado del centro de la ciudad y del poder, donde no llegan los servicios que los sociólogos relacionan generalmente con las sociedades de bienestar y los estados modernos, viven millones de seres humanos al margen de toda atención médica, social y política (9).

Entonces, lo que en el indigenismo fue una cuestión desligada de la realidad limeña, en la obra de Ribeyro pasa a ser la constatación de una realidad inmediata; y estos sujetos subalternos por fin tienen voz. Ribeyro lo explica así: “Porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía ni voz” (Ribeyro 2009a, 7). Esta condición de subalternidad, a su vez, funciona en más de un nivel, de tal modo que la figura marginal se presenta en múltiples escenarios, asimismo, hay personajes que se convierten en sujetos subalternos cuando pasan de un contexto a otro, como podrá observarse en cuentos como “La juventud en la otra ribera” y “Alienación”.

El sujeto andino, entonces, es una de esas figuras marginales que llama la atención de los escritores y que empieza a poblar el imaginario colectivo de los limeños. Se populariza el término de “cholo”, que hace referencia al andino pero también al descendiente de andinos, así como a cualquier otro sujeto que no encaje con los modelos hegemónicos (estéticos, económicos o culturales). En relación a la identidad peruana, “los cuentos de Ribeyro, y en general, la narrativa de la generación del cincuenta, tienen el común denominador de la ‘choledad’ que cobra fuerza en esta época, ya que la muestran como la calidad esencial de la sociedad peruana” (Torres Mallma 3). La imagen del cholo y la identidad del limeño, por tanto, están fuertemente conectadas entre

sí. Como autor, Ribeyro es reconocido por una serie de características generales explicadas por Julio Ortega:

Ribeyro despliega en sus cuentos una gran variedad de temas, recursos y estilos. Como Chejov siente una fuerte inclinación por auscultar el alma de las criaturas más humildes y en mostrar las circunstancias contradictorias y penosas en las que se mueven las capas medias de la sociedad. Para esto, recurre a las formas clásicas del relato; y suele hacer uso también de procedimientos propios de la narrativa moderna (como el monólogo y el juego con el tiempo, por ejemplo), pero sin abandonar nunca la estructura tradicional del cuento. En sus relatos puede advertirse hasta tres maneras de configurar la realidad: el evocativo, el sentimental sugerente y el crítico (Ortega 185).

Este punto de vista crítico en la obra de Ribeyro, dará como resultado muchos de sus cuentos más memorables, como por ejemplo “Alienación”, en el que las tensiones raciales y el fuerte orden jerárquico de la ciudad de Lima quedarán expuestas ante la mirada del lector. Como ya se ha señalado, la ciudad como espacio real y ficcional es fundamental para entender la narrativa ribeyriana. En ese sentido es relevante señalar que Ribeyro es el primer escritor en constatar un hecho clave del panorama literario peruano: no existía hasta ese momento una gran novela sobre Lima. En un artículo originalmente publicado en 1953, el escritor peruano señala lo siguiente:

Es un hecho curioso que Lima, ya una ciudad grande –por no decir una gran ciudad–, carezca aún de una novela. Y es un hecho curioso –digo– por cuanto toda ciudad que ha alcanzado cierto grado de desarrollo industrial, urbanístico, demográfico, cultural o político, luce al lado de sus fábricas, de sus monumentos y de su Policía una novela que sea el reflejo más o menos aproximado de lo que esta ciudad tiene de particular (Ribeyro 2012, 17).

A diferencia de otras capitales de países americanos o europeos, Lima todavía no había sido apropiadamente representada en la ficción. La falta de novelistas que se dedicaran a incluir a Lima en sus obras no pasa desapercibida ni para la Generación del 50 ni para el propio Ribeyro,

es por eso que en él nace una necesidad de enmendar dicha situación. En una entrevista, el propio Ribeyro explica su postura frente a este hecho curioso:

Me sentí un poco con una cierta responsabilidad de reflejar en literatura la realidad del país. Sobre todo la realidad de Lima. Porque siempre había pensado que Lima era una ciudad ya grande pero que carecía de una novela. Entonces, por los años 50, publiqué un ensayo que se llamaba «Lima, ciudad sin novela». Quería llenar ese vacío en el ensayo. Entonces, ¿cómo lo hago yo? Primero escribí algunos cuentos y, más tarde, un par de novelas con el objeto de darle a Lima esa dimensión que da la literatura a una ciudad. La ciudad que no tiene grandes novelas es una ciudad un poco menos importante, por grande que sea (Weiss 103).

Teniendo en cuenta la propuesta de la Generación del 50, así como el interés de Ribeyro resulta comprensible que Lima se constituya como el espacio por excelencia de donde surgen las historias y personajes ribeyrianos. Asimismo, no debe sorprender que la temática de carácter urbano-social estuviese tan presente en *Los gallinazos sin plumas*, primer libro de cuentos del autor, publicado en 1955. Esta preocupación se conserva en las siguientes publicaciones del escritor peruano, por ejemplo, en *Cuentos de circunstancias* (1958), aunque ya empiezan a notarse también otras tribulaciones filosóficas y existenciales, entre ellas lo que significa vivir una vida tediosa y monótona. Vale la pena resaltar que en los cuentos de estos dos primeros libros ya es posible observar la presencia del fracaso; no obstante, la sexualidad es un tema que se aborda un tanto esporádicamente, por ejemplo, en cuentos como “La tela de araña” o “Página de un diario”.

Habría que esperar hasta la publicación de *Las botellas y los hombres* (1964) para encontrar los primeros relatos en los que la sexualidad pasa a ocupar un rol importante para el desarrollo de la trama argumental. De este libro en particular provienen cuentos como “Una aventura nocturna” y “De color modesto”, en los que fracaso y frustración sexual se encuentran profundamente vinculados entre sí. En *Tres historias sublevantes* (1964), el fracaso moral, económico y social se

asocia nuevamente con la frustración sexual, pero ya no como algo meramente anecdótico sino como un elemento constitutivo de las circunstancias miserables en las que viven los personajes, como puede apreciarse, por ejemplo, en el relato “Fénix”.

Aunque el fracaso es un denominador común de toda la narrativa breve de Ribeyro hasta ese momento, la sexualidad no siempre lo es. Por eso, en la serie *Los cautivos* (1972) hay principalmente un ejemplo de dicha temática en “La piedra que gira”, mientras que en *El próximo mes me niveló* (1972) hay un par de relatos de dinámica similar, específicamente “Una medalla para Virginia” y “Un domingo cualquiera”.

Aunque en los libros *Sólo para fumadores* (1987) y *Relatos santacrucinos* (1992) escasean los relatos en los que se entrecruzan el fracaso y la frustración sexual, ocurre lo contrario en *Silvio en El Rosedal* (1977). En el cuento que da título al libro, “Silvio en El Rosedal”, se conjugan con destreza y sobriedad una suerte de arte poética con una serie de dudas existenciales encarnadas por Silvio, el protagonista; en esta historia la frustración sexual está presente, pero hay una mayor sofisticación en el desarrollo del personaje y en el desarrollo argumental. Este nivel de complejidad también puede observarse en “Alienación” y “La juventud en la otra ribera”, algunos de los cuentos más emblemáticos de la obra de Ribeyro, y también en una historia quizás menos conocida como “Terra incognita”, en la que la frustración sexual escapa a la normatividad heterosexual.

El fracaso es un leitmotiv de la narrativa breve ribeyriana, y a menudo está interrelacionado con la frustración sexual. De hecho, se puede afirmar que hay una evolución en la manera en la que se representa la frustración sexual a lo largo de la obra de Ribeyro: si en sus primeras dos décadas como cuentista, esta frustración obedece a factores más anecdóticos y se corresponde con historias más sencillas, a partir de 1977 se puede observar una mayor sofisticación en la forma de representar la frustración sexual.

Contexto histórico y social de Lima a mediados del siglo XX

Los cuentos de Ribeyro pueden considerarse como una representación a escala de la moral y los valores típicos conservadores de la sociedad peruana de mediados del siglo XX. La Lima de aquel entonces era una ciudad profundamente tradicional, en donde las diferencias entre estratos sociales era bastante visible, y en donde la inequidad entre blancos, mestizos y andinos era aceptada como algo natural. En este sentido, Vela Rodríguez comenta lo siguiente:

En el Perú la clase dominante es blanca, la clase media mestiza y la clase trabajadora negra e india. Ésta es la estructura estamental que se instaura de modo permanente en el imaginario limeño, aunque claro, aquella clase media que en líneas generales puede denominarse mestiza, se encuentra siempre en peligro de descender, para su desgracia, a los abismos de una fatídica choledad (12).

Este “descenso” social es una preocupación para muchos de los personajes ribeyrianos, mientras que para otros es un desenlace inevitable. Como explica César Ferreira, en este marco de tensiones raciales y socioeconómicas, la obra de Ribeyro, entonces, “constituye una de las exploraciones más ricas de la psicología e idiosincrasia de la sociedad peruana contemporánea; una exploración cuya vigencia en el Perú de hoy es cada vez mayor” (96). Para entender al Perú es necesario entender primero a Lima y a los limeños, por eso, el rol que juega la capital es de vital importancia:

Las ciudades son un conjunto de varias cosas: de memorias, de deseos, de signos de un lenguaje [...] Hay ciudades que continúan a lo largo de los años y sus cambios siguen dando forma a los deseos: esto parece haberles pasado a Ribeyro y a Vargas Llosa, dos escritores que, aunque han vivido por largos periodos lejos de su ciudad, han ambientado casi toda su obra, sobre todo Ribeyro, en Lima (Minardi 2011, 15).

Lima, por lo tanto, es una protagonista esencial en los cuentos de Ribeyro pero, para ese momento, la capital peruana ya no es la ciudad jardín ni la tres veces coronada villa, sino una urbe

donde “millones de personas se dan de manotazos, en medio de bocinas, radios salvajes, congestiones humanas y otras demencias contemporáneas” (Salazar Bondy 18). La ciudad empieza a sufrir un radical e irreversible proceso de transformación debido a la migración andina pero también al inminente declive de la que había sido durante mucho tiempo la clase dominante peruana. Para algunos críticos, los planteamientos narrativos de Ribeyro coinciden con el crecimiento vertiginoso y desordenado de la ciudad. Como señala Peter Elmore: “el fenómeno de la llegada masiva a Lima de una población en su mayoría proveniente de la Sierra tuvo, sin duda, el efecto de poner en crisis la imagen misma de la ciudad” (Elmore 1993, 19). Del mismo modo que la ciudad entra en crisis, los personajes ribeyrianos también son sujetos conflictuados, incapaces de resolver sus dudas existenciales o sus miedos más recónditos. Hay, entonces, una relación directa entre los protagonistas de estos cuentos y su entorno, algo que el propio autor aclaró en una entrevista:

Una cosa que me parece importante cuando escribo es la presencia del espacio, del entorno, del paisaje. Aunque sea solo una página, en todos mis relatos siempre hay una descripción de los personajes en un espacio determinado, con características determinadas [...] Siempre hay la presencia del ambiente alrededor del personaje que desempeña un rol, que crea la atmósfera. Hay una relación muy estrecha entre el espacio y el estado de ánimo del personaje (Minardi 1991, 167).

La ciudad y los personajes de los cuentos están fuertemente relacionados en la propuesta de Ribeyro, y esta relación es a menudo una fuente de conflicto. El limeño tradicional y el andino recién llegado coexisten en un mismo espacio, pero no se debe hablar de una convivencia real sino más bien de una tensión constante. Como comenta César Ferreira: “He allí quizá la primera lección que nos deja su obra: la de anticipar la fragmentación social de una ciudad, Lima, y, de toda una sociedad, la peruana” (96). En efecto, Ribeyro, anticipándose a su tiempo, supo ver las

consecuencias de esa transformación y en sus escritos ya puede intuirse el futuro desequilibrio de una megaciudad hostil.

En este contexto, es comprensible que se fracasase al momento de la conformación de una identidad limeña que incluyese a todos por igual. Aunque la Lima del siglo XXI es distinta a la que Ribeyro describe en sus historias, mantiene de todos modos muchas similitudes. La aceptación tácita de la discriminación, por ejemplo, persiste hasta la actualidad, y por este motivo, entre otros, los relatos de Ribeyro siguen resonando incluso para los lectores de hoy en día.

En sus narraciones, Ribeyro intenta abarcar toda la ciudad de Lima y no solamente los distritos tradicionales. El autor peruano “decide escribir acerca de una Lima que todavía no ha ingresado de manera cabal en la literatura” (Terrones 84), vale decir, en su narrativa se retratan las zonas marginales, conformadas por muladares, barriadas, pueblos jóvenes o asentamientos humanos, espacios en los que la gente vive tugurizada en condiciones miserables, pero también se describen distritos alejados o de clase media, que no son “los distritos omnipresentes en la narrativa peruana” (Terrones 84), como el Centro de Lima, Miraflores o Barranco. Es decir, se retrata el momento de transición por el que atraviesa la capital peruana, que “pasa a convertirse en una gran urbe obligada a ingresar a tropezones a una nueva etapa de difícil modernidad” (Ferreira 96).

Lima, esa ciudad en la que se produce lo que José Matos Mar denominaría “desborde popular”, causa estragos en el imaginario colectivo y refleja la crisis identitaria del peruano. El habitante de la ciudad, entonces, experimentará un extrañamiento, una incapacidad de asimilarse a su propia ciudad, ya sea que se trate de algún acomodado habitante de un distrito residencial, constantemente preocupado por la presencia de un “otro” marginal (y, en la mayoría de los casos, andino); o del migrante, o descendiente de migrantes, que es constantemente excluido y rechazado por el limeño tradicional.

Dicho en otras palabras, Lima se convierte rápidamente en una “metrópoli del subdesarrollo” (Elmore 1993, 149), en la que existen “imágenes contrapuestas de la ciudad. Paraíso perdido o infierno urbano” (Elmore 1993, 149); paraíso perdido para aquellos limeños que recuerdan con nostalgia una visión idealizada de la Lima de antaño, e infierno urbano para todos los nuevos habitantes de la ciudad que viven en zonas periféricas y sin acceso a los recursos más básicos, como agua potable o electricidad. Como observa Elmore, el limeño no encuentra en su ciudad un sentido de pertenencia, y tampoco puede identificarse como miembro de una comunidad predeterminada. Por lo tanto, si es que el proyecto de nación queda estancado, la identidad del limeño entra en conflicto.

El fracaso en la obra de Ribeyro

En los cuentos de Ribeyro, el fracaso es un eje temático central. El personaje prototípico de Ribeyro suele ser un individuo derrotado, o en proceso de caer en la derrota, un individuo que a su vez reúne cierta condición de marginalidad, que es incapaz de insertarse plena y exitosamente en la sociedad peruana.

En general, según Wolfgang Luchting, los personajes ribeyrianos pueden clasificarse en dos grupos: unos provienen de “la clase media limeña una vez gloriosa, ahora decaída y venida a menos” (18) y el otro grupo es aquel al que el escritor hace referencia en su prólogo a *La palabra del mudo*, se trata de aquellas personas que no tienen voz, que son mudos e invisibles: “las sirvientas, los mendigos, reclutas del ejército, postergados de una que otra clase” (Luchting 19); muchos de ellos son, en suma, “los que fracasan en un mundo de ‘inelegantes’ arribistas” (Luchting 19). Existe en estos personajes “una conciencia de la derrota” (Luchting 39), aunque en algunos de ellos también prevalece una cierta dignidad frente al fracaso.

