

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA



FICCIÓN REALISTA Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL DEL HOMBRE
EN LOS CUENTOS DE “TRES HISTORIAS SUBLEVANTES” DE JULIO
RAMÓN RIBEYRO

TESIS

PRESENTADA POR:

ANA MARIBEL SÁNCHEZ VALERA

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:
LICENCIADO EN EDUCACIÓN, CON MENCIÓN EN LA
ESPECIALIDAD DE LENGUA, LITERATURA, PSICOLOGÍA Y
FILOSOFÍA

PROMOCIÓN: 2017-II

PUNO - PERÚ

2018

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
FACULTAD DE CIENCIAS DE EDUCACIÓN
ESCUELA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA

**FICCION REALISTA Y TRANSFORMACION SOCIAL DEL HOMBRE EN LOS
CUENTOS DE "TRES HISTORIAS SUBLEVANTES" DE JULIO RAMÓN
RIBEYRO.**

ANA MARIBEL SÁNCHEZ VALERA

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
EDUCACIÓN SECUNDARIA, CON MENCIÓN EN LA ESPECIALIDAD DE
LENGUA, LITERATURA, PSICOLOGÍA Y FILOSOFÍA**



APROBADA POR EL SIGUIENTE JURADO:

PRESIDENTE

: 

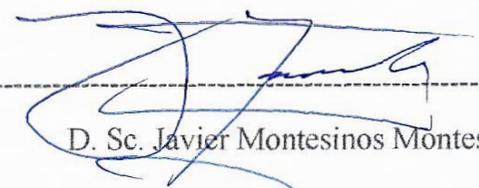
Dr. Roberto Asencio Quenta Paniagua

PRIMER MIEMBRO

: 

Dra. Myrna Cleofé Sánchez Rossel

SEGUNDO MIEMBRO

: 

D. Sc. Javier Montesinos Montesinos

DIRECTORA / ASESORA

: 

Dra. Silvia Verónica Valdivia Yábar

Área: INTERDISCIPLINARIDAD EN LA DINÁMICA EDUCATIVA: Lengua,
Literatura, Psicología y Filosofía.

Tema: Interpretación literaria.

Fecha de sustentación: 14/ Ago./2018

DEDICATORIA

Al papá Leandro, por encontrar la higuerrilla.

Para el pato Pana, por aquella tarde en que descubrimos el amor y comenzamos a soñar con una vida juntos..., donde sea que se encuentre.

Infinita.

“El diámetro del Aleph era de dos o tres centímetros, pero el Universo entero estaba ahí, sin disminuir su tamaño. Cada cosa... era infinita, porque yo podía ver claramente desde todos los ángulos del universo.”

Jorge Luis Borges, *El Aleph*

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

Jorge Luis Borges

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por darme la oportunidad de vivir, amar, soñar, y darme la dicha de buscar los fragmentos de mi verdadera felicidad. Los caminos de la vida son largos, cansados, trágicos, inconsolables, terribles, alegres, dulces, tiernos, amorosos, cálidos. Cuando menos lo parezca, cuando menos lo merezca, todo ocurre por algo. Gracias, por tanto.

A mi tío don Albino, quien estuvo conmigo desde el comienzo, y quien estuvo cuando nadie estaba ahí; por mojarme en la felicidad de ser como tu hija. Gracias por los días de piscina, las mañanas de *chancadito*, y las viejas tardes en *El óvalo*. Te lo debo.

A la doctora Silvia Verónica Valdivia Yabar, directora y asesora de esta tesis, por ser mi maestra, mi guía, y mi mejor referente. Por enseñarme literatura, filosofía y educación; por inventarse tiempo para mí y por devolverme el amor por mí y ella misma.

A mis maestras y maestros del Programa de Lengua, Literatura, Psicología y Filosofía de la Facultad de Educación. A la doctora Myrna Sánchez, por ser una amiga; al doctor Feliciano Padilla, por incluirme en el elenco de *El Rafa Aguilar*, por dejarme escribir lo que yo quisiera, y por recordarme y reírse conmigo. En fin, a quienes me mostraron su mejor versión de sí mismos y los que me enseñaron a ser una maestra diferente, mejor. Agradecer también a mi Universidad, gracias por estos años en sus aulas.

A mis primeros grandes maestros: al profesor Jacob Canaza Rojas, por aceptarme tal como era y por devolverme la confianza para emprender mis primeros pasos, y al profesor Rolando Calancho Mamani, profesor de Comunicación del colegio Simón Bolívar, por confiar en que esta niña podía ser capaz de cosas grandes. No los defraudaré.

A Noel, quien más me apoyó durante estos últimos años, porque viste algo en mí y confiaste en esta chica que solo recitaba a Nena Daconte mientras aprendía de la vida.

A mis compañeros de la promoción 2017 – II, a los compañeros de la facultad, a las amigas y los amigos. A las personas que estaban cerca cada día, y la señora Chabuca. Mi último agradecimiento va para toda mi familia. A mi madre Bonifacia, a papá Antonio, a mi hermana Mayumi, a Roberto, a Yuni, y a la pequeña Sophie.

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA.....	3
AGRADECIMIENTO	4
ÍNDICE DE FIGURAS	8
ÍNDICE DE TABLAS	9
RESUMEN	10
PALABRAS CLAVE.....	10
ABSTRACT.....	11
INTRODUCCIÓN	12

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Descripción del problema de investigación.....	16
1.2. Formulación del problema	22
1.2.1. Pregunta general:	22
1.2.2. Preguntas específicas:	22
1.3. Importancia y utilidad del estudio.....	23
1.4. Hipótesis de investigación.....	24
1.4.1. Hipótesis general.....	24
1.4.2. Hipótesis específicas	24
1.5. Justificación del Estudio	25
1.6. Objetivos de la investigación	25
1.6.1. Objetivo general.....	25
1.6.2. Objetivos específicos.....	26

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LA LITERATURA

2.1. Antecedentes de la investigación.....	27
2.2. Marco teórico.....	35
2.2.1. Ficción narrativa: los mundos ficcionales	35
2.2.2. Ficción realista	38
2.2.2.1. Leyes y valores de los mundos creados	42
2.2.2.2. Lógica de los mundos creados.....	43
2.2.2.3. Naturaleza de seres y objetos.....	43
2.2.2.4. Naturaleza de los hechos	45
2.2.2.5. Modalidades de ser y existir	45

2.2.3. Dialogía: pluralidad de voces y discursos.....	46
2.3. Tres historias sublevantes: el libro	50
2.3.1. Al pie del acantilado	51
2.3.2. El Chaco	55
2.3.3. Fénix.....	60
2.4. Julio Ramón Ribeyro	65
2.4.1. La Generación del 50.....	67
2.4.2. La palabra del mudo: una hueste de “fracasados” y “vencedores”	68
2.5. Marco conceptual	69

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. Tipo y diseño de investigación.....	73
3.2. Población y muestra de investigación.....	74
3.3. Técnicas e instrumentos de recolección de datos	75
3.4. Procedimiento y recolección de datos.....	76
3.5. Procedimiento y análisis de datos	77
3.6. Operacionalización de variables	77

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. Ficción	78
4.1.1. Leyes y valores de la obra: leyes del mundo natural.....	78
4.1.1.1. <i>Orden</i>	78
4.1.1.2. <i>Progreso</i>	81
4.1.2. Lógica.....	83
4.1.3. Hechos.....	86
4.1.4. Personajes.....	90
4.1.4.1. <i>Seres humanos</i>	90
4.1.4.2. <i>Seres animales</i>	101
4.1.4.3. <i>Seres vegetales</i>	106
4.1.5. Objetos.....	108
4.1.5.1. <i>La casa</i>	109
4.1.5.2. <i>La máquina de escribir</i>	112
4.1.5.3. <i>La piel de oso</i>	113
4.1.6. Modalidades del ser y existir.....	114
4.1.6.1. <i>Modalidades de Ser</i>	114

4.1.6.2. <i>Modalidades de Existir</i>	116
4.2. Dialogía.....	118
4.2.1. Monólogos	118
4.2.1.1. <i>Monólogo interno</i>	118
4.2.2. Polifonía social y cultural.....	120
4.2.3. Poliglosía de las lenguas	121
4.2.4. Heterología	122
CONCLUSIONES	124
RECOMENDACIONES	126
REFERENCIAS.....	127
ANEXOS.....	131
Anexo 1	131
Ficha de lectura.....	131
Anexo 2	132
Ficha de análisis.....	132