La dignidad frente al fracaso parece ser también la estrategia empleada por el propio Ribeyro, quien es muy consciente de la situación actual de su familia: su padre “provenía de una familia de la alta burguesía ilustrada, una familia de magistrados y rectores que había formado parte de la historia diplomática y cultural del Perú, pero que comenzó a declinar a principios del siglo XX” (Abenshushan 14). El padre, por lo tanto, se encuentra inicialmente en una posición privilegiada, tal como aclara el propio Ribeyro en el primer capítulo de su autobiografía inconclusa: “Cuando mi abuelo murió de un ataque cerebral, mi padre se encontró como único titular de un nombre distinguido y de una mediana herencia que, bien administrada, le garantizaba una vida holgada” (Ribeyro 1994, 229). No obstante, el padre termina dilapidando toda su herencia. Sin duda, Ribeyro se identifica con aquellos personajes que pertenecen a una clase media “venida a menos”, derrotada. El fracaso de la clase media también refleja el intento fallido de la consolidación de una identidad limeña, y asimismo resalta en términos más crudos la pobreza, la falta de oportunidades, la discriminación, entre otros.

Por ello es posible afirmar con Javier de Navascués que en la narrativa de Ribeyro hay “un testimonio sublevante en favor de los desposeídos” (12). Pero posteriormente el autor empezará a analizar sus propias carencias, su sentimiento de no pertenencia a una ciudad como Lima que ha cambiado tanto en tan poco tiempo; por lo tanto, “Se dibuja así un tránsito desde el mundo de los desposeídos a la desposesión de un mundo” (Navascués 12).

En la obra de Ribeyro hay dos esferas sociales que entran en confrontación directa. Por un lado, “la alta burguesía en decadencia” (Abenshushan 15) y, por otro, “la clase media baja atrapada en una existencia rutinaria, fatigante y estrecha [...]. En ambos casos, la figura que Ribeyro rescata de las penumbras es la del hombre marginal, el personaje que ha conocido la exclusión o el fracaso, que nada tiene o lo ha perdido todo” (Abenshushan 15). Es por eso que los personajes ribeyrianos

suelen ser “sujetos pusilánimes, vencidos de antemano, signados por el fracaso y el desaliento” (Cappello 57), pero también son imágenes fidedignas del peruano común y corriente, aquel que vive con escasos recursos o que logra apenas sobrevivir.

La frustración sexual en la obra de Ribeyro

Si bien el fracaso es un tema sumamente visible y estudiado en la obra de Ribeyro, el concepto de frustración sexual no ha sido explorado a profundidad. En los cuentos seleccionados para este trabajo, hay siempre un elemento de sexualidad insatisfecha, de anhelo no resuelto. Como señala Susana Reisz, los personajes de Ribeyro deben aprender a aceptar “el fracaso de sus proyectos, la pérdida de sus ilusiones, la falta de amor, el deterioro corporal o moral” (91). Ribeyro no escribe historias de amor con finales felices, sino relatos en los que la derrota y el aislamiento son el preámbulo a una frustración sexual que en algunos casos puede explicar la motivación de los personajes, tal como se puede observar en el cuento “Alienación”, mientras que en otros, como en “Una aventura nocturna”, es un elemento sobre todo anecdótico que consolida la figura del fracasado.

Ciertamente, los personajes de Ribeyro también incluyen a “los adolescentes martirizados por el estallido de su sexualidad, los viejos que se sienten inservibles, los feos, tímidos y reprimidos, los condenados a la castidad, la masturbación o el burdel” (Reisz 91). Hay, definitivamente, “estructuras narrativas recurrentes” (Cappello 60), y al interior de estas estructuras, como señala James Higgins, se puede hablar de una historia de iniciación “que da cuenta de la pérdida de inocencia del protagonista al pasar por experiencias que le abren los ojos a la amarga realidad de la vida” (85). En este tipo de iniciaciones, la frustración sexual es un evento clave, que a menudo da impulso a la trama y, de manera más importante, decide el destino final de los personajes.

Es necesario señalar que la frustración sexual abarca un amplio espectro de posibilidades y engloba a una multitud de personajes y situaciones narrativas; de hecho, Mario Vargas Llosa, en una carta que envía a Luchting, sintetiza la esencia de los cuentos y novelas de Ribeyro de la siguiente manera: “Son fragmentos de una sola alegoría sobre la frustración fundamental del ser peruano: frustración social, individual, cultural, psicológica y sexual” (Coaguila 2015, 62).

Es comprensible que, en las historias ambientadas en la Lima tradicional y conservadora de las décadas del cincuenta y sesenta, la sexualidad sea reprimida y que, por lo tanto, esta represión sea una constante fuente de frustración para los personajes ribeyrianos. Es relevante destacar que el relato prototípico de Ribeyro, según James Higgins “presenta una insatisfactoria situación inicial, de la cual el protagonista procura escapar, pero tal intento se ve frustrado tras una breve ilusión de éxito” (95). Para estos personajes, no hay posibilidad real de satisfacer sus deseos, y solamente les queda recurrir a la ilusión, al sueño o a la imaginación, como único refugio frente a una existencia sin esperanzas ni consuelos reales.

Por lo tanto, la lectura de este conjunto de cuentos invita a reflexionar sobre la sexualidad y el fracaso como ejes temáticos esenciales de la ficción ribeyriana; y para reflexionar mejor sobre estas cuestiones, se pueden establecer comparaciones entre los relatos, encontrando puntos en común que permitan definir y entender mejor no solamente la narrativa breve sino también la propuesta literaria de Ribeyro en general.

Lacan y el deseo insatisfecho

Los procesos migratorios y los cambios sociales producidos a mediados del siglo XX en Lima ponen en crisis la imagen tradicional de la capital peruana pero también la propia identidad de los limeños, como apunta Daniela Salcedo:

Arellano and Burgos describe contemporary Lima as a city of migrants and informales, who live mostly in the urban peripheries located north, east and south of central Lima.

Furthermore, they describe the parallel existence of two Limas: the ‘classic Lima’, which dates from that historical city described as La Ciudad de los Reyes, an urban and organized center exclusive to aristocratic and colonial society; and the “New Lima”, constituted by migrants and their descendents, which is consolidating itself as a multicultural and cosmopolitan space. According to the authors, peripheral areas in Lima have been associated with the classic image of the rural, poor and marginalized migrant, while the classic or traditional Limeño is associated with economic success, sociopolitical power and national culture (19).

La problemática de una ciudad escindida comienza en el siglo XX pero, como puede observarse, continúa en la actualidad. En la obra de Ribeyro, se puede observar de qué manera esta crisis amplifica los conflictos internos del personaje, que debe definirse a sí mismo y a su deseo a partir de un ‘otro’. En este sentido, el deseo se produce a partir de la interacción entre sujetos. Para Jacques Lacan, el deseo es siempre intersubjetivo, es decir, no puede existir como una abstracción aislada sino siempre a raíz de la presencia de dos o más sujetos: “This is why the Other’s question [*la question de l’Autre*] – that comes back to the subject from the place from which he expects an oracular reply – which takes some such form as ‘*Che vuoi?*’, ‘What do you want?’, is the question that best leads the subject to the path of his own desire” (Lacan 2002, 814). Por lo tanto, el mayor deseo de uno es ser el objeto de deseo del otro: “This is a general truth for Lacan: since what every person desires is for the Other to desire him or her, everyone wants to be the signifier of the Other’s desire” (Fink 22); y sin ese ‘otro’, no es posible la existencia del deseo.

Los personajes de Ribeyro raramente fracasan en solitario. Cuando lo hacen, dicho fracaso conlleva necesariamente la presencia de otros y, de hecho, la derrota se confirma a partir de la figura del otro. De manera similar, cuando los personajes se frustran sexualmente, constatan la negativa o el rechazo de un ‘otro’ que, previamente, se había constituido como el *objet petit a*, es decir, el objeto de deseo lacaniano. El problema esencial es el siguiente: “desire is structurally

unsatisfiable. Whereas need can be satisfied, desire cannot: there is always something left to be desired” (Fink 23). Según Lacan, a menudo ese objeto de deseo es imposible de obtener, ya sea porque existe un proceso de idealización en relación con la mirada, o bien porque simplemente el sujeto no tiene acceso al *objet petit a* que, al fin y al cabo, es lo que suele sucederle a la mayoría de los personajes ribeyrianos.

El encuentro del sujeto con el deseo del ‘otro’ es siempre un evento traumático para los personajes de Ribeyro porque ese ‘otro’ es estructuralmente incapaz de garantizar el goce, también denominado *jouissance*. La *jouissance* es lo que desencadena la construcción de un elemento fantasmático que cumple la función de un velo que esconde justamente aquello que le falta al ‘otro’. La función de lo fantasmático es mantener ese deseo con vida, pero nunca satisfacerlo. Por eso, la relación que tiene el sujeto con el objeto de deseo está siempre mediada por alguna de las fantasías fundamentales lacanianas; y, en la medida en que se trata de fantasías, son siempre imposibles de satisfacer en la realidad.

Por su parte, Slavoj Žižek, al reinterpretar la teoría lacaniana, indica que uno de los siete velos de la fantasía es el racismo. El racismo ha sido entendido y defendido de diversas maneras a lo largo de los siglos. En la actualidad, en teoría, nadie debería atreverse a afirmar que una raza es superior a otra. Según Žižek, “it is easy to observe how today, in our enlightened era of universal rights, racism and sexism reproduce themselves mainly at the level of the phantasmic unwritten rules which sustain and qualify universal ideological proclamations” (38). La persistencia del racismo en la actualidad puede explicarse precisamente por el hecho de ser una fantasía intersubjetiva que no puede reducirse ni comprenderse mediante la lógica o la ciencia. Si se toman en cuenta los planteamientos de Lacan y Žižek, no es coincidencia que el tema racial esté presente

en los cuentos de Ribeyro y que se encuentre fuertemente relacionado con la temática de la frustración sexual.

La condición de marginalidad compartida por un buen número de los personajes de Ribeyro pone de manifiesto una incapacidad al momento de adaptarse a la sociedad. En términos lacanianos, estos no son capaces de ingresar al orden simbólico, que se define como el sistema de signos (incluyendo el lenguaje) y convenciones que forman la percepción que el sujeto tiene de la realidad. Este orden simbólico también se apoya en estructuras básicas, entre ellas, la noción de género y sexo, y las expectativas que se tienen de cada sujeto (sea hombre o mujer). El personaje ribeyriano tiene una serie de expectativas en relación a su propia existencia pero también en relación a los demás, y en la medida en que preste más atención a las expectativas ajenas, mayor será la decepción final.

La frustración sexual en la narrativa temprana de Ribeyro

En los primeros libros de Ribeyro, los personajes conocen de cerca el fracaso. Como ha sido señalado previamente, la noción de frustración sexual también está presente, desempeñando una función de mayor o menor relevancia según cada caso. En *Los gallinazos sin plumas* (1955), el primer libro de Ribeyro, hay un cuento en el que se puede apreciar la intersección de ambos temas: “La tela de araña”, un relato protagonizado por María, una joven provinciana que migra a Lima para laborar como empleada doméstica. En la casa en la que trabaja, María es constantemente acosada por el hijo de su empleadora. Ella comparte estas penurias con Justa, otro miembro de la servidumbre que también ha pasado por una situación similar: “¡Así son todos, unos vivos! ¡Creen que somos qué cosa! A mí también, en una casa que trabajé, había uno que me perseguía día y noche” (Ribeyro 2009a, 104).

Justa le promete a María que podrá encontrar un nuevo trabajo si accede a reunirse con un hombre llamado Felipe Santos. María acepta la propuesta y acude al punto de encuentro pactado. El cuento de Ribeyro comienza cuando María está esperando a Felipe Santos mientras se observa la boca en el espejo, en especial “aquel labio que el niño Raúl tantas veces se obstinara en besar con los suyos incoloros y secos” (Ribeyro 2009a, 102). María recuerda las numerosas instancias en las que Raúl intenta besarla, manosearla o aprovecharse de ella. El muchacho, sexualmente frustrado, había intentado satisfacer sus deseos con otras empleadas domésticas y al parecer nunca había encontrado a alguien que opusiese tanta resistencia como María.

A pesar de esta firmeza de carácter, María se asemeja a otros personajes provincianos prototípicos por su excesiva confianza en los demás. Como comenta Giancarlo Cappello: “La ingenuidad es un elemento que recorre a muchos de los personajes de Ribeyro, puesto que los hace apostar por el sistema muchas veces” (134). La apuesta de María, como todo embate del azar, conlleva la posibilidad de la derrota. Ella comprende muy tarde que ha caído en las garras de Felipe Santos, que no será su protector, como ella había imaginado, sino su explotador: “Entonces se dio cuenta, sin ningún raciocinio, de que su vuelo había terminado y que esa cadena, antes que un obsequio, era como un cepo que la unía a un destino que ella nunca buscó” (Ribeyro 2009a, 109). En efecto, María ha caído en la tela de araña y ha quedado inmovilizada. Esta inmovilidad no solamente confirma su rol como víctima sino también su posición en una rígida estructura en la que “Cada elemento de este orden social debía aceptar humildemente el sitio otorgado. Cualquier rebeldía de contenido económico, sexual o político, era contemplada como una crítica” (Cappello 23). Los dos grandes errores de María son su rebeldía y su ingenuidad.

En *Cuentos de circunstancias* (1958), el relato “Página de un diario” funciona como una suerte de complemento de “La tela de araña”. Raúl, un joven estudiante, describe el velorio de su

padre, recién fallecido. Nuevamente la situación implica la tensión sexual irresuelta entre una sirvienta provinciana y la de este joven limeño de clase media. A diferencia del cuento anterior, esta vez la voz narrativa pertenece al muchacho y no a la empleada doméstica:

Era Flora, la sirvienta. «Niño Raúl —dijo—, acompáñeme al garaje a traer un candelerero. Tengo miedo ir sola». La observé. Siempre había excitado mi curiosidad, habiendo llegado incluso a espiarla cuando se bañaba. Estaba decidido a tocarla para comprobar con mis manos cómo era ese *cuerpo moreno*. Y en aquellas circunstancias esta tentativa tenía un extraño sabor a profanación, que me enardecía (Ribeyro 2009a, 183).

Esta mención explícita del “cuerpo moreno”, separa inmediatamente a ambos sujetos, encumbrando a uno en una esfera de superioridad (racial y económica) y confinando al otro en una esfera de inferioridad y servidumbre. En este y en otros cuentos, ya se intuye la importancia de la sexualidad en términos de jerarquía y conflicto entre clases sociales, temas que serán explorados más a fondo por el autor en relatos como “Alienación”.

Tanto “Página de un diario” como “La tela de araña” plantean la problemática racial, enfocada en el ámbito hogareño y a partir de la relación entre un joven ansioso por dar rienda suelta a sus impulsos sexuales y una trabajadora provinciana que debe lidiar con esta situación en una posición de desventaja. Como comenta Nae Hanashiro:

En el caso del Perú, el racismo ha sido un fenómeno que determina las relaciones sociales desde la Colonia, estableciendo la superioridad del blanco sobre el indio y el negro, especialmente. Sin embargo, como se mencionó previamente, a principios del siglo XX, el racismo deja de ser un fenómeno público y, más bien, queda restringido al ámbito privado (6).

La preocupación por mantener este tipo de conductas en privado está tan interiorizada en los personajes de Ribeyro, que las empleadas de ambos relatos dudan en informar a sus patrones sobre la conducta inapropiada de sus hijos. Hay también una sumisión por parte de Flora: “Avancé

unos pasos hacia ella, que permaneció inmóvil, mirándome con sus grandes ojos espantados” (Ribeyro 2009a, 109). Esta inmovilización coincide con la de María en el relato anterior. Sin embargo, en ambas instancias, Raúl no logra satisfacer sus deseos y permanece frustrado sexualmente.

El fracaso, la frustración sexual y el racismo volverán a aparecer en los cuentos “De color modesto” y “Una aventura nocturna”, publicados en *Las botellas y los hombres* (1964). “De color modesto” empieza con una escena en la que se perfilan claramente las falencias e inseguridades del protagonista: “Alfredo, sin las cualidades de los unos ni de los otros, pero con todos sus defectos, era un ser condenado a fracasar infaliblemente en este tipo de reuniones” (Ribeyro 2009a, 281). En efecto, Alfredo siente que no encaja en el grupo y desde un inicio adopta una postura marginal, que inevitablemente hará que se identifique con figuras realmente marginales, como las empleadas domésticas.

La fiesta que se narra en el cuento transcurre en una casa del distrito de Miraflores. Los invitados son todos pertenecientes a la clase media o media alta, y comparten una serie de códigos que no necesariamente son de fácil acceso para Alfredo. Mientras este grupo de jóvenes se divierte, el protagonista mira la calle desde la terraza: “En la calzada se veían ávidos ojos, cabezas estiradas, manos aferradas a la verja. Era gente del pueblo, al margen de la alegría” (Ribeyro 2009a, 282), aquellos que están excluidos de la fiesta no apartan la mirada de la casa, mientras que aquel que sí está invitado a la fiesta, como Alfredo, se siente fuera de lugar. Conforme avanza la fiesta, diversas chicas rechazan a Alfredo. Una posible explicación de ese rechazo es la edad del protagonista en relación con la edad de las muchachas: “Su mirada se cruzó con la de dos hombres maduros que observaban lujuriosamente a las niñas y de inmediato se vio asaltado por un torbellino de pensamientos lúcidos y lacerantes. ¿Qué podía hacer él, hombre de veinticinco años, en una fiesta

de adolescentes? Ya había pasado la edad de cobijarse «a la sombra de las muchachas en flor»” (Ribeyro 2009a, 283).

Mientras más persiste Alfredo en bailar con las chicas, más ridiculizado queda. Tras recibir constantes negativas, el protagonista decide bailar con una empleada doméstica en la cocina de la casa, espacio que en un principio está destinado solamente para los sirvientes pero en el que Alfredo se siente más cómodo, o en todo caso se siente amparado por su condición socioeconómica, que lo coloca en una posición de superioridad frente a estos sirvientes. El simple acto de bailar, por lo tanto, “representa una clara violación al código social. Alfredo interactúa con esta mujer como si se tratara de una relación de igual a igual, dejando de lado las divisiones al interior de la estructura social” (Hanashiro 41).

Alfredo es blanco y la empleada es negra, y esto supone una situación de desigualdad racial. Aunque en la fiesta Alfredo se siente marginado, frente a los sirvientes se siente confiado y seguro de sí mismo. Mientras bailan, la negra es consciente de la infracción que cometen. En Lima, un blanco y una negra no pueden ser pareja: “Es raro estar así, ¿no es verdad? —dijo la negra—. ¡Que pensarán los patrones!” (Ribeyro 2009a, 287). La preocupación, obviamente, va más allá de los patrones, ya que abarca a toda la sociedad limeña, como comprenderán ambos personajes hacia el final del cuento.

El baile entre Alfredo y la mujer negra representa un encuentro cercano, íntimo, que produce en el protagonista “un sosiego de orden espiritual, nacido de la confianza en sí mismo readquirida, de su posibilidad de contacto con los seres humanos” (Ribeyro 2009a, 287). Pero, en realidad, este será el único momento de paz, ya que los dueños de la casa, ofendidos por la proximidad entre un blanco y una negra, les piden que se retiren de la casa. Mientras ambos caminan por la calle Madrid, el padre de Alfredo también se enfada al ver a su hijo paseando con

“una persona de color modesto” (Ribeyro 2009a, 290). Esta situación se replica más tarde cuando dos policías interceptan a la pareja, convencidos de que debe tratarse de un caso de prostitución o algo similar. La reacción de estos policías es un reflejo del modo de pensar de un limeño tradicional de la época, una relación igualitaria entre un blanco y una negra es inconcebible, por lo tanto, solamente las relaciones desiguales (jefe-sirviente) o transaccionales (cliente-prostituta) entran en el imaginario colectivo limeño.

Alfredo y la sirvienta son llevados a la comisaría y acusados de cometer “un delito contra las buenas costumbres” (Ribeyro 2009a, 292). Irónicamente, ambos personajes son acusados de haber tenido un encuentro sexual; es decir, aquello que Alfredo tanto perseguía infructuosamente al inicio del relato, y aquello que, ni siquiera con la negra, se ha podido concretar. Para salir del apuro, Alfredo miente y afirma que la negra es su novia. El taimado oficial de turno decide poner a prueba dicha afirmación y pide que un patrullero los lleve al Parque Salazar, esa “especie de vitrina de la belleza vecinal” (Ribeyro 2009a, 292). Al llegar al parque, toda la convicción de Alfredo desaparece. Repentinamente, los tradicionales roles sociales reaparecen, y él es otra vez un blanco que se pasea inapropiadamente con una mujer negra. La elección del Parque Salazar como escenario para el desenlace es sumamente acertada:

En el Parque Salazar ya no es necesario que un dueño de casa o un policía se pronuncie y los ponga en su sitio, en tanto este parque, como espacio público pero hegemónico, constituye de por sí una autoridad. [...] el Parque Salazar de Miraflores, pese a encontrarse al aire libre, emerge como uno de los espacios cerrados y elitistas que la racista ciudad de Lima se ha encargado de instaurar de forma pragmática. Asimismo, puesto que el espacio habla pero sobre todo prohíbe, este lugar de moda, colmado de sujetos que ostentan signos de superioridad, rechaza de antemano el ingreso de quienes por su raza no encajan (Vela 114).

El parque, por lo tanto, no es un inofensivo espacio público sino una manifestación más de la estructura jerárquica interiorizada por ambos personajes. Frente a la mirada del ‘gran otro’, es decir, la mirada de la sociedad limeña, el proyecto de inclusión planteado inicialmente por Alfredo se derrumba. Para él fue fácil bailar con la negra en la cocina, amparado en la mirada de sujetos subalternos y por tanto incapaces de juzgarlo. De igual manera, cuando paseaba con ella por el malecón, no había nadie presente que pudiese observarlo. Ahora, en cambio, al estar en esta suerte de “vitrina” de un espacio público como este concurrido parque, las miradas de los demás tienen un peso abrumador: “La negra lo había cogido tímidamente del brazo y caminaba a su lado, sin levantar la mirada, como si ella también estuviera expuesta a una incomprensible humillación” (Ribeyro 2009a, 293). Alfredo es consciente de estar rodeado por “todo ese mundo despreocupado, bullanguero, triunfante, irresponsable y despótico calificador. Y como si se internara en un mar embravecido, todo su coraje se desvaneció de un golpe” (Ribeyro 2009a, 293). Ese despotismo calificador, ese racismo, funciona como una fantasía intersubjetiva y es precisamente por ese motivo que tiene semejante fuerza.

Para Alfredo es posible la rebeldía frente a la autoridad paterna, así como también es posible ir en contra del sistema (en el cuento se le describe como un artista que vive, o como él mismo explica, sobrevive pintando cuadros). Alfredo, al fin y al cabo, “es un reflejo de la ambivalencia criolla, que oscila entre discursos encontrados – uno democrático y uno racista” (Hanashiro 33), por eso, para él no es posible reimaginarse como sujeto, ya que desde un inicio su deseo está mediado por una fantasía intersubjetiva en la que la raza tiene un valor y un significado específico que le impide desligarse por completo de la mirada del ‘gran otro’.

Aunque de manera menos explícita, el tema racial conectado a la frustración sexual y al fracaso también puede encontrarse en un relato como “Una aventura nocturna”. Muchos de los

personajes de Ribeyro son hombres que viven una vida anodina, atrapados en un trabajo mediocre, o simplemente prisioneros de una realidad pobre y sin esperanzas. En “Una aventura nocturna”, estos elementos coinciden, como se puede apreciar en el primer párrafo del relato:

A los cuarenta años, Arístides podía considerarse con toda razón como un hombre «excluido del festín de la vida». No tenía esposa ni querida, trabajaba en los sótanos del municipio anotando partidas del Registro Civil y vivía en un departamento minúsculo de la avenida Larco, lleno de ropa sucia, de muebles averiados y de fotografías de artistas prendidas a la pared con alfileres. Sus viejos amigos, ahora casados y prósperos, pasaban de largo en sus automóviles cuando él hacía la cola del ómnibus y si por casualidad se encontraban con él en algún lugar público, se limitaban a darle un rápido apretón de manos en el que se deslizaba cierta dosis de repugnancia (Ribeyro 2009a, 267).

Arístides es un personaje solitario, y su vida transcurre de manera predecible, hasta que una noche en la que sale a pasar por Miraflores se pierde y llega de esta manera a un café en el que nunca ha estado antes. Allí conoce a la dueña de dicho establecimiento, una mujer que le dirige una sonrisa displicente que para Arístides se traduce en una insinuación que pareciera desmentir momentáneamente su condición marginal: “Arístides no era solamente la imagen moral del fracaso sino el símbolo físico del abandono” (Ribeyro 2009a, 267). Es importante notar que la mujer es blanca, de piel pecosa, y se convierte inmediatamente en el *objet petit a* del protagonista.

Muy pronto se inicia una conversación entre ambos, y de inmediato, a este solitario individuo “La situación le pareció excitante” (Ribeyro 2009a, 269). Su primera reacción es poder contarle a alguien la hazaña de estar conversando con una mujer. Lo que quiere este hombre es, de algún modo, presumir de al menos un evento exitoso en su vida y, por tanto, siente el deseo de encontrar “al primer transeúnte y contarle esa maravillosa historia de una mujer que en plena noche le hacía avances inquietantes” (Ribeyro 2009a, 269). La relación entre el protagonista y la mujer está circunscrita necesariamente al ámbito de la fantasía, algo que se puede notar desde el primer

instante, cuando Arístides fantasea con la posibilidad de contarle a algún desconocido sobre este inesperado encuentro, es decir, lo que desea Arístides es reelaborar y reinterpretar su narrativa vital de tal forma que ya no se vea así mismo como un gran fracasado, al menos temporalmente. Al mismo tiempo, la fantasía ocupa aquí un plano más privilegiado que la realidad: “Que fuera vieja o gorda era lo de menos. Ya su imaginación la desplumaría de todos sus defectos” (Ribeyro 2009a, 270). El deseo intersubjetivo, por lo tanto, tiene como componente principal esta fantasía largo tiempo insatisfecha y a la condición de constante frustración experimentada por el protagonista: “tuvo la convicción Arístides de estar realizando uno de sus viejos sueños de solterón pobre: tener una aventura con una mujer” (Ribeyro 2009a, 270).

Enceguecido por su deseo, Arístides es incapaz de darse cuenta de que la mujer, en realidad, está jugando con él. Él no puede, o no quiere, entender que su frustración sexual se intensificará precisamente mientras más cerca esté el sujeto de la posibilidad de un encuentro sexual. Cuando la mujer le pide a Arístides que guarde las pesadas mesas de hierro de la terraza del establecimiento que ella regenta, él asume esta petición como una prueba de virilidad:

A mitad de su labor sudaba copiosamente. Guardaba las mesas, que eran de hierro y pesaban como caballos. La dueña, siempre en el dintel lo miraba trabajar con una expresión amorosa. A veces, cuando él pasaba resoplando a su lado, extendía la mano y le acariciaba los cabellos. Este gesto terminó de reanimar a Arístides, por darle la ilusión de ser el marido cumpliendo sus deberes conyugales para luego ejercer sus derechos (Ribeyro 2009a, 271).

Aunque le cuesta un gran esfuerzo, Arístides termina la extenuante labor. Exhausto, con los músculos adoloridos, espera con impaciencia la recompensa, el encuentro carnal, pero la mujer simplemente cierra la puerta del local y lo deja afuera. Para ella no se trataba de una prueba, era simplemente una forma de obtener mano de obra gratuita, una forma de humillar a ese sujeto fracasado.

En una entrevista, el propio Ribeyro explica el esquema de trasfondo de este tipo de cuentos: “Lo esencial de mis relatos obedece a una estructura en la que el protagonista sufre un chasco, algo que no le sale bien, algo que frustra sus deseos; es una especie de desajuste entre lo que imagina, entre lo que aspira y lo que realiza” (Coaguila 2008, 44). Esta idea del chasco, que está tan bien ejemplificada en “Una aventura nocturna”, también será reiterada en otros cuentos y estará presente, sobre todo, cuando entre en juego la sexualidad.

Los cuentos previamente analizados son relatos concisos, en los que apenas hay tiempo y páginas suficientes para delinear a los personajes, presentar la situación inicial y llegar al desenlace, en el que se conjugan el fracaso y la frustración sexual. No obstante, en *Tres historias sublevantes* (1964), empieza a notarse un cambio en el enfoque empleado por Ribeyro: la relación entre personajes se complejiza, el fracaso se vuelve más fuerte, más crudo, y la frustración sexual afecta a más de un individuo. Todas estas características pueden observarse en el relato “Fénix”.

En este cuento, intervienen diversos narradores: Fénix (el hombre fuerte), Irma (la acróbata), Max (el enano) y Marcial Chacón (el propietario del circo). Todos ellos viajan por diversas provincias del Perú, intentando ganarse la vida. Para comprender mejor el cuento, es necesario notar que “Las múltiples voces del relato representan distintas conciencias individuales e ideológicas en la polifonía general del mismo” (Rodero 150). No hay un sólo protagonista ni una sola mirada que se imponga a las otras, todas las voces tienen igual importancia narrativa.

Además del carácter polifónico de “Fénix”, hay un constante juego de miradas entre los personajes: Irma admira a Fénix, no por lo que es ahora sino por lo que fue alguna vez: un boxeador exitoso, un hombre lleno de músculos y vitalidad. Para Marcial Chacón, Irma es simplemente un objeto de deseo que puede utilizar o descartar a su antojo, es decir, ante la mirada utilitaria de Chacón, Irma se constituye “como un sujeto que ha sido despojado de la condición de humanidad”

(Hanashiro 17), situación a la que la propia mujer hará referencia explícita. Para Max, en cambio, Irma es el inalcanzable *objet petit a*: “me gusta Irma, sus piernas delgadas, sus pechos. Me gustan hasta sus arrugas, las que tiene en el vientre. Yo se las he visto, de noche, a través de la ranura de la tienda” (Ribeyro 2009a, 345); y en la medida en que ella es una mujer inalcanzable, produce en el enano una frustración que nunca podrá ser satisfecha.

No obstante, los hombres y mujeres del circo no son los únicos narradores. En el cuento también intervienen la voz narradora de un soldado raso y un oficial, el teniente Sordi, es decir, el público que irá al circo. Para el soldado raso, por ejemplo, las mayores aspiraciones de su vida consisten en emborracharse tomando cerveza y en seducir a cualquier mujer que se cruce por su camino: “Veremos si hay faldas por estos potreros y si encontramos un tambo donde secarnos la garganta” (Ribeyro 2009a, 346). Entre estas dos posibilidades, la única que puede concretarse con certeza es la segunda, es decir, la alcoholización, mientras que la primera, la búsqueda de mujeres, es más bien incierta.