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Representación básica del clásico triángulo semiótico, desarrollado por S. Ullman Y Baldinger, sobre una metodología saussureana.....	36
Figura 2: El clásico triángulo semiótico, propuesto ahora por Umberto Eco para explicar la existencia ficcional y cambio en el punto del referente. Se basa en la novela Ana Karenina, del ruso Leon Tolstói.	37
Figura 3: Representación simple acerca del objeto de estudio; análisis correspondiente al primer eje y sub eje, respectivamente.	74
Figura 4: Distancias y aproximaciones: Primera edición sobre un artículo de Sebastián Salazar Bondy por la reciente publicación del último libro de cuentos de Julio Ramón Ribeyro, Tres historias sublevantes. La publicación está fechada el 31 de mayo de 1964.	133
Figura 5: Primera portada de Tres historias sublevantes, en 1964. Diseño de Juan Mejía Baca, en Lima.....	134

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Unidad, ejes y sub ejes de investigación.	75
Tabla 2: Principales ediciones y autores consultados en la investigación.	77

RESUMEN

La investigación interpreta los aspectos de ficción y dialogía del libro de cuentos “Tres historias sublevantes”, del cuentista peruano Julio Ramón Ribeyro, para sostener que existe una transformación social del hombre. La obra del escritor muestra un tópico del hombre progresista ante un determinismo social. El tipo de investigación es cualitativo no experimental. El método es el semiótico. El objetivo es interpretar las características de ficción y dialogía de la obra de cuentos. Los instrumentos utilizados son la ficha de análisis de secuencias y la ficha de lectura. El objeto de estudio es la obra mencionada, teniendo como corpus de estudio los cuentos “Al pie del acantilado”, “El chaco” y “Fénix”, que conforman el libro. Los resultados exponen las características de una ficción realista: las leyes y valores de la obra corresponden a una ficción realista; la lógica es coherente con el mundo real; los hechos reciben una explicación racional y causal; los personajes y objetos comparten propiedades idénticas a las del mundo real, y las cualidades del ser y existir de los seres corresponden a las leyes del mundo natural. Estos aspectos revelan una transformación social del hombre por las circunstancias que atraviesan los personajes; sus motivaciones y actos ante la adversidad de su entorno. El sistema de dialogía está conformado por los monólogos de los personajes del cuento Fénix; la polifonía se manifiesta a través de diálogos indirectos y la diversidad de voces, y la poliglosía corresponde al quechua en el cuento El chaco. La principal conclusión es que el libro de cuentos *Tres historias sublevantes* de Julio Ramón Ribeyro, en los aspectos de la ficción y de la dialogía, enuncia una ficción realista y revela que existe una transformación social del hombre en la trama de cada cuento.

Palabras clave: Dialogía, ficción, método semiótico, transformación social del hombre.

ABSTRACT

The investigation interprets the fictional and dialogical aspects of the story book "Tres historias sublevantes", by the Peruvian storyteller Julio Ramón Ribeyro, to argue that there is a social transformation of man. The work of the writer shows a topic of the progressive man before a social determinism. The type of research is qualitative non-experimental. The method is semiotic. The objective is to interpret the characteristics of fiction and dialogue of the story work. The instruments used are the sequence analysis sheet and the reading card. The object of study is the work mentioned, having as a corpus of study the stories "At the foot of the cliff", "El Chaco" and "Fénix", which make up the book. The results expose the characteristics of a realistic fiction: the laws and values of the work correspond to a realistic fiction; logic is coherent with the real world; the facts receive a rational and causal explanation; the characters and objects share properties identical to those of the real world, and the qualities of being and existence of beings correspond to the laws of the natural world. These aspects reveal a social transformation of man by the circumstances that the characters go through; their motivations and actions in the face of the adversity of their environment. The dialog system is made up of the monologues of the characters in the Fénix story; polyphony is manifested through indirect dialogues and the diversity of voices, and the polygyny corresponds to Quechua in the story El Chaco. The main conclusion is that the story book Tres historias rebellious by Julio Ramón Ribeyro, in the fiction and in the dialogue system, enunciates a realistic fiction and reveals that there is a social transformation of man in the plot of each story.

Keywords: Dialogue, fiction, semiotic method, social transformation of man.

INTRODUCCIÓN

Es necesario dotar a todo niño de una casa. Un lugar que, aún perdido, pueda más tarde servirle de refugio y recorrer con la imaginación buscando su alcoba, sus juegos, sus fantasmas.