Tanto los hombres y mujeres del circo como los militares que asistirán a la función son personajes que conocen de cerca el fracaso. Max y Fénix, por ejemplo, son personajes derrotados, sin fuerza de voluntad, condenados a la miseria. En este sentido, ambos encajan en la configuración arquetípica del personaje ribeyriano: “un derrotado con múltiples problemas, entre los cuales las frustraciones sexuales y de las otras serán sus acompañantes al presentarse como un hombre disfuncional con su época, diminuto en sus aspiraciones o, si acaso tiene pretensiones de grandeza, inoperante, negado para alcanzar la meta de sus proyectos” (Cappello 9). Fénix alguna vez tuvo esa pretensión de grandeza, cuando salió de su pueblo y se fue a Lima, con la intención de convertirse en boxeador, y llegó a experimentar una cierta fama antes de caer en el olvido. Max, por el contrario, está doblemente empequeñecido, no solamente es un enano sino también tiene

aspiraciones minúsculas. Fénix, el fortachón del circo, es un hombre pasivo, sumiso; es decir, aunque posee fortaleza física es débil en todos los otros aspectos, y este hecho es constatado por Irma:

Caminar sobre la soga no es nada, torcerme hasta meter mi cabeza entre mis muslos tampoco, pero lo horrible son esas noches calientes, cuando el patrón viene a mi tienda o me lleva a la suya. A veces, fue en la mano, yo sobre el colchón, con sueño, con ganas de vomitar. Luego su peso, su baba, su boca que apesta a cebolla. Antes de encender su cigarro ya me está echando porque después de usarme ya no soy nada para él, soy una cosa que odia. Y así, de la cama al ruedo, del ruedo a la cama. Y Fénix que no hace nada, que mira solo, que se queja del sol, que cobra, que se calla, como todos (Ribeyro 2009a, 348).

Acostumbrado al maltrato, Fénix ha interiorizado las reglas perversas impuestas por el patrón, Marcial Chacón, y además “ha perdido su visión y no es capaz de reconocer a Irma ni de ver la degradación a la que Chacón la somete cada día” (Rodero 151). Fénix, por lo tanto, carece de voz y agencia, es un testigo mudo, incapaz de intervenir y ayudar a Irma, aunque encontrará una forma particular de redimirse en las últimas páginas del cuento.

En “Fénix” se puede observar “la representación degradada del carnaval humano y el juego trasgresor que se produce tanto en la historia como en el discurso” (Rodero 152). Las trasgresiones son parte del pasado de los protagonistas. Ni siquiera los soldados, figuras que en teoría deberían representar el orden y la autoridad, son capaces de respetar la norma. El teniente Sordi, por ejemplo, cayó en desgracia luego de golpear a un superior y mediante ese incidente explica su realidad actual, que para él es una condena. El oficial, entonces, confiesa lo siguiente: “La contorsionista está buena [...]. A lo mejor es de esas que lo presta, con platita de por medio, por supuesto. No estaría mal darle un apretón por allí. Aunque a lo mejor en calzón no vale nada. En eso soy desconfiado y me he llevado varios chascos” (Ribeyro 2009a, 349). Nuevamente, como

en “Una aventura nocturna”, el lector puede ver la idea del chasco como acompañante de la frustración sexual.

Para el teniente Sordi, su vida en Lima es como un pasado remoto, y constantemente recuerda con nostalgia lo bien que le iba con las mujeres en ese entonces. Ahora su realidad es otra. Debe contentarse con las “cholas” que, en última instancia, son siempre insatisfactorias. Frente a ese panorama de decepciones, la acróbata Irma, enfundada en un sensual calzón rojo, es el objeto de deseo del oficial y de los demás soldados. Para Sordi, la frustración sexual es parte de su vida cotidiana: “Y después otra cervecita y a la cama, a soñar con el calzón rojo o con que me ascienden a capitán” (Ribeyro 2009a, 354). Ninguno de esos sueños se harán realidad, y el teniente Sordi es consciente de ello.

Mientras Irma realiza acrobacias, se convierte en el objeto de deseo de la tropa, un hecho que el enano constata de la siguiente manera: “Y a la pobre Irma la veo doblarse con su calzoncito rojo en el ruedo, mientras los soldados la señalan con el dedo y le mandan chupetes en la boca” (Ribeyro 2009a, 353). Desde luego, la propia Irma es también consciente del efecto que provoca en estos hombres: “Soldados, menos mal que estos no protestan si las cosas salen mal. Verme solo en calzón será para ellos una fiesta. Después se acostarán entre ellos o se masturbarán o qué se harán (Ribeyro 2009a, 348). Para Irma, la frustración sexual de los militares es patente. Se trata de una frustración llevada al límite, en la que las únicas alternativas posibles están cargadas de un matiz negativo.

Sugerir que “se acostarán entre ellos” implica alejarse de la normatividad heterosexual y por lo tanto caer en el espacio de lo abyecto, tal como lo entiende Lacan. La segunda posibilidad es también una forma de derrota ya que alude al goce del idiota: “in Seminar XX Lacan refers to masturbation as the jouissance of the idiot” (Fink 22). Entonces, los soldados son vistos por Irma

como doblemente idiotas, no solamente por recurrir al onanismo sino también por no percatarse de que están siendo estafados ya que no verán el gran número de la noche, la pelea entre Fénix y el oso. En lugar del espectáculo principal, los soldados verán un enfrentamiento fingido entre Marcial Chacón y Fénix, que se disfraza de oso.

En el libro *Los cautivos* (1972) el fracaso y la frustración sexual reaparecen como temas, aunque esta vez desde la perspectiva del latinoamericano autoexiliado en Francia. En “La piedra que gira”, el protagonista es un latinoamericano que traba amistad con Bernard, un francés. Cuando llegan casi de casualidad al pueblito de Vézelay, Bernard rememora la época en la que tenía catorce años y paseaba por el bosque con su hermano Michel, de diecisiete años. Inicialmente el protagonista no tiene mayor interés en hacer escala en Vézelay, y tampoco entiende por qué para Bernard es tan importante recordar anécdotas del pasado.

Luego de caminar por el bosque, ambos llegan al borde de un río donde está la piedra que da título al cuento. Allí, Bernard confiesa lo siguiente: “Era nuestro escondite, nuestro lugar secreto. Veníamos, ¿sabes para qué? [...] Para masturbarnos. Nuestra primera esperma, la inocente, cayó aquí” (Ribeyro 2009a, 383). En general, la presencia de la masturbación en los cuentos de Ribeyro es indicio de un cierto nivel de frustración sexual, pero no en todos los relatos tiene el mismo significado. Por ejemplo, en cuentos como “Fénix” y “Alienación”, el acto masturbatorio encaja en la categoría de lo que Lacan llama el goce del idiota, pero “La piedra que gira” es el único cuento en el que en vez de ser un acto solitario ocurre de a dos, convirtiéndose en un goce compartido. Por lo tanto, se trata de “the encounter of the two, which ‘transubstantiates’ idiotic masturbatory enjoyment into an event proper” (Žižek 2006, 32). Es por eso que para Bernard no se trata de una simple anécdota, para él es un recuerdo cargado de nostalgia y por tanto motivo suficiente para desviarse de la ruta y recalar en su pueblo natal.

En *El próximo mes me nivelo* (1972) destacan principalmente dos cuentos en los que se explora el fracaso y la frustración sexual, el primero de ellos es “Una medalla para Virginia”. En las primeras páginas de este relato la protagonista, Virginia, una muchacha de quince años, rescata a una mujer que está a punto de ahogarse en el mar. Esta dama es la esposa del alcalde de Paita, ciudad costera en la provincia de Piura, en el norte de Perú. Ya desde un primer momento, se puede constatar que Virginia se siente amenazada por los lugareños, quienes ven en ella ya no a una niña sino a una adolescente con atributos sexuales que despiertan el interés en ellos. Es así como, al salir empapada del mar, ella debe protegerse a sí misma de las supuestas buenas intenciones de los demás: “¡Déjeme! —protestó, al ver que estaba casi desnuda, con solo su calzón calado al cuerpo y el sostén a punto de desprenderse” (Ribeyro 2009a, 460). Este momento anticipa el conflicto central del relato, en el que ella nuevamente tendrá que defenderse de las propuestas indecorosas del alcalde, quien primero decide premiarla otorgándole una medalla al mérito.

En efecto, el alcalde de Paita, para agradecer el acto de altruismo de Virginia, organiza una fiesta para condecorarla. En la celebración que se hace en su honor, Virginia observa con atención el comportamiento de sus coetáneos: “una veintena de muchachos conversaban pegados a la pared del frente, aparentemente distraídos pero en realidad alertas, vigilando de soslayo a las muchachas” (Ribeyro 2009a, 462). En esas miradas subrepticias cualquiera de las chicas puede convertirse instantáneamente en objeto de deseo. Como apunta Lacan, “The gaze may contain in itself the *objet a*” (Lacan 1978, 76), y cuando Virginia se acerca a este grupo de jóvenes, todos concentran su mirada en ella. Esta situación se hace más evidente conforme pasan los minutos: “Virginia trató inútilmente de zafarse del baile. Los jóvenes paiteños le hacían descaradamente la corte” (Ribeyro 2009a, 463). La protagonista no siente ningún interés por estos chicos, pero al mismo tiempo,

supeditada a las normas y a las buenas costumbres, no sabe cómo rechazarlos y termina bailando con muchos de ellos.

Sin embargo, la mirada más poderosa no pertenece a estos impacientes muchachos sino a la máxima autoridad del lugar, el alcalde, algo de lo que Virginia se percata eventualmente: “lo que siempre vio fue dos ojos que no dejaban un momento de observarla: los ojos del alcalde” (Ribeyro 2009a, 463). Mediante una serie de astutos subterfugios, el alcalde se queda conversando a solas con Virginia, en una terraza alejada de la casa, en donde nadie los puede observar. Aunque Virginia intuye cuáles son las intenciones del alcalde, nuevamente su obediencia a las buenas costumbres y a los modales le impiden dejar la terraza y buscar a sus padres.

De un modo u otro, ambos personajes son prisioneros de las costumbres. Para el alcalde, el matrimonio es una imposición, una rutina, un castigo. Con el paso del tiempo, la pareja envejece, se afea, o en el caso de la mujer del alcalde, se marchita, se vuelve “egoísta, vulgar” (Ribeyro 2009a, 467). Frente a este desolador panorama, la presencia de Virginia es como una bocanada de aire fresco que le recuerda al alcalde lo atractiva que es la juventud.

En el transcurso del relato, la protagonista pierde su inocencia y descubre que, en el mundo de los adultos, las relaciones de pareja a menudo son causa de infelicidad y frustración. El momento clave del relato ocurre cuando el alcalde acorrala a Virginia. Este hombre, figura de autoridad, se ha emborrachado, y luego de romper un vaso, envalentonado por el alcohol y seguro de no ser observado por nadie, confiesa que le hubiera gustado que su esposa muriera ahogada: “Se hubiera ido al fondo del mar, como una lancha picada y este señor, sí, este señor sería ahora un hombre feliz” (Ribeyro 2009a, 467). El alcalde intenta seducir a Virginia, le pide que regrese a su casa cuando quiera, para visitarlo. Cuando ella logra escabullirse detecta en sus padres ciertas

expresiones de hastío y rechazo, ciertas miradas de decepción porque, al fin y al cabo, ellos también son una pareja infeliz.

“Un domingo cualquiera” es un cuento distinto a los anteriores, porque sugiere una situación de frustración sexual en un ámbito que va más allá de la normatividad heterosexual. La historia comienza cuando Nelly recibe la inesperada visita de Gabriella Guardini. Nelly es una joven de escasos recursos, que vive en un barrio pobre de Lima, alejado de los distritos más pudientes como el de Miraflores, de donde proviene Gabriella. La distancia socioeconómica entre ambas chicas es acentuada por la diferencia racial, Nelly es una mestiza mientras que Gabriella es “una muchacha rubia” (Ribeyro 2009a, 469). Ambas deciden salir a pasear en el carro del padre de Gabriella y terminan en una playa poco concurrida del litoral limeño.

A simple vista, todo parece indicar que son simplemente buenas amigas. Gabriella, sin embargo, desde un inicio subraya su preferencia por Nelly: “Francamente quería salir contigo. Mis otras amigas me aburren. Son unas pelmas” (Ribeyro 2009a, 470). La amistad entre ambas parece desafiar las tensiones raciales típicas de la capital peruana, y al mismo tiempo hay un cuestionamiento sobre el papel femenino en dicha sociedad. En la conversación que mantienen las dos chicas, se refieren a sus pretendientes masculinos con cierto desdén y desinterés. En otras palabras, ellas no se remiten a la típica identidad de género que para Judith Butler es entendida de la siguiente manera:

Gender reality is performative which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed. It seems fair to say that certain kinds of acts are usually interpreted as expressive of a gender core or identity, and that these acts either conform to an expected gender identity or contest that expectation in some way (Butler 1988, 527)

Gabriella y Nelly, entonces, no se adecúan a las expectativas del mundo patriarcal en el que viven, en la medida en la que no depositan con entusiasmo su afecto en el sujeto masculino,

como sí lo harían otras chicas de su edad. Esto hace que la relación entre ellas sea considerada un tanto sospechosa. En el cuento “De color modesto”, era inconcebible para la sociedad limeña ver a un hombre blanco y una mujer negra paseando por el parque. De manera similar, la presencia de esta “muchacha rubia, esplendorosa” (Ribeyro 2009a, 470) en el empobrecido distrito de Nelly causa conmoción: “Las mujeres se detenían para mirarlas con asombro y hasta reprobación. Grupos de vagos, parados en las esquinas, les hicieron gestos obscenos” (Ribeyro 2009a, 470). Nuevamente, en el imaginario colectivo limeño no encaja la posibilidad de una amistad interracial, y por tanto sólo se puede explicar este encuentro en términos transaccionales o sexuales. Por este motivo, las mujeres rechazan a las dos muchachas, mientras que los hombres optan por el insulto y la obscenidad. Ninguna de las chicas parece prestar atención a la actitud negativa de quienes las rodean, pero de todos modos buscan un espacio apartado de estas miradas desaprobatorias, y lo encuentran en una solitaria playa. Allí, Gabriella se desnuda y se mete al agua:

Y empezó a salir del mar, dorada, desnuda, salpicando al avanzar miríadas de gotas de agua que la aureolaban. Nelly contempló con cierta envidia su perfecta silueta en movimiento. Cuando la tuvo delante, instándola a imitarla, tirándola del brazo, se resistió. Pero cuando la escuchó decir que a esa playa nadie vendría, se echó a reír y con rápidos gestos se desabrochó la blusa, arrojó su falda y su ropa interior y, de la mano de Gabriella, corrió alegremente hacia el agua (Ribeyro 2009a, 474)

Como puede observarse, en este espacio aislado, surge una especial cercanía entre ambas chicas. La certeza de que no hay nadie más en la playa les permite liberarse de las opresivas normas de la sociedad y desligarse, aunque sea momentáneamente, de la normatividad heterosexual: “the regime of heterosexuality operates to circumscribe and contour the 'materiality' of sex, and that 'materiality' is formed and sustained through and as a materialization of regulatory norms that are in part those of heterosexual hegemony” (Butler 1993, 15). Esta hegemonía heterosexual es,

además, especialmente fuerte en una ciudad como Lima, y ambas muchachas son conscientes de dicha situación.

Al contacto con la naturaleza y el agua, Nelly es capaz de percibir una sensualidad que hasta ese momento no había experimentado. Mientras ella se sumergía en el mar “dejaba que el agua rozara sus senos y sin saber por qué se sentía, en ese líquido que la abrazaba tan íntimamente, como a punto de ser víctima de un acto de impudicia” (Ribeyro 2009a, 475). Los jugueteos entre ambas chicas, por lo tanto, hacen salir a flote una atracción que en circunstancias habituales, es decir en el espacio de la ciudad, no se hubiera podido manifestar.

Al salir del mar, Gabriella y Nelly se observan mutuamente, inspeccionando con curiosidad sus cuerpos: “Gabriella volvió a apoyarse en los codos y quedó sentada, con las piernas flexionadas pero entreabiertas. Nelly notó que los vellos de su pubis parecían haber sido alguna vez afeitados, pues crecían todos a la misma altura, ligeramente dorados, enhiestos” (Ribeyro 2009a, 476). Pero no solamente hay miradas sino también contacto físico. Como ha sucedido a lo largo del relato, es Gabriella quien siempre tiene la iniciativa: ella es quien va a buscar a Nelly y la recoge de su casa, es ella quien decide a qué playa ir, y quien la convence para desnudarse y nadar. Finalmente, Gabriella persuade a Nelly a tocar su pecho: “Qué raro. Tienes unos senos bien chicos –dijo Gabriella–. Los míos me dan un poco de vergüenza. Me parece que son demasiado grandes [...] Pero los tengo duros, menos mal. Si no ya se habrían caído. Toca” (Ribeyro 2009a, 476). Ambas se tocan mutuamente, y llegan a ese punto que para Nelly se acerca peligrosamente a la “impudicia”, pero que es a la vez algo excitante por el mismo hecho de trasgredir los límites, haciendo caso omiso de las prohibiciones sociales.

Cuando van a regresar a la ciudad, el carro de Gabriella se atasca en la arena, y ella culpa a Nelly del incidente. De este modo, como sucede en el cuento “De color modesto”, la posición

social de Gabriella revierte a su estado inicial. Deja de ser la chica progresista interesada en conocer personas de diferentes razas y clases sociales, y empieza a tratar a Nelly con desprecio, a la vez que hace comentarios hirientes sobre los “cholos”. Nelly, entonces, empieza a ser vista como un sujeto subalterno, como una chola más.

Como se ha visto en anteriores relatos, el tema de la raza se encuentra usualmente unido al de la frustración sexual, y en este caso se puede advertir una clara separación entre Gabriella, representante de una clase social elevada y poderosa, y Nelly, de origen humilde. La raza, por lo tanto, marca la división final entre ambas. Como señala Butler “the social regulation of race emerges not simply as another, fully separable, domain of power from sexual difference or sexuality, but its 'addition' subverts the monolithic workings of the heterosexual imperative” (Butler 1993, 18). Al reimplantarse el concepto de raza, la separación entre las dos chicas se hace evidente y de inmediato pierden la capacidad para subvertir la normatividad heterosexual. Al final del cuento, Nelly comprende que Gabriella nunca más volverá a buscarla y, por lo tanto, ya no tendrá otra oportunidad para explorar su sexualidad.

La frustración sexual en cuatro cuentos de *Silvio en El Rosedal*

Como ha sido mencionado previamente, el libro *Silvio en El Rosedal* (1977) reúne muchos de los que son considerados como los mejores cuentos de Ribeyro, y es precisamente en este conjunto de relatos en los que el autor reelabora con mayor madurez y profundidad los temas del fracaso y la frustración sexual.

Así como “Un domingo cualquiera” plantea la posibilidad de un encuentro íntimo femenino, el cuento “Terra incognita” propone algo similar pero esta vez enfocándose en el sujeto masculino. El protagonista de este relato es el doctor Álvaro Peñaflor, un académico y filósofo que vive leyendo a Platón y que encarna, en cierto modo, la figura del intelectual que vive aislado en

una torre de marfil. La vida del profesor transcurre de manera apacible y rutinaria, hasta que su esposa y sus hijas se van de viaje.

Esta inesperada sensación de soledad es peligrosa para Peñaflores, pero no es una característica inusual en la narrativa de Ribeyro. Como señala Choi: “A possible answer to Ribeyro’s question about what people’s condition on earth may be is suffering, loss, pain, and ultimately, a profound sense of solitude. All his protagonists confront misfortunes, in their resigned ways, utterly alone” (98). A diferencia de otros personajes arquetípicos, Peñaflores aparentemente no ha conocido el fracaso. Vive cómodamente en una “casa que después de veinte años de ahorros había construido en una colina de Monterrico y en la cual creía haber encontrado el refugio ideal” (Ribeyro 2009b, 45). En comparación a otros personajes típicos de Ribeyro, Peñaflores es un hombre exitoso: tiene una esposa, dos hijas, una casa propia en un buen vecindario, ingresos económicos que le permiten vivir con comodidad, etc. Sin embargo, algo le falta. No está satisfecho con su vida. Esta insatisfacción se traduce en una curiosidad por redescubrir la ciudad de Lima, esa ciudad a la que ha dado las espaldas por tanto tiempo:

De su ciudad natal no sabía casi nada, aparte de los caminos que siempre había seguido para ir a la universidad, a la Biblioteca Nacional, a la casa del doctor Carcopino, donde su madre. Por eso, al poner el carro en marcha, se dio cuenta de que sus manos temblaban, que este viaje era realmente una exploración de lo desconocido, la *terra incognita* (Ribeyro 2009b, 46).

Peñaflores decide recorrer Lima y en esta breve e improvisada travesía descubrirá que la verdadera incógnita no es la ciudad, sino él mismo en términos de cuál es su verdadero deseo. Mientras deambula por el distrito de Miraflores, el protagonista se siente decepcionado: “Esa salida había sido un fiasco total. No quedaba otra cosa que retornar a la lectura de Platón” (Ribeyro

2009b, 45). Sin embargo él mismo no es capaz de entender la causa de esta decepción. Cuando llega al Parque Salazar, se queda observando distraídamente a un grupo de jóvenes:

Y una figura entre todas lo intrigó. Era una muchacha en pantalones, de pelo muy largo, que parecía encarnar en un debate una posición extrema, pues era acosada por todos y se defendía haciendo graciosas fintas con el cuerpo o repartiendo gestos que mantenían a sus adversarios a distancia [...] De lejos daban la impresión de que parlamentaban en voz baja y un emisario partió en reconocimiento, la muchacha del pelo largo. Conforme se iba acercando el doctor registraba sus rasgos, sus formas y cuando estuvo cerca del auto comprobó que se trataba de un muchacho. El adolescente pasó cerca de la portezuela mirándolo con descaro y regresó donde sus amigos corriendo. Algo les dijo porque estos rieron. Algunos lo señalaron con el dedo, otro hizo un ademán equívoco con el brazo (Ribeyro 2009b, 48).

Este momento en particular marca el ritmo del relato, ya que imprime una sensación de ambigüedad que va de la mano con los rasgos andróginos del adolescente pero también con los eventos que sucederán posteriormente. Por ello, se puede afirmar que “Es subyacente en todo el cuento una ambigüedad sexual” (Luchting 331). Ribeyro nunca revela cuáles son las palabras pronunciadas por los muchachos, que se ríen de Peñaflo, pero las circunstancias están descritas con tanto detalle que es posible llegar a ciertas conclusiones: un hombre mayor, solo, en un espacio concurrido únicamente por adolescentes sería ya de por sí sospechoso, pero su actitud es lo que lo delata: en vez de seguir avanzando, Peñaflo permanece allí, detenido, espionando a este grupo de jóvenes. La reacción de Peñaflo es comprensible: “se alejó avergonzado” (Ribeyro 2009b, 48), pero no se puede saber si la vergüenza es causada por las palabras impertinentes de los chicos o porque esa situación obliga al protagonista a cuestionar internamente la naturaleza de su deseo.

Peñaflo eventualmente recalca en el distrito de Surquillo, y allí entra a un bar llamado “El Botellón”, en el que empieza a beber cerveza y, casi sin darse cuenta, termina conversando con “un negro corpulento, medio borracho, que le hacía salud con su botella” (Ribeyro 2009b, 51). Se

trata de una conversación que en otras circunstancias hubiese sido imposible, ya que el intelectual de clase alta no tiene nada en común con este obrero de clase baja. Sin embargo, con el alcohol de por medio, ambos hombres encuentran la posibilidad, si no de comunicarse, al menos de compartir un mismo espacio. Cuando el bar cierra sus puertas, la necesidad de preservar ese espacio común se hace evidente, y Peñafior le sugiere al negro tomarse un último trago en su casa.

Ambos caminan hasta encontrar el auto de Peñafior, y se embarcan rumbo a Monterrico. Sin embargo, apenas iniciado el trayecto, ocurre un accidente: “Algo había sucedido. El negro se le recostó bruscamente al dar una curva, perdió el timón y se estrellaron contra una cerca de barro” (Ribeyro 2009b, 51). No se puede saber por qué el negro se aproxima físicamente a Peñafior de esa manera, pero lo que sí puede observarse es que para el protagonista esta cercanía física es significativa, a tal punto que no le preocupa haber abollado su carro. En la casa de Peñafior beben pisco y whisky, y la presencia del negro en todo momento hace reflexionar al protagonista. Como explica Luchting:

Lo que tenemos, pues, es la irrupción de como un símbolo de la 'vida', acaso mejor dicho: de la vitalidad, irrupción en la existencia pálida, 'blanca', libresca, de un intelectual burgués, intrusión –pero invitada– que le descubre al protagonista, bajo el efecto del alcohol, facetas de su ser que hasta entonces desconocía. Y el instrumento para que este descubrimiento se opere, para Ribeyro es un negro, el modo de manejar el instrumento es sexual (332).

Durante décadas, el profesor Peñafior ha tenido una existencia predecible, y se ha sometido voluntariamente a todas las normas sociales. Si se tiene en cuenta que “norms are construed as heterosexual imperatives” (Butler 1993, 17), entonces es comprensible que Peñafior haya considerado necesario acatar ese imperativo heterosexual. Pero ahora, liberado momentáneamente de la presencia de su esposa y sus hijas, es decir, de sus ataduras a ese imperativo heterosexual, él empieza a replantear su forma de entender la sexualidad.

Mientras continúan emborrachándose, el negro “como traspiraba, se desabrochó algunos botones de su camisa dejando ver un tórax convexo de una soberbia musculatura” (Ribeyro 2009b, 52). La piel al desnudo provoca en el protagonista una cierta fascinación, pero al mismo tiempo refuerza la diferencia racial, socioeconómica y educativa entre ambos hombres.

Este choque cultural puede observarse cuando Peñaflores le enseña un libro al negro “abriendo sus páginas le mostró la figura de un esplendoroso desnudo con el brazo erguido en un gesto triunfal” (Ribeyro 2009b, 52). Para Peñaflores, esta imagen de Aristogitón es un ejemplo del modelo de belleza masculino y de los ideales de perfección helénicos, pero también es una referencia velada a la homosexualidad, ya que Aristogitón es un “tiranicida ateniense [...] un adepto del amor griego. Se dice, al menos, que mató al hijo de Pisístrato porque éste amaba al mismo adolescente” (Luchting 332).

Para el negro, en cambio, la imagen en el libro no representa un ideal de belleza ni mucho menos tiene una carga histórica. No obstante, pese a la brecha social y cultural, este personaje sí es capaz de intuir un elemento de sexualidad en esa ilustración, y así lo manifiesta: “terminó por decir calato, la tiene muerta y por echarse a reír, mientras se abría un botón más de la camisa descubriendo un escapulario del Señor de los Milagros” (Ribeyro 2009b, 53). Este escapulario le recuerda al protagonista la importancia de la religión católica, en la que cierto tipo de actitudes y preferencias sexuales son del todo inadmisibles. Es por eso que, en medio de un monólogo sobre Aristogitón, el protagonista “se interrumpió al ver el escapulario. Cerró entonces su libro y quedó vacilando” (Ribeyro 2009b, 53).

Esta vacilación, no obstante, es remediada por el negro, quien inmediatamente afirma su disposición a satisfacer al profesor Peñaflores: “escuche amigo una cosa es la religión y otra la vida, oiga usted, eso no impide olvidarse de las necesidades del cuerpo” (Ribeyro 2009b, 53). Para el

negro el conflicto no es producto de la tensión entre el imperativo heterosexual y la homosexualidad reprimida, es un asunto mucho más práctico, que obedece a una necesidad corporal. Sin embargo, Peñaflores no tiene la oportunidad de aceptar esta oferta, porque a causa del alcohol, el negro se queda profundamente dormido. En este momento, a su vez, el protagonista deja de sentirse fascinado por el negro: “volvió su mirada hacia el gigante dormido, un Aristogitón ilusorio que iba recobrando el ropaje del camionero ebrio” (Ribeyro 2009b, 53). Del ideal de belleza masculino cae a la realidad prosaica, y al observar la piel del negro, la división racial entre ambos se recrudece. “Especially at those junctures in which a compulsory heterosexuality works in the service of maintaining hegemonic forms of racial purity, the 'threat' of homosexuality takes on a distinctive complexity” (Butler 1993, 18). Repentinamente, el negro se convierte en una amenaza para la forma de vida del protagonista. En otras palabras, “la combinación de lo racial con lo sexual” (Luchting 340), desestabiliza la vida burguesa y ‘blanca’, armoniosa y aburrida de Peñaflores.

Cuando empieza a amanecer, Peñaflores está preocupado ya que la sirvienta puede llegar en cualquier momento. La criada representa el pánico a ser descubierto, con todas las consecuencias que ello implica: “when someone was discovered to have homosexual inclinations, he was instantly turned into a pariah, treated as a non-person” (Žižek 1997, 32). Rápidamente, el protagonista intenta despertar al negro: “Acercándose al sillón rozó con la mano la mejilla del coloso [...] le frotó la frente, la cara, los hombros, pero nada salía de ese pesado monolito [...] lo tenía abrazado, olía su sudor, sentía en la cara la piel de su pecho, la barbilla mal afeitada le raspaba la frente” (Ribeyro 2009b, 53). Es bastante revelador que en el primer encuentro entre los dos personajes, Peñaflores idealiza la figura de su acompañante y desea este contacto físico, que ocurre por primera vez en el carro. Pero cuando el protagonista ve al negro solamente en términos raciales,

esta idealización desaparece por completo, y el contacto físico entonces es fuente de incomodidad y angustia.

Lo que Peñaflores quiere, entonces, es deshacerse de las evidencias de lo que pudo haber pasado esa noche para regresar a esa vida monótona que, al fin y al cabo, es predecible y por lo tanto apaciguadora. Y lo logra al despertar al negro y embarcarlo en un taxi, luego de darle dinero para asegurar su discreción. Pero aunque la tentación de explorar su sexualidad ya no esté al alcance, eso no significa que todo volverá a la normalidad: “En su escritorio seguían amontonados sus papeles, en los estantes todos sus libros, en el extranjero su familia, en su interior su propia efigie. Pero ya no era la misma” (Ribeyro 2009b, 55).

Queda claro que los procesos de autodescubrimiento pueden suceder incluso ya en una edad madura. Esto también puede observarse en “La juventud en la otra ribera”, relato protagonizado por un funcionario del Ministerio de Educación, el doctor Plácido Huamán, que viaja a París por primera vez. Para él no se trata de un viaje cualquiera, sino del anhelado encuentro con ese espacio idealizado, con esa Ciudad Luz poblada por artistas e intelectuales, por esa capital que representa la aventura romántica. Sin embargo, aunque ha llegado por fin a París, lo ha hecho muy tarde. Él ya no es joven, ni tiene toda una vida por delante, se encuentra más bien en el ocaso, y eso refuerza el sentimiento nostálgico y la frustración por esa pérdida de la juventud.

En su primer día en la capital francesa, Huamán se encuentra de casualidad con Solange, una joven parisina que le llama la atención porque es una “chica en que descubre un puente para regresar a ‘la otra ribera’, su juventud” (Luchting 167). Como otros personajes ribeyrianos, Huamán tiene una vida aburrida, y su matrimonio se ha convertido en algo rutinario y tedioso. Por eso, la presencia de una atractiva muchacha treinta años más joven que él lo llena de entusiasmo.

El doctor Huamán es un peruano que se encuentra fuera de lugar en París, y es solamente la intervención y la compañía de Solange lo que logra reconciliarlo, al menos temporalmente, con la Ciudad Luz. El protagonista es viejo y siente que no encaja en el mundo juvenil de Solange, pero tampoco encaja en términos raciales: él es un típico peruano “amestizado” (Ribeyro 2009b, 227), mientras que ella es blanca y rubia. Por tanto, se puede afirmar que “el argumento del relato es simplemente, y una vez más, un *replay* de la problemática tan constante en la narrativa de Ribeyro, la marginalidad” (Luchting 166).