Julio Ramón Ribeyro

Las ficciones en la literatura se crean a partir de experiencias y circunstancias que el hombre vive, siente, y piensa en torno a su naturaleza, a su contexto social y las luchas que enfrenta en el afanoso trajín que representa la metáfora de la vida: sobrevivir. En esencia, las ficciones parten de la realidad. Cada suceso, cada escenario y cada evento narrado, en realidad, son parte de la vida cotidiana y describen lo que el hombre vive cada día, cada momento y cada minuto de lo que significa la vida. Y es así que la línea entre la ficción y la realidad se vuelve tan estrecha que las experiencias del ser humano son aquellas que nos describen las historias plasmadas en novelas, cuentos y todo tipo de ficciones; especialmente las historias contenidas en ficciones como el cuento, no hay, como dijera Julio Ramón Ribeyro, cuento sin historia. La presente investigación, denominada: Ficción realista y transformación social del hombre en los cuentos de *Tres historias sublevantes* de Julio Ramón Ribeyro, expone la visión de este hombre que siente la carga de la vida, ese sacrificio que implica la realidad, a veces dura y penetrante, con que a veces choca el hombre, contra una suerte de designio de un destino infranqueable y siempre con gran estupor. La investigación pretende interpretar, mediante el método semiótico, el sistema de ficción y dialogía de los cuentos que conforman el libro; asimismo, conocer la misma obra cuentística de Julio Ramón Ribeyro, el fondo de su

literatura, y la capacidad de creación del hombre que aprendió a escribir sobre su país cuando estaba en el extranjero; el escritor que es, por un consenso más o menos general, el mejor cuentista peruano, pues su obra definitivamente representa uno de los mejores logros de la literatura y uno de los más lúcidos momentos de la historia de cuento latinoamericano; y precisamente por ello, no debe de dejarse de lado de ninguna antología de narrativa corta como lo es el cuento. Este estudio abarca la obra y análisis de la obra cuentística de Julio Ramón Ribeyro, considerando un fondo que concentra la atención con cada uno de los temas que se deben de discutir en cada uno de los aspectos desarrollados en la obra del escritor, centrándose en la obra mencionada. Se presentan en la tesis cuatro capítulos. El primero de ellos, titulado *El problema de investigación*, pretende hacer frente a la pregunta ¿de qué trata la investigación?, respondiendo a la interrogante de qué problema se espera resolver con el desarrollo de la investigación. Aquí se describe el problema de investigación, planteado desde el proyecto de investigación; la formulación del problema de la investigación; la importancia y utilidad del estudio, la referencia a las hipótesis del estudio; exponiéndose también la sustancial causal del estudio, en la justificación; así como los objetivos de la investigación, refiriendo aquí el general y los específicos, planteados en la investigación.

El segundo capítulo se titula *Revisión de la literatura*, cuyo contenido se basa esencialmente en cada uno de los aspectos de la investigación, los antecedentes del estudio; el marco teórico; incluyendo un estudio y revisión minuciosos de la ficción narrativa, la dialogía, como el estudio referido de cada uno de sus aspectos como la pluralidad de voces y discursos; y el estudio especialmente en ficciones referidos al tema principal. A continuación, se halla amplia información sobre la obra en cuestión: el libro de cuentos *Tres historias sublevantes*, aquí se describe de forma minuciosa cada uno de los tres cuentos: *Al pie del acantilado*, *El chaco* y finalmente, *Fénix*; incluyendo un

argumento de la historia contada con cierto análisis que también incluye la investigación. Asimismo, se incluye en esta parte una breve referencia a la biografía del autor, Julio Ramón Ribeyro, donde también se descompone sobre algunos aspectos de su vida, considerando además información sobre la llamada Generación del 50, grupo literario con respecto del Perú. La referencia que se hace de la obra narrativa en general sobre la obra del autor, especialmente el cuento, género en que el escritor destacó sobremedida; incluye un análisis de la obra más ambiciosa y lograda del autor: *La palabra del mudo*, que incluye información acerca de su obra. En la parte del marco conceptual, se incluye un minucioso estudio sobre las definiciones empleadas en la investigación, debidamente estructuradas desde el planteamiento de la misma.

El tercer capítulo de la tesis, comprende el uso de *Materiales y métodos* que se emplearon en el desarrollo de la investigación. Aquí se describe cada uno de los procedimientos empleados en el desarrollo de la investigación desde que se toma en cuenta el inicio de la misma, pasando por cada una de las etapas de la investigación. Se detalla el tipo y diseño de la investigación, haciendo referencia sobre la investigación cualitativa a nivel de contenido, y la muestra de investigación, referida a la obra misma; así como las correspondientes técnicas e instrumentos de recolección de datos y el procedimiento consecuente del procedimiento y análisis de los datos y la respectiva información, y la respectiva caracterización del área de investigación, considerando los respectivos ejes y sub ejes de investigación, en la operacionalización de variables.