A diferencia de la mayoría de los relatos de Ribeyro, en “La juventud en la otra ribera” la presencia femenina cobra especial relevancia. Solange es una de “las figuras femeninas mejor logradas de Ribeyro” (Luchting 166). Su atractivo físico se ve complementado por su astucia y por el misterio que la rodea, y a pesar de sus acciones, el lector nunca puede estar seguro de cuáles son sus verdaderas intenciones. Entender a las mujeres en la obra de Ribeyro implica “comprender el papel que cumplen estos personajes en relación con el vitalismo frustrado de los personajes masculinos, a quienes arrastran con su sensualidad y sexualidad” (Jurado 121). Solange arrastra a Huamán de tal manera que él es incapaz de darse cuenta que ella se está aprovechando de él, y lo hace con tal ingenio que el protagonista se siente agradecido de contar con su compañía.

Huamán rara vez hace referencia a su esposa, quizás porque su vida con ella le produce más que nada aburrimiento o hartazgo, y su interés en obras eróticas puede ser interpretado como una forma de llenar ese vacío en su vida:

Tendido en la cama trató de leer sin comprender nada su libro erótico, evocó la Venus de Milo y otras esculturas que viera en el museo y se durmió pensando que ni la literatura ni el arte reemplazaban a la vida, que más valía, por fugaz y percedera que fuera, una mujer viviente, más que todas las bellas estatuas de la Tierra (Ribeyro 2009b, 225).

Esa “mujer viviente” definitivamente no es la esposa, es Solange. Aunque inicialmente parece haber solamente una amistad entre ambos, poco a poco empieza a desarrollarse un amorío, “una aventura que él inscribía ya, decididamente, en las páginas de oro de su vida. Solange, la joven, la rubia, la comestible Solange durmiendo al lado de un hombre que pasaba de los cincuenta años” (Ribeyro 2009b, 221). Para Huamán, Solange es la posibilidad de la gran conquista de su vida, el momento que le da sentido a una existencia mediocre. Solange, en cambio, “utiliza las trampas del sexo y el amor para sus propios intereses” (Cappello 29). Huamán caerá fácilmente en estas trampas porque ha tenido tantas frustraciones sexuales en su vida que cae rendido a los pies de la hermosa parisina. Hay un momento bastante significativo que ocurre cuando Solange se está cambiando. El doctor Huamán, muy pudoroso, aparta la vista pero inmediatamente observa la silueta de Solange reflejada en el vidrio de la ventana: “No sintió turbación ni excitación sino refluir hacia sí una de esas tristezas antiguas, como las que lo embargaban de adolescente cuando salía de los bailes sin haber hecho cita con ninguna muchacha” (Ribeyro 2009b, 228). Esa misma tristeza ha definido su vida durante años, y él siente que solamente con la llegada de Solange podrá revertir esta situación.

Aunque Solange sea manipuladora, tiene una especial empatía que le permite intuir la tristeza del doctor Huamán. Una vez más “Este estado de apatía y aburrimiento aparece simultáneamente con la idea de la búsqueda de la felicidad perdida” (Salinas 9). Por este motivo, puede afirmarse que Solange llega en el momento preciso, cuando la tristeza y la marginalidad de Huamán se ven intensificadas al encontrarse fuera de su país y fuera del entorno que le resulta familiar.

Cuando el encuentro sexual por fin se produce entre Huamán y Solange, el protagonista lo experimenta como un momento trascendental para su vida: “El doctor vio que Solange estiraba los

brazos para cogerlo de los hombros, luego ese rostro radiante, fresco que avanzaba hacia el suyo, cetrino, ajado por años de rutina, de impotencia, de sueños suntuosos e inútiles y se dejó besar, la besó, con el ardor de quien se cobra, aunque tardíamente, su desquite” (Ribeyro 2009b, 228). Pero ese desquite es solamente temporal y ocurre una sola vez. En el resto del relato Solange sigue manteniendo una actitud seductora, pero no vuelve a recompensar a Huamán con la posibilidad del sexo. Por ejemplo, cuando ambos asisten a la fiesta en casa de Petrus Borel, son testigos de una danza frenética en la que una mujer y un hombre se desnudan por completo frente a todos los invitados. Cuando Huamán quiere regresar a casa con Solange, ella se rehúsa.

En su último día juntos, en varias ocasiones, Huamán se ve frustrado ante las negativas de la joven: “Solange se aproximó a la cama, pero al adivinar las intenciones del doctor, cambió de rumbo hacia la puerta” (Ribeyro 2009b, 248). Ella se niega a tener sexo con él, y le pide que espere: “Ahora no. Esta noche” (Ribeyro 2009b, 248). Luego, cuando hacen un picnic en un lugar aislado, Huamán la besa:

Cogiéndola entre sus brazos la dobló sobre sus rodillas. Sus labios estaban allí, a su merced. Los atacó voraz, canallamente, solazándose, regustándose con su sabor, hasta que empezó a jadear, a sentir que era imposible postergar la meta que perseguía y que sus manos le indicaban palpando, torpemente, la pulpa del placer (Ribeyro 2009b, 251)

Pero se trata de un placer que ya no volverá a alcanzar. Solange se mantiene firme en su decisión: “Esta noche –dijo Solange rechazándolo–. Ya te lo he dicho” (Ribeyro 2009b, 251). Huamán insiste, argumentando que “Nadie nos ve” (Ribeyro 2009b, 251), pero recibe otra negativa: “ahora no, por favor” (Ribeyro 2009b, 251). Lo que Huamán ignora es que para él esa noche nunca llegará. Aunque el protagonista ya sospechaba que los amigos de Solange eran estafadores o ladrones de poca monta, no se imaginaba que eran criminales peligrosos quienes, en

ese momento, le tenderían una emboscada. Primero “le quitan sus dólares” (Luchting 164) y después de dispararle “lo regarán con gasolina y lo quemarán” (Luchting 164).

Es cierto que en el relato el doctor Huamán peca de ingenuo, pero también es cierto que su actitud resulta comprensible. Ni su matrimonio ni su trabajo le han proporcionado felicidad alguna, y es solamente ante la promesa de Solange, ante el sueño de reencontrarse con esa juventud perdida pero nunca olvidada, que Huamán redescubre la pasión y el romance en la capital francesa. En última instancia, el poder que Solange ejerce sobre él se apoya principalmente en la frustración sexual pero también en la falsa esperanza de encontrar significado a una vida mediocre mediante la idealización de un simple amorío.

Las crisis existenciales en una edad madura también están presentes en el cuento “Silvio en El Rosedal”, considerado como uno de los mejores y más emblemáticos de Ribeyro. El protagonista del cuento tiene muchos elementos en común con otros personajes ribeyrianos. Pese a recibir en herencia la codiciada hacienda El Rosedal, en el valle de Tarma, Silvio se siente como un sujeto marginado, incapaz de encontrar un espacio propio: “para la rica colonia italiana, metida en la banca y en la industria, era el hijo de un oscuro ferretero y para la sociedad indígena, una especie de inmigrante sin abolengo ni poder” (Ribeyro 2009b, 144). Asimismo, Silvio ha conocido de cerca el fracaso y la frustración sexual: “No pudo así hacer amigos, tener una novia, cultivar sus gustos más secretos, ni integrarse a una ciudad para la cual no existía” (Ribeyro 2009b, 144).

La vida de este solitario hombre ha sido una sucesión de derrotas, que ocasionan “la abolición progresiva de sus esperanzas más íntimas, hasta hacer de él un hombre sin iniciativa ni pasión” (Ribeyro 2009b, 145). Es en estas circunstancias en las que se traslada a Tarma para tomar posesión de la hacienda. De inmediato, lo que más llama su atención, es el rosedal que da nombre a la hacienda, que es representado “como un laberinto que seduce y desorienta a la vez” (Higgins

163). Conforme pasa el tiempo, el protagonista se dedica a observar con mayor atención al rosedal, finalmente, entre la distribución aparentemente casual de las rosas, “Silvio descubre indicios de un orden oculto” (Higgins 163). En efecto, cuando Silvio observa el rosedal desde la altura de una torre, distingue tres letras que componen la palabra “RES”, a la que intenta dar sentido: “Este intento cada vez más obsesivo de descifrar lo que Silvio cree ser un plan secreto en la organización del jardín representa los esfuerzos del hombre por comprender el sentido de la vida” (Higgins 164). Esta obsesión se desarrolla en paralelo al intento de integración que inicialmente emprende el protagonista.

Los hacendados y las familias más pudientes de Tarma le dan la bienvenida a Silvio, no por simpatía sino con la idea de convencerlo de que se case y, mediante el matrimonio, tener acceso a la hacienda: “Silvio se dio cuenta de que estaba circunscrito por solteronas, primas, hijas, sobrinas o ahijadas de hacendados, feísimas todas, que le hacían descaradamente la corte” (Ribeyro 2009b, 148). Silvio mantiene sus distancias y paulatinamente empieza a recluirse en El Rosedal y presta solamente atención al posible significado de la palabra “RES”. El protagonista se aísla a tal punto que “los hacendados dejaron de invitarlo y corrieron rumores acerca de su equilibrio mental o de su virilidad” (Ribeyro 2009b, 149). Silvio, por supuesto, comprende que “estaba envejeciendo en una casa baldía, solitario, sin haber hecho realmente nada, aparte de durar” (Ribeyro 2009b, 149). Es decir, aunque ahora ya no padece de las carencias económicas de su pasado, sigue sufriendo a causa de su soledad.

En sus esporádicos viajes a Lima, Silvio “se atrevía a veces a ir a un cabaré y rara vez a fornicar con una pelandusca, de donde salía siempre insatisfecho” (Ribeyro 2009b, 154). La soledad y la insatisfacción son las únicas constantes en la vida de Silvio, hasta que decide albergar en la hacienda a su prima Roxana, que abandona Italia y una vida de penurias ante la promesa de

un futuro mejor en El Rosedal. La llegada de Roxana cambia por completo la vida de Silvio. Para él, esta chica de quince años es una “princesa” (Ribeyro 2009b, 160), y desde el primer momento que la ve la idealiza al máximo: “Esa figura no podía proceder más que de un orden celestial, donde toda copia y toda impostura eran imposibles” (Ribeyro 2009b, 160). En poco tiempo, el protagonista descubre que existe una conexión entre su amada prima y el mensaje secreto del rosedal: “El embeleso de Silvio se redobló cuando descubrió que Roxana tenía por segundo nombre Elena y que, apellidándose Settembrini, reaparecía en sus iniciales la palabra RES, pero cargada ahora de cuánto significado” (Ribeyro 2009b, 161). No obstante, a pesar del amor que él siente hacia ella, ambos mantienen una relación platónica, estrictamente confinada al vínculo familiar.

Roxana será entonces la frustración definitiva y última de Silvio. Sin embargo, en el protagonista sucede algo que no suele pasar con otros personajes igualmente frustrados. Eventualmente decide darle libertad a Roxana para que elija al pretendiente que ella desee, y con ese fin organiza una gran fiesta a la que asisten todos los hacendados de Tarma junto con sus hijos. En el baile, Roxana encuentra rápidamente a un pretendiente a la altura de sus expectativas, Jorge Santa Lucía, el hijo del hacendado más rico de la provincia.

Es interesante observar cómo Silvio es capaz de desprenderse de Roxana. Esta es una de las pocas instancias en las que la frustración no arruina por completo la vida del personaje. “Silvio en El Rosedal” destaca por explorar con lucidez cuestiones filosóficas y dudas existenciales. Como comenta Luchting: “Ribeyro logró en ‘Silvio’ un cuento magistral, y esto precisamente porque supo unir en un matrimonio feliz y admirable la metafísica y el arte de narrar, las famosas ‘últimas preguntas’ y las circunstancias concretas e inmediatas de la vida, lo abstracto y lo concreto” (134).

Finalmente, en este relato se plantea la posibilidad de lidiar con la frustración a través de una suerte de resignación que, en el caso de Silvio, no implica necesariamente una derrota.

Si bien es cierto que “Most of Ribeyro’s main characters suffer a misfortune, many times because they decide against acting to preempt, elude, or change the unlucky outcome that awaits them” (Choi 98), en el caso de Silvio este infortunio no es tanto el resultado de la inacción sino de la incapacidad de decidir cuál es la reacción indicada para cada situación. Silvio es un personaje que reflexiona sobre su existencia constantemente, y para él la noción de fracaso deriva de esta constante actividad intelectual. Silvio no es un fracasado típico, en la medida en que gracias a la hacienda se encuentra bien posicionado económica y socialmente, pero para él la derrota consiste en no saber qué hacer con su vida y en haber gastado tanto tiempo intentando resolver un enigma que quizás nunca existió en primer lugar.

Otro relato de suma relevancia para entender la relación entre el fracaso y la frustración sexual es “Alienación”, descrito como “Cuento edificante seguido de breve colofón” (Ribeyro 2009b, 101). En las páginas de este texto, se sintetizan muchos de los conflictos internos de una sociedad tan problemática como la limeña: “Like many of Ribeyro’s stories, ‘Alienación’ deals with the social dynamics and tensions in an increasingly heterogeneous Lima, where socioeconomic differences run parallel to racial differences” (Choi 304). El protagonista de “Alienación” es Roberto López, una figura que representa al ‘otro’; es decir, se presenta como un sujeto subalterno, no solamente por una cuestión racial sino también por su desfavorable situación socioeconómica. López es “zambo”, una categoría racial que designa a una persona que es el resultado de una mezcla entre negro e indio. Esto es especialmente significativo si se tiene en cuenta qué significa el proceso de mestizaje en la historia peruana:

La fusión entre las nociones de clase y raza se originó prácticamente en el mismo momento en que el Virreinato del Perú fue establecido, allá por el siglo XVI, con la institución de un

sistema de castas que, como diera cuenta Garcilaso de la Vega, situaba al español (entendido en aquel entonces como blanco) en su cúspide y relegaba a indios y negros a ocupar los niveles más bajos de la escala social (Vela Rodríguez 6).

Aunque el relato transcurre a mediados del siglo XX, esta mentalidad retrógrada persiste en la sociedad limeña, por eso, la palabra zambo no es una inofensiva categoría racial, sino una palabra que, en la jerga peruana, tiene una carga peyorativa. Por lo tanto, ya desde el primer párrafo de “Alienación” se expone el nudo central del cuento:

A pesar de ser zambo y de llamarse López, quería parecerse cada vez menos a un zaguero de Alianza Lima y cada vez más a un rubio de Filadelfia. La vida se encargó de enseñarle que si quería triunfar en una ciudad colonial más valía saltar las etapas intermediarias y ser antes que un blanquito de acá un gringo de allá (Ribeyro 2009b, 101).

Lima es descrita como una “ciudad colonial”, esto significa, por un lado, que la mentalidad del limeño sigue obedeciendo a las nociones de superioridad racial y estratificación propias de la etapa colonial. Por otro lado, también hay un nuevo proceso de colonización, esta vez no como una conquista de facto sino como una irrupción en el imaginario colectivo de lo estadounidense como ideal a alcanzar. En este sentido, Bialowas afirma lo siguiente: “Despite its political independence that dates back to the early 19th century, Latin America has been the subject in one way or another of overt or inconspicuous forms of neo-colonial domination exercised by the United States” (163). Esta dominación neo-colonial es un elemento importante en el relato, ya que funciona como eje articulador de los deseos y aspiraciones no sólo de López sino también de otros personajes.

El objetivo central del protagonista es convertirse en un norteamericano, en un “gringo”, en suma, como comenta el narrador, “Toda su tarea en los años que lo conocí consistió en deslopizarse y deszambarse lo más pronto posible y en americanizarse antes de que le cayera el huaico y lo convirtiera para siempre, digamos, en un portero de banco o en un chofer de colectivo”

(Ribeyro 2009b, 101). López se rebela frente a la imposibilidad de cambiar de color de piel. Él es consciente que en el escenario peruano, su raza va a determinar su futuro. Así como su madre es una humilde costurera, a López le espera un similar empleo de baja categoría, ya sea como portero o chofer de colectivo, o algo peor.

Esa rebeldía ante un destino inevitable que cualquier otro zambo aceptaría resignadamente, deriva en parte del hecho que López vive relativamente cerca de la Plaza Bolognesi de Miraflores, en la que “un grupo de blanquiñosos” (Ribeyro 2009b, 101) se reúne todas las tardes de verano para jugar y pasar el tiempo. Como explica Bialowas: “The signs of Roberto’s marginalization in relation to the other actors of the story reach further, since he lives on the very edge of his generally white neighborhood” (164). En efecto, “Roberto iba también a la plaza, a pesar de estudiar en un colegio fiscal y de no vivir en chalé sino en el último callejón que quedaba en el barrio” (Ribeyro 2009b, 102). Esa mención al “último callejón” es especialmente significativa, ya que coloca a Roberto físicamente en la periferia, lo suficientemente cerca como para poder mirar los juegos de los muchachos, pero al mismo tiempo lo suficientemente alejado como para no poder participar en ellos. Asimismo, la mención del “callejón” se asocia con un espacio deplorable, al que Salazar Bondy se refiere de la siguiente manera: “el callejón, largo pasadizo flanqueado de tugurios misérrimos” (49) que es, a su vez, el lugar en el que habitualmente se encuentran los negros: “El callejón, por ejemplo, es concebido como espacio del escándalo y del mal vivir, al mismo tiempo que es entendido como morada exclusiva de negros” (Vela 42), por lo tanto, también es el lugar destinado a un zambo como López.

Aunque la presencia de López en la Plaza Bolognesi es aceptada por los chicos que siempre juegan allí, eso no se traduce en una relación de igualdad. López no tiene realmente amigos, y si persiste en visitar ese espacio es porque “Iba a ver jugar a las muchachas” (Ribeyro 2009b, 102),

y más concretamente a una de ellas que se ha convertido en el objeto de deseo de todos los muchachos: “como todos nosotros, iba para ver a Queca. Todos estábamos enamorados de Queca” (Ribeyro 2009b, 102). A tal punto llega este enamoramiento colectivo, que los chicos están dispuestos a olvidar que Queca no pertenece a la clase alta. Aunque ella asiste a un colegio privado, se trata de una institución poco prestigiosa. Del mismo modo, cuando se describe su casa es evidente que su familia tiene ingresos económicos modestos, lo que queda rematado con la observación que hacen los jóvenes sobre el padre de la muchacha: “un empleadito que iba a trabajar en ómnibus” (Ribeyro 2009b, 102).

La voz narradora en “Alienación” se expresa siempre como un nosotros colectivo, se trata de la voz de los chicos del barrio, de los “blanquiñosos” que se divierten en la Plaza Bolognesi. Este “nosotros” revela la idiosincrasia de la clase acomodada limeña, por eso es frecuente observar juicios de valor, emitidos sin ninguna preocupación por el impacto que dichas opiniones podrían causar. Así, para ellos, es imprescindible hacer hincapié en aquellos datos que indican la pertenencia a una determinada clase socioeconómica. De esta manera, se puede comprobar que “aspectos como colegio, lugar de residencia y ocupación de la familia se están utilizando para poder definir la identidad de los sujetos y, de este modo, determinar cuál es la posición que se les asignará en la escala social” (Hanashiro 54). Entonces, se puede hablar a grandes rasgos de tres niveles diferenciados: una clase alta, en la que se encuentra insertada la voz narradora colectiva, una clase media, a la que pertenece Queca, y una clase baja, representada por López.

Fiel a las características que definen al *objet petit a*, Queca es un objeto de deseo inalcanzable, incluso para “los mozos que venían de otros barrios de Miraflores y más tarde de San Isidro y de Barranco” (Ribeyro 2009b, 102). Esta condición de inalcanzable, en vez de desanimar a los muchachos, exagera en ellos su interés y su atracción: “Queca no le hacía caso a

nadie, le gustaba conversar con todos, correr, brincar, reír, jugar al voleibol y dejar al anochecer a esa banda de adolescentes sumidos en profundas tristezas sexuales que solo la mano caritativa, entre las sábanas blancas, consolaba” (Ribeyro 2009b, 102). Esta frustración, a diferencia de otros cuentos del autor, no se limita a un sólo individuo sino, más bien, es compartida: todos los chicos sienten en carne propia la frustración sexual.

De acuerdo con Jacques Lacan, la adolescencia como etapa del desarrollo humano, es caracterizada por “the imaginary dominance of the phallic attribute and by masturbatory *jouissance*” (Lacan 2002, 687). Entonces, para los muchachos que admiran a Queca, la única posibilidad de goce es la masturbación, y no podría ser de otra manera si se tiene en cuenta lo siguiente: “For animals, the most elementary form, the 'zero form', of sexuality is copulation; whereas for humans, the 'zero form' is masturbation with fantasizing (in this sense, for Lacan, phallic *jouissance* is masturbatory and idiotic)” (Žižek 1997, 65). Para esa banda de adolescentes, por tanto, el consuelo no es simplemente el acto mecánico de la masturbación sino, sobre todo, el proceso de fantaseo asociado a la figura de Queca.

Fantasear con el objeto de deseo es una estrategia asumida por este grupo de chicos para paliar su frustración sexual. Queca, por tanto, pasa a ser una figura fantasmática en términos lacanianos que sirve exclusivamente como soporte y base del deseo insatisfecho de la colectividad:

When in the eighteenth century, masturbation became a moral problem with a distinctly modern twist, what bothered the moralist sexologists was not primarily the non productive loss of semen but, rather, the 'unnatural' way desire is aroused in masturbation - not by a real object but by a fantasized object created by the subject itself (Žižek 1997, 65).

Como objeto real, Queca es simplemente inalcanzable. Pero como una fantasía creada por el sujeto sirve para intensificar el deseo de estos adolescentes que se autosatisfacen solitariamente todas las noches, cayendo en lo que Lacan denomina el goce del idiota. Sin embargo, lo que

diferencia a López del resto de los muchachos es que, para él, la imagen fantasmática de Queca sigue presente en sus pensamientos. Los demás, eventualmente, encontrarán la forma de olvidar a Queca, o la reemplazarán con alguna otra chica, pero eso es algo que López es incapaz de lograr, atrapado como está en ese goce del idiota, que le impide escapar de la estructura fantasmática en la que se encuentra apresado su deseo.

El evento que marca para siempre la vida del protagonista ocurre una tarde en la que López recoge una pelota que se le ha caído a Queca a mitad del juego. Al acercarse a ella para entregarle la pelota, Queca ve en él a un sujeto subalterno, “un ser retaco, oscuro, bembudo y de pelo ensortijado” (Ribeyro 2009b, 103). Inmediatamente después, lo discrimina y humilla públicamente: “Roberto no olvidó nunca la frase que pronunció Queca al alejarse a la carrera: «Yo no juego con zambos». Estas cinco palabras decidieron su vida” (Ribeyro 2009b, 103). Como explica Lacan, todo individuo se define a través de la mirada del otro, y para López no hay mirada más importante que la de Queca. Este momentáneo y único encuentro real entre ambos personajes “irreparably deepens his inferiority complex and his immeasurable desire to become the hegemonic Other. It is so because Queca’s gaze has long absorbed the attitude of the colonialist Self who objectifies and negates the worth of the colonized” (Bialowas 165). La actitud racista de Queca es interiorizada por López, a tal punto que ahora aborrece el color de su piel y busca negar su condición de zambo.

López ya se encontraba en una situación de marginalidad antes del fatídico encuentro con Queca, pero luego de este incidente la relación que tiene el protagonista con su cuerpo y con el color de su piel se convierte en algo conflictivo: “This markedly inferior status complicates the development of his bodily schema, where instead of seeing himself for what he is, he begins to

evaluate himself in terms of what he is not” (Bialowas 164). López no es blanco, y por lo tanto, según la perspectiva de Queca, no es digno de respeto. En palabras de Bialowas:

Confronted with such merciless rejection brought on by his ethnicity, Roberto, who has lived with the expectation of the acceptance of the Other, now feels that he has no inherent values of his own, nor that can he aspire to be somebody unless he reinvents himself. And reinvent himself he does, by finding his inspiration precisely in Queca’s gaze, meaning in the elsewhere-directed desire of his harshest critic so far (166).

Este complejo de inferioridad motiva al protagonista a intentar cambiar su apariencia física: “Antes que nada había que deszambarse. El asunto del pelo no le fue muy difícil: se lo tiñó con agua oxigenada y se lo hizo planchar. Para el color de la piel ensayó almidón, polvo de arroz y talco de botica hasta lograr el componente ideal” (Ribeyro 2009b, 105). Mediante este burdo y torpe intento de camuflaje racial, más que verse blanco, lo que el protagonista persigue es imaginarse blanco.

La necesidad por “deszambarse”, entonces, es producto de una intensa angustia. De acuerdo con la teoría lacaniana, la angustia nace al no poder responder una pregunta fundamental: ¿qué es lo que el otro quiere de mí? Y no solamente el otro sino también ese Gran Otro ¿qué es lo que el orden simbólico, la sociedad, quiere de mí? Esta pregunta, no obstante, es respondida desde las primeras páginas del relato, con resultados catastróficos para la autopercepción de López: “Such a disturbance of his own frame of reference caused by desiring to be the idealized Other, while at the same time perceiving himself as a non-identity, shatters Roberto's very essence as an individual” (Bialowas 165). Pese a que Queca rechaza a los otros muchachos, ninguno de ellos siente un trauma tan profundo como López, porque su identidad racial no está amenazada.

Es importante recordar que este es un grupo de “blanquiñosos”, es decir, muchachos que, a pesar de no ser negros o cholos, no necesariamente son 100% blancos. Así, el primer enamorado

de Queca es el que más se aleja al fenotipo de López: “Queca tendía a descartar de su atención a los más trigueños, a través de sucesivas comparaciones, hasta que no se fijó más que en Chalo Sander, el chico de la banda que tenía el pelo más claro, el cutis sonrosado y que estudiaba además en un colegio de curas norteamericanos” (Ribeyro 2009b, 103). Chalo Sander reúne las dos características más deseables para Queca: es 100% blanco, de buen nivel socioeconómico y además tiene una conexión clara con Estados Unidos, la meta final de la muchacha.

Sin embargo, Chalo Sander sigue siendo peruano, y para Queca, por lo tanto, no está a la altura de los norteamericanos. Lógicamente, su segundo enamorado será un estadounidense: “Billy Mulligan, hijo de un funcionario del consulado de Estados Unidos” (Ribeyro 2009b, 104). No habrá más enamorados para Queca, para ella, Billy es la meta final: “Mulligan sería quien la llevaría al altar, con todas las de la ley, como sucedió después y tendría derecho a acariciar esos muslos con los que tanto, durante años, tan inútilmente soñamos” (Ribeyro 2009b, 105). La preferencia de Queca por los norteamericanos no pasa desapercibida por López: “Cuando posteriormente Roberto descubre que el desdén de Queca hacia él empata con su evidente predilección por los rubios y su ansiado deseo de casarse con un estadounidense, decide convertirse en gringo, pero no en la mera imitación de un americano sino en uno de verdad” (Vela 117). Es en este momento cuando López entiende que no basta con teñirse el pelo o pintarse la cara, hace falta una transformación más radical y profunda.

López pasará por una serie de cambios que no solamente lo llevarán a tener nuevos nombres (“Bobby” y luego “Bob”), sino que su forma de pensar, de vestir e incluso de hablar sufrirán alteraciones evidentes. Surge de este modo la obsesión por convertirse en alguien que no es, el deseo de ‘blanquearse’. Esto llevará al protagonista a aprender a hablar inglés, a vestirse

siguiendo las pautas de la moda norteamericana, y admirar y desear imitar al máximo la cultura de Estados Unidos.

Desde luego, este proceso de transformación tiene efectos negativos en la vida diaria de López: “Todo esto le trajo problemas. En el callejón, decía su madre cuando venía a casa, le habían quitado el saludo, al pretencioso. Cuando más le hacían bromas o lo silbaban como a un marica” (Ribeyro 2009b, 106). Es decir, si López ya había sido excluido de un espacio público frecuentado habitualmente por blancos (la Plaza Bolognesi), ahora empieza también a ser excluido del único espacio que le quedaba, el callejón. Si bien se trataba de un sitio marginal, habitado por otros negros o zambos, era un lugar al que el protagonista podía pertenecer, un espacio que en el pasado era garantía de aceptación.

El resto de personajes, desde luego, no tiene este tipo de problemas. Y de hecho, conforme pasa el tiempo y por diferentes motivos “Casi todos desertaron la plaza” (Ribeyro 2009b, 104). El único que permanece allí, anclado, incapaz de apartarse, es López. La frustración experimentada por el protagonista aliena su deseo porque Queca, en el orden simbólico, es el *objet petit a*, es decir, permanece como figura fantasmática que sustenta al deseo pero siempre sin satisfacerlo. La relación que se establece con este objeto de deseo también se vincula con la imagen que el propio sujeto tiene de sí mismo. Como afirma Lacan:

The more developed this object becomes, the more profoundly the subject becomes alienated from his jouissance. It is thus a frustration at one remove, a frustration that the subject—even were he to reduce its form in his discourse to the passivating image by which the subject makes himself an object by displaying himself before the mirror—could not be satisfied with, since even if he achieved the most perfect resemblance to that image, it would still be the other's jouissance that he would have gotten recognized there (Lacan 2002, 250)

Aunque López se observe al espejo luego de haber intentado cambiar su apariencia física, será imposible para él alcanzar la imagen perfecta de lo que el otro quiere de él. Asimismo, al estar alienado de su propio goce, López nunca experimentará la posibilidad de formar un vínculo afectivo real, ni con Queca ni con ninguna otra mujer.

Durante su etapa de transformación para “deszambarse”, López conoce a José María Cabanillas, otro sujeto subalterno con quien comparte el mismo esquema mental. Ambos han utilizado distintas estrategias cosméticas para intentar ocultar los rasgos más salientes de su etnicidad, su mayor anhelo es re-imaginarse a través de la mirada del otro. Ambos viven en una “tensión entre una realidad frustrante y unas expectativas ilusorias a las que la cruel evidencia se impone” (Esteban 25). Entre otros obstáculos, deben enfrentarse al rechazo constante: “es cierto que la ciudad no los tragaba, desarreglaban todas las cosas, ni parientes ni conocidos los podían pasar” (Ribeyro 2009b, 109). De esta forma, se puede comprobar que lo van perdiendo todo: familia, amigos, vínculos, etc. Y además, cometen lo que para una ciudad conservadora como Lima representa una grave infracción: no son capaces de ubicarse, es decir, de permanecer en el lugar asignado inicialmente (por ejemplo, el callejón). Al respecto, Hanashiro comenta lo siguiente:

En “Alienación”, a través de la caracterización de los personajes y cómo estos se relacionan, se manifiesta el carácter colonial de esta sociedad que rechaza una mentalidad como la de López – quien pretende ascender socialmente –. A lo largo de la narración, se observa que, para la opinión pública, actitudes como estas “desarreglan” y ponen en cuestión las bases sobre las que se soporta el patrón de poder. Esto último devela el carácter de una colectividad que espera la conservación de las estructuras jerárquicas y, por ello, condena cualquier posibilidad de movilidad social (53).