El último capítulo se titula *Resultados y discusión*. Pretende ser una interpretación minuciosa de la aplicación del método semiótico, basado principalmente en los cuentos que conforman el libro *Tres historias sublevantes*. Se comienza este apartado con el aspecto de ficción; considerando las leyes y valores de la obra, refiriendo las que

corresponden al mundo natural; y refiriéndose al orden y progreso; así como la lógica, los hechos, los personajes, señalando sobre estos a los humanos, animales y las plantas; así como los objetos que se describen en cada uno de los cuentos; y las modalidades de ser y existir; considerando las respectivas asociaciones que tendrán estos con las leyes y valores de la obra literaria. El sistema de dialogía se tiene en consideración a continuación, describiendo e interpretando aspectos sobre los monólogos, a nivel interno; la polifonía a nivel social y cultural; y la poliglosía de las lenguas. Se concluye con la determinación de cada una de las conclusiones que finalmente recoge este estudio; así como las respectivas recomendaciones finales. Las correspondientes referencias y anexos respectivos terminan con esta tesis.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Descripción del problema de investigación

En la literatura las obras representan la forma de existir y vasta diversidad de cada lugar y espacio geográfico que alimenta el alma del escritor. La riqueza de creación radica en el sentir de los pueblos andinos, amazónicos, y es, desde allí, precisamente, donde nace esta cualidad de ser de cada creación. El entorno, las personas que habitan determinados lugares hacen que esta representación alcance a ser la inspiración que el creador tendrá para su obra. El sentido de la obra se encuentra presente en la misma realidad que debe ser capaz de transmitir el suficiente halo ficcional al autor. En esencia, son las personas y los lugares las que forman la cultura de un lugar, y esta, la que se verá en la pluma del escritor. El autor refiere historias para encontrar la naturaleza de la vida misma. La investigación se refiere al libro de cuentos “Tres historias sublevantes”, de Julio Ramón Ribeyro, cuentista peruano que destaca en cualquier selección de antologías de cuento latinoamericano.

La obra de Julio Ramón Ribeyro representa uno de los mayores logros de un urbanismo literario que se desarrolla en el Perú de la segunda mitad del siglo XX. Sus mayores aportes tienen que ver con la singular manera de representar al hombre partiendo de situaciones cotidianas, disímiles y, al mismo tiempo, tan complejas. El hombre de los cuentos de Ribeyro es el peruano progresista; el zambo frustrado que sueña con ser yanqui; el profesor tímido que no logra reencontrarse con su vocación; o el soñador que regenta una hacienda llamada “El Rosedal”. Es, también, el fumador empedernido y el niño que recoge sobras de comida por las mañanas para demostrar su fortaleza como

luchador de una causa justa, la de prosperar y sobrevivir.

La figura de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), se consagra como uno de los más importantes cuentistas contemporáneos. Aunque existe también una voraz crítica que lo acusa de pertenecer —considerando tal vez únicamente su estilo— al siglo anterior del que realmente formó parte; lo cierto, es que aún hoy, y de seguro, por mucho tiempo más, se mantiene la vigencia de sus libros; y especialmente sus cuentos que siguen leyéndose en nuestro siglo. Su presencia se llena de un arte genuino, como indicara Bryce Echenique; de una apasionante profundidad especialmente con el cuento, y de una inquietante contradicción. Pérez (2004) afirma: “Y, sin embargo, Ribeyro, sin ser ningún *boom* narrativo, o precisamente por esa adscripción a los modelos tradicionales consiguió construir cuentos con una precisión de relojero al modo de Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga o Guy de Maupassant” (p.9).