Frente a esta situación, López y Cabanillas deciden mudarse juntos y debido a la escasez de sus recursos, no pueden “vivir en una zona acomodada sino en el venido a menos centro de la

ciudad” (Vela 122). Es en este recinto en donde hacen planes para viajar a Estados Unidos. A diferencia de otros personajes ribeyrianos, que tienen una actitud más pasiva o resignada, los dos zambos cumplen roles activos, se esfuerzan por alcanzar una serie de metas, y llegan a cumplirlas, ya sea en el caso del aprendizaje del inglés o del soñado viaje a los Estados Unidos. Sin embargo, son estas metas las que en última instancia serán las causantes de sus desgracias personales.

Al aterrizar en la emblemática ciudad de Nueva York comprenden que allí “se habían dado cita todos los López y Cabanillas del mundo” (Ribeyro 2009b, 111); es decir, una multitud innumerable de personas de todas las razas, colores y lenguas, todos conviviendo en la misma urbe, irónicamente, se trata de una multitud de sujetos presumiblemente marginales en sus países de origen, ya que son aztecas, mayas, quechuas, polinesios, etc. Es decir, tienen en común el hecho de provenir de países en los que existe una mentalidad colonial y en donde históricamente se han mantenido estructuras jerárquicas a nivel social. Por lo tanto, estas personas están también frustradas en diferentes niveles, y ven en Estados Unidos una tierra de oportunidades. Este momento en particular, entonces, expone algo que ya se había anunciado previamente en el relato: la frustración compartida, esta vez ya no a nivel barrial o distrital, sino a gran escala. Al mismo tiempo, se puede extrapolar que todos estos son sujetos doblemente colonizados, ya sea por el legado histórico de sus respectivas naciones o por haber sido voluntariamente subyugados por el canon de belleza occidental, en el que difícilmente podrían encajar.

En contra de lo que habían imaginado, el viaje a Estados Unidos no concede ningún alivio a las frustraciones compartidas por López y Cabanillas: “las Quecas del lugar, y eran tantas, les pasaban por las narices, sin concederles ni siquiera la atención ofuscada que nos despierta una cucaracha” (Ribeyro 2009b, 111). López ha fracasado y permanece sexualmente frustrado, Cabanillas también. Pero además, se les acaba el dinero rápidamente y para no regresar a Perú,

deciden enlistarse en el ejército. Para aquellos que fuesen a combatir en la guerra de Corea el futuro parecía promisorio: “El que quisiera ir a pelear un año allí tenía todo garantizado a su regreso: nacionalidad, trabajo, seguro social, integración, medallas” (Ribeyro 2009b, 111). En una batalla, López pierde la vida, y Cabanillas es herido pero sobrevive.

En este final trágico se resalta la falla esencial del proyecto vital planteado por López. En el transcurso del relato el lector ha podido observar de qué manera López pierde su conexión con su tierra natal, pero también pierde los vínculos que lo ataban a ella. López es un alienado en un sentido doble: es un enajenado, un sujeto aislado y distanciado, pero también es un extranjero en una tierra que no es suya. Incluso si López hubiese sobrevivido a la guerra, no habría sido capaz de encontrar un espacio en la sociedad norteamericana. Cabanillas intuye ese hecho y por eso regresa a Perú. Tras su retorno, deja de imitar a los gringos, se olvida de hablar en inglés, en suma, deja atrás esa máscara que había asumido con tanto esfuerzo durante tanto tiempo: “Él sólo perdió un brazo, pero estaba allí vivo, contando estas historias, bebiendo su cerveza helada, desempolvado ya y zambo como nunca, viviendo holgadamente de lo que le costó ser un mutilado” (Ribeyro 2009b, 112).

Pero el destino de Queca, la chica de la que todos estaban enamorados, no es menos estremecedor. En el colofón del relato, el lector es testigo de lo que le sucede a Queca. Luego de casarse con Billy Mulligan, ambos se mudan a Kentucky, pero allí el matrimonio se deteriora. Billy engaña a Queca con otras mujeres, se vuelve violento y “terminó por darle de puñetazos a su mujer, a la linda, inolvidable Queca, en las madrugadas de los domingos, mientras sonreía estúpidamente y la llamaba chola de mierda” (Ribeyro 2009b, 113). Los roles se invierten, mientras que en Lima Queca era el objeto de deseo tanto de López como de los otros chicos, en

Estados Unidos ella es un sujeto subalterno, y de manera involuntaria termina siendo una víctima, maltratada por su propio esposo.

Conclusiones

En los cuentos de Ribeyro se ven reflejadas las tensiones y conflictos de Lima, que a su vez resumen la problemática de la identidad peruana. En este contexto, como ya han notado diversos estudiosos, la derrota y el fracaso acompañan a los personajes de Ribeyro. El fracaso no es un tema literario exclusivo de la narrativa ribeyriana, sino un componente importante en la literatura en general. En toda historia, los personajes deberán hacer frente a una serie de obstáculos, y que sean capaces de superarlos o no, dependerá del autor. En las obras del escritor peruano, este fracaso obedece a la propia realidad peruana, en la que el sujeto tiene siempre menos posibilidades de éxito, sin importar qué es lo que se proponga.

Como ya ha sido señalado previamente, para los peruanos las carencias a nivel material y existencial juegan siempre un rol clave en sus vidas. Estas carencias, no obstante, también se reflejan de manera más global si se observa al Perú como una nación en vías de desarrollo, con innumerables problemas que solucionar, grandes brechas a nivel de educación e infraestructura, y la presencia constante y ubicua de la pobreza. Todo ello, a su vez, puede observarse de manera sintetizada en los relatos de Ribeyro, porque al final no importa si el autor hace referencia a un distrito limeño de clase alta o a uno de clase baja, en todo momento el lector podrá encontrar y observar personajes marginales que, de un modo u otro, intentan suplir esas carencias. Para estos personajes, a menudo su deseo entra en conflicto con el orden social preestablecido, y por lo tanto caen una y otra vez en la derrota.

Aunque el fracaso ha sido investigado en artículos y textos académicos, pocos autores han prestado atención a la frustración sexual. Cuando los personajes de Ribeyro fracasan, a menudo la

frustración sexual es un componente clave que sirve o bien para entender dicho fracaso o bien para producirlo. En este sentido, vale la pena destacar que conforme la narrativa ribeyriana evoluciona, la forma de enfocar el tema de la frustración sexual también cambia. Por lo tanto, en cuentos como “La tela de araña”, “Página de un diario” y “Una aventura nocturna”, la frustración sexual refuerza la figura del fracasado, aunque a menudo se trata de un enfoque más anecdótico. En un relato como “De color modesto” ya está bosquejada la conexión entre raza y sexualidad, pero debido a la brevedad del mismo, no llega a explorarse en profundidad. En historias como “Fénix” se puede ver el contrapunto producido por múltiples puntos de vista, y la idea de una frustración sexual compartida por varios.

Asimismo, Ribeyro también cuestiona hasta qué punto la normatividad heterosexual de una ciudad como Lima limita y restringe el deseo de sus habitantes. Es por eso que en los cuentos “Un domingo cualquiera” y “Terra incognita”, la frustración sexual parte de la imposibilidad de explorar formas de sexualidad que se alejan de lo heteronormativo.

Es importante señalar que en prácticamente todas las historias en las que se observa el fenómeno de la frustración sexual, también está presente la temática racial. Por lo tanto, la mirada racista de la sociedad limeña se impone de tal manera que no puede existir un vínculo real entre sujetos de diferente raza. Esta imposibilidad se ve ejemplificada justamente en el campo en donde resulta más evidente: la sexualidad. Una y otra vez, el sujeto blanco se encuentra en una posición de superioridad, mientras que el sujeto subalterno (indio, mestizo, negro, zambo, etc.) se encuentra en una situación de inferioridad y es víctima de la discriminación. En este sentido, en el relato “Alienación” se conjugan con maestría tanto la temática racial como la ideal del fracaso en relación con la frustración sexual.

En cuentos como “La juventud en la otra ribera” y “Silvio en El Rosedal”, la perspectiva sobre la sexualidad parte desde una óptica más adulta, en donde la edad juega un papel clave, pero también la forma de pensar y la filosofía personal de cada personaje.

Aunque en cada uno de los cuentos analizados, los personajes recurren a diversas estrategias, al final el resultado se condice con la realidad de una ciudad como Lima. La barrera racial no puede ser franqueada fácilmente, y esto generará inevitablemente que los individuos discriminados se encuentren también sexualmente frustrados. El fracaso, entonces, se consolida mediante la frustración sexual, y ambos pasan a ser elementos indesligables de una misma dinámica social.

Bibliografía:

- Abenshushan, Vivian. *Para entender: Julio Ramón Ribeyro*. Nostra Ediciones, 2009.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. Verso, 2006.
- Basadre, Jorge. *Meditaciones sobre el destino histórico del Perú*. Ediciones Huascarán, 1947
- Baudry, Paul. “Tres respuestas a una modernidad en crisis: algunas posturas escépticas, estoicas y cínicas en la obra de Julio Ramón Ribeyro”. *Boletín IRA* no. 37, 2015, pp. 191-206.
- Bialowas Pobutsky, Aldona. “Cultural Alienation And Colonial Desire in ‘Alienación’ by Julio Ramón Ribeyro”. *Romance Notes*, no. 2, 2007, pp. 163-170.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. Routledge, 1993.
- Cabrejos, Irene. “El legado literario de Ribeyro (a propósito de ‘La tentación del fracaso’)”. *Hueso húmero* no. 47, 2005, pp. 171-187.
- Cabrejos, Irene. “El no enmascaramiento de la ficción en Ribeyro”. *El botín de los años inútiles: nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*. Baudry, Paul y Salazar, Ina, editores. Ediciones Altazor, 2014, pp. 193-235.
- Cappello, Giancarlo. “Los hombres pequeños de la modernidad: configuración y tiempo del antihéroe ribeyreano”. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.
- Choi, Eunha. “Gestured Realism in Julio Ramón Ribeyro: Fiction’s Fragmented and Contingent Form”. Tesis doctoral. New York University, 2013.
- Coaguila, Jorge. *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*. Revuelta Editores, 2015.
- Coaguila, Jorge. *Ribeyro: la palabra inmortal*. Tierra Nueva Editores, 2008.
- Elmore, Peter. *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- Elmore, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Mosca Azul Editores, 1993.
- Esteban, Ángel. “Julio Ramón Ribeyro y el cuento hispanoamericano en la perspectiva del 'boom'”. *La palabra del mudo. Antología*. Ediciones Peisa, 1992, pp. 3-27.
- Esteban, Ángel. *El flaco Julio y el escritor: Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara*. Renacimiento, 2014.

- Ferreira, César. “Los legados de Julio Ramón Ribeyro”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Márquez, Ismael P. y Ferreira, César, editores. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 95-103.
- Fink, Bruce. *Lacan to the Letter: Reading Écrits closely*. University of Minnesota Press, 2004.
- Fuentes Rojas, Luis. *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*. UNMSM-Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.
- Giordano, Alberto. “La tentación del diario: escritura de la intimidad y experiencia ética en *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro”. *Cuadernos de Literatura*, Vol. 19, no. 37, 2015, pp. 341-360.
- González Montes, Antonio. *Julio Ramón Ribeyro: el mundo de la literatura*. UNMSM Editorial Cátedra Vallejo, 2014.
- Hanashiro, Nae. “‘Todo cuesta caro’: figuraciones del racismo en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro”. Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.
- Higgins, James. *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- Jurado Párraga, Raúl. “Agonía y estratificación cultural de los personajes femeninos en la novelística de Julio Ramón Ribeyro”. *Ribeyro por tiempo indefinido*. Marco Martos, Gladys Flores, Javier Morales editores. Editorial Cátedra Vallejo, 2014, pp. 121-133.
- Lacan, Jacques. *Écrits: The First Complete Edition in English*. 1966. Bruce Fink editor. Norton, 2002.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Jacques Allain Miller editor. Norton, 1978.
- Luchting, Wolfgang A. *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*. Editorial Vervuert, 1988.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- Minardi, Giovanna. “Lima en la obra de Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa”. *Hispanamérica* no. 119, 2011, pp. 15-23.
- Minardi, Giovanna. “Una hora con Julio Ramón Ribeyro”. *Alba de América* no. 9, 1991, pp. 167-168.
- Navascués, Javier de. *Los refugios de la memoria: un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Vervuert, 2004.

- Ofogo Nkama, Boniface. “La generación del 50 en el Perú (una narrativa plural)”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- Ortega, Julio. *Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura*. Fondo de cultura económica, 1988.
- Ospina Villalba, Galia. *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*. Fundación Universidad de Bogotá, 2006.
- Oviedo, José Miguel. “La lección de Ribeyro”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Márquez, Ismael P. y Ferreira, César, editores. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 81-86.
- Reisz, Susana. “La hora de Ribeyro”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Márquez, Ismael P. y Ferreira, César, editores. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 87-94.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Antología personal*. Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La caza sutil*. 1976. Revuelta Editores, 2012.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La palabra del mudo (I)*. Editorial Planeta Seix Barral, 2009.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La palabra del mudo (II)*. Editorial Planeta Seix Barral, 2009.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso v.1. Diario personal 1950-1960*. Jaime Campodónico editor, 1992.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso v.2. Diario personal 1960-1974*. Jaime Campodónico editor, 1993.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso v.3. Diario personal 1975-1978*. Jaime Campodónico editor, 1995.
- Rodero, Jesús. “‘Fénix’: el carnaval y el juego con el mito”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Márquez, Ismael P. y Ferreira, César, editores. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 149-160.
- Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*. Ediciones Era, 1964.
- Salcedo Arnaiz, Daniela Claudia. *Defining Andeaness Away from the Andes: Language Attitudes and Linguistic Ideologies in Lima, Peru*. Tesis doctoral. Ohio State University, 2013.

- Salinas Castañeda, Julia Angélica. “El *ennui* en *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)* de Julio Ramón Ribeyro”. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.
- Tenorio Requejo, Néstor y Coaguila, Jorge, editores. *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier: homenaje a un clásico de la narrativa hispanoamericana*. Tierra Nueva Editores, 2009.
- Terrones, Félix. “Lima, ciudad de papel y ficción: alcances y evoluciones de una imagen desde la obra de Julio Ramón Ribeyro”. *El botón de los años inútiles: nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*. Baudry, Paul y Salazar, Ina, editores. Ediciones Altazor, 2014, pp. 75-93.
- Torres Mallma, Anna Vanessa. “El espacio como constructor de identidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro”. Tesis de maestría. Minnesota State University, 2006.
- Tubino Arias-Schreiber, Fidel. “Perú: la ausencia de síntesis”. *Historia y cultura*, no. 25, 2004, pp. 59-73.
- Valero, Eva. *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Universidad de Alicante, 2003.
- Vela Rodríguez, Diana Carmela. “‘Se reserva el derecho de admisión’: racismo y espacios urbanos en la Lima de mediados del siglo XX”. Tesis doctoral. State University of New York, 2009.
- Veres, Luis. “Julio Ramón Ribeyro: crónica del fracaso de la burguesía”. *Con-Textos revista de semiótica literaria*, vol. 21 no. 42, 2009, pp. 55-65.
- Weiss, Jason. “Entrevista a Julio Ramón Ribeyro”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Márquez, Ismael P. y Ferreira, César, editores. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 103-115.
- Zanetti, Susana. “Diario de un escritor: ‘*La tentación del fracaso*’, de Julio Ramón Ribeyro”. *Iberoamericana*, no. 22, 2006, pp. 63-77.
- Žižek, Slavoj. *The Parallax View*. MIT Press, 2006.
- Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. Verso, 1997.