La forma de narrar de Ribeyro caracteriza a cada uno de sus personajes como “perdedores”, y hombres resignados. Pérez (2004) confirma: “En las narraciones costumbristas sobre la ciudad de Lima, donde los personajes son perdedores indelebles, abocados a un determinismo social que los lleva a la desgracia o a tener que claudicar al final de la historia” (p.11). En este aspecto, si hay algo que caracteriza a sus personajes, es esta singularidad. Echenique (1996) aclara: “Ribeyro afirma que en el fondo de sus relatos están «la vejez, el deterioro, la frustración y el perecimiento»” (p.119). Sin embargo, el encierro de esta “predestinación” fatal, parece esconder un problema social; más precisamente, citando a Mario Vargas Llosa, Coaguila (2011) destaca:

(...) sus protagonistas son perdedores. En una carta al crítico y traductor alemán Wolfgang A. Luchting. El 24 de octubre de 1966, refiriéndose a la obra del escritor limeño, Mario Vargas Llosa afirmó: “Todos sus cuentos y novelas son fragmentos de una sola alegoría sobre la frustración fundamental de ser peruano: frustración social, individual, cultural, psicológica y sexual”. (p.58)

Cuando la suerte es adversa, Ribeyro representa esta frustración que predomina en sus ficciones a nivel social. Sin embargo, en las historias que se presentan en *Tres historias sublevantes*: “Al pie del acantilado”, “El chaco”, y Fénix”; representan una visión distinta del autor acerca de su obra, aunque no se mencione esto. “*Tres historias sublevantes* (1964) ofrece relatos ambientados en cada una de las tres regiones del país: «Al pie del acantilado» en la costa, «El chaco» en la sierra y «Fénix» en la selva”. (Coaguila, 2011). Estos relatos “presentan tres casos representativos de marginación e injusticia en el Perú contemporáneo” (Elmore, 2002, p.105). Por lo anterior, hay una “necesidad” de reivindicar al hombre en su lucha. Al parecer, este modelo ni siquiera era la intención del autor; aunque deja una “pista” que se sintetiza con el desarrollo de cada una de las situaciones de cada relato.

En una entrevista de 1986, Ribeyro declaró que en este conjunto de cuentos se propuso describir tres peleas perdidas, pues los protagonistas terminan derrotados, quienes “tienen, eso sí, el mérito de haber combatido. En el primer cuento; «Al pie del acantilado» se trata de un hombre que lucha por la vivienda: él construye su casa y se la destruyen, pero luego continúa su camino e intenta construir otra un poco más lejos”. Ribeyro añadió que en los tres combates hay una decisión de no claudicar, de luchar hasta el fin. De allí el carácter de “sedicioso”. (Coaguila, 2011, pp.58-59)

Ahora bien, si en el primer cuento se describe las peripecias de “papá Leandro”, en las demás historias se crea un contexto donde el sufrimiento es parte esencial de cada trama. En el segundo cuento «El chaco» se describe la versión de una cacería humana donde Sixto, el hombre “cazado” se “yergue como un señor de su vida: deja de ser el minero con los pulmones quemados, el deshecho que viene a respirar el aire limpio de sus valles antes de morir” (Salazar Bondy, 2009), para luego terminar con una pasión combativa hasta su último soplo de vida. “La sublevación en este cuento tiene un triunfo

sin victoria, sí, pero anuncia, exento prosopopeya, que el tiempo de la resignación se está acabando y que la libertad no es dádiva sino conquista” (Salazar Bondy, 2009). Como se afirma, se rompe el modelo de personajes creados a partir de situaciones de conflicto, perdedores y hombres resignados, cuya suerte es aceptada con suma fatalidad. En el tercer relato, «Fénix» sitúa la historia en un circo, donde, a través del desarrollo de monólogos interiores, se desarrolla una pugna entre lucha y equilibrio. En este aspecto, se explica la diferencia de estas historias como, con mejor acierto, considera Salazar Bondy (1964):

Ese clima no prevalece en Tres historias sublevantes. Acá el escritor ha ampliado su perspectiva. No todos —parece decirnos— aceptan la fatalidad de la miseria y su menoscabo. Y para ilustrarlo están estas tres fábulas de la lucha de los desdichados contra la desdicha, que no es un fátum supremo e inapelable sino un reversible estado de cosas cuyo pivote es la injusticia. «Al pie del acantilado» comienza con una frase que define metafóricamente el empecinamiento popular por imponerse a los obstáculos que, contra su anhelo de pervivir afirmativamente, se le oponen: «Nosotros somos como la higuerrilla, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados. (p.8)

Estos tres relatos muestran el inicio de una transformación del entorno. El argumento de cada relato, ambientado, efectivamente, en las tres regiones tradicionales del Perú, representa a personas de diferentes lugares con diferentes climas, creencias y culturas, que, de forma particular, comienzan un cambio en su propio entorno, y una revelación al sistema existente en cada uno de los cuentos. Se considera a estas historias ficciones realistas porque representan fábulas de la lucha de los desdichados contra la adversidad, porque el tema social está más presente que nunca en cada historia que encierra un problema de esta índole revelando el estado del hombre en determinados contextos, una afirmación vital de querer imponerse ante los obstáculos de la vida y enfrentarse a un determinismo atribuido. Cada uno de los personajes que se presentan parece alejarse un poco de la suerte desdichada que el creador impone como singular y

extraña característica. Esto, por supuesto, no quita el hecho de que también representan fábulas “tristes” de la injusticia de un país que se comparte cada una de las facciones del Perú. ¿Qué suscita la forma de narración de cada historia? Ribeyro había consagrado su narrativa desde la publicación de otros libros cuentísticos; pero, es con este libro donde rompe un modelo de escritura y lo lleva hasta un nivel casi experimental.

En suma, ocurre una transformación social del hombre, quien se subleva contra su destino luchando para crecer, y rompiendo el paradigma propuesto en sus anteriores ficciones. De esta manera se analiza el mensaje que presentan estos tres relatos, la profundidad filosófica, ontológica que subyace en cada relato. Para retratar estos aspectos se recurre al estudio de la ficción, sistema conformado por diversos elementos, y la dialogía, otro importante sistema en el desarrollo de cada historia; las voces que escuchamos y leemos como múltiples (heterofonía), dialectos y lenguajes diversos (poliglosia), variedad de discursos (heterología); cada uno de los cuales explica diferentes situaciones, concepciones, puntos de vista (Paz Gago, 2007) que revelan el anterior planteamiento en los tres cuentos. La descripción representada en cada una de las voces, especialmente de “Fénix” parece realzar la forma de sufrimiento, como para asegurarse que el punto de vista haya quedado asegurado desde alguien, en este caso refiriendo cada uno de los distintos tipos de narradores, para que cuente efectivamente lo que presencia de cerca: Leandro lo hace efectivamente en el primer cuento; hay un testigo ocular que participa en cada una de las acciones de “El chaco” y la diversidad de las voces que se presenta en el último cuento, “Fénix”. A nivel técnico, destaca la etapa experimental del escritor, pues, es más que evidente que precisamente este último relato difiere de los demás en cuanto a la precisión de los diálogos resaltando un modelo faulkneriano de cada personaje; aunque y como ocurre en *The Sound and the Fury* (El ruido y la furia) de William Faulkner, parece recibir enorme influencia de autores como el mismo

norteamericano.

Ahora bien, la pregunta queda para reformularse, ¿por qué es este un problema de investigación? Para dar respuesta a esta interrogante se debe recurrir a los diversos elementos de la investigación cualitativa. La interpretación literaria, como una variante de las investigaciones de contenido, tiene una diversidad de sistemas que se apoyan en el método semiótico, como en otros métodos de aplicación. Para partir desde estos sistemas y realizar un estudio analítico y minucioso, se debe tener un problema de investigación y en literatura, este tiene que ver con el mensaje de la obra en cuestión. Porque, desde la perspectiva del investigador en literatura, su problema no se basa en “mejorar” o “resolver” algo, estrictamente hablando, como en una investigación cuantitativa, sino en interpretar, revelar o encontrar algo nuevo y distinto en la obra del autor. Y porque, en última instancia, debe existir un problema de investigación para que el investigador pueda llevar a cabo su investigación literaria. El estudiante y el lector amante de los libros poseen una capacidad para comprender las obras, para apreciarlas e interiorizarlas; y esto, esencialmente, por la gran sensibilidad que especialmente ellos poseen. La literatura, los libros, y cada uno de sus géneros, historias y tantas situaciones que viven sus personajes, logran suscitar ese gran interés en los lectores, si es que ellos lo permiten, toda esa esencia que nos quieren transmitir. En esto último radica también la complejidad de este tipo de investigaciones.

Es un problema de investigación porque trasciende, desde un marco ideológico, la visión filosófica que tiene, en este caso, Julio Ramón Ribeyro, al crear y escribir los cuentos de *Tres historias sublevantes*. Porque las obras literarias buscan mantener el estado de las cosas en la sociedad o buscan transformar este estado, e invitan al lector para que asuma un determinado punto de vista; para que lea tomando en cuenta este marco

ideológico, filosófico y social, que se traduce en el mensaje de cualquier obra, porque, de lo contrario, el mensaje del autor quedaría de forma neutral y la lectura no pasaría de un acto de distracción y simple entretenimiento.

En literatura, el problema de investigación no busca resolver un problema, objetivamente; sino revelar un mensaje, interpretar determinadas situaciones que se plasman en la ficción; y que el autor plantea en su obra, para así comprender la riqueza que supone la misma obra. Para lograr esto último, el investigador debe recurrir a un método específico y aplicarlo considerando los sistemas y sub sistemas que se hallan en la obra. El método semiótico es el más indicado para lograr desentrañar esta transformación social que subyace en la obra de Ribeyro, a través de los sistemas de ficción y dialogía.

1.2. Formulación del problema

1.2.1. Pregunta general:

¿Cómo la ficción y la dialogía revelan la transformación social del hombre en los cuentos de “Tres historias sublevantes” de Julio Ramón Ribeyro?

1.2.2. Preguntas específicas:

- ¿Cuáles son las características de la ficción en los cuentos de “Tres historias sublevantes” de Julio Ramón Ribeyro que revelan la transformación social del hombre?
- ¿Cuáles son las características de la dialogía en los cuentos de “Tres historias sublevantes” de Julio Ramón Ribeyro que revelan la transformación social del hombre?

1.3. Importancia y utilidad del estudio

Dado que la investigación es semiótica no corresponde a ningún impacto en ciencia y tecnología, pero se puede considerar el impacto general como método de análisis, ya que se pretende aportar con un nuevo recurso a nivel interpretativo, logrando otorgar un aporte a las letras y humanidades. El impacto más significativo de la investigación tiene que ver con los aportes a la sociedad, ya que se quiere orientar la lectura de la obra en mención, otorgando una perspectiva diferente a los lectores, e incluso a los estudiantes en el ámbito educativo, ya que; conociendo los intereses de estos, la lectura de cuentos es un gran aporte en su formación y asimilación y dominio de contenidos escolares. Este tipo de investigación tiene un sustento sólido y la complejidad que se alcanza en la lectura e interpretación de obras literarias tiene que ver con las cualidades que tiene la obra en cuestión, y esto es, lo que más se desentraña en la investigación desarrollada; porque “con la investigación podemos comprender los diferentes contextos socioeconómicos y políticos en que se creó la obra literaria” (Charaja, 2011, p.258). Además, se debe de comprender que el modelo de análisis y la misma literatura implica y requiere de una amplia tarea para cualquier lector, los libros y su impacto en los que practican el hermoso ocio de la lectura lo saben; porque, como también refiere Charaja (2011):

La literatura es un objeto de estudio inestable, complejo y que incluye a los propios investigadores, de modo que el método de investigación se convierte en el gran espacio de discusión porque en él se concentran todas las posibilidades y dificultades para su autonomía epistemológica. (p.258)

Dado que la investigación tiene como soporte la noción de la literatura como para comenzar la lectura de obras literarias, también corresponde un aporte sustancial en la lectura de los jóvenes estudiantes de nivel secundario. En pedagogía, el acercamiento a la lectura de obras es absolutamente imprescindible, pues, es muy importante la iniciación

de los estudiantes del nivel básico en el descubrimiento de narrativa como el de los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. De esta manera, cada una de las formas de pensamiento en la asociación de la lectura logrará una correcta aprehensión de conocimiento para el buen fortalecimiento de las capacidades de cada uno de los estudiantes lectores de la obra y el correspondiente acercamiento al autor; por ello, considerar el contenido dando a conocer las tres regiones del Perú: costa, sierra y selva; respectivamente en cada cuento, es importante ya que se menciona en la obra que el autor nos muestra, como base sistemática de estudio en la investigación.

Es conveniente y oportuno también señalar, en el marco del contenido de la obra y la interpretación y análisis que de ella se hace, la importancia del mensaje de la obra: el determinismo y el destino no son impuestos por una fuerza superior, sino más bien, con mucho trabajo y esfuerzo, pueden cambiarse. El albedrío y libertad del que disponen los seres humanos, es vital en este punto. El aprendizaje de esto es fundamental para los estudiantes y lectores.

1.4. Hipótesis de investigación

1.4.1. Hipótesis general

✓ Los aspectos de la ficción y la dialogía de los cuentos de “Tres historias sublevantes” de Julio Ramón Ribeyro revelan la ficción realista y la transformación social del hombre.

1.4.2. Hipótesis específicas

✓ Las características de la ficción: leyes y valores de la obra, la lógica, la naturaleza de los hechos, personajes, objetos y las modalidades del ser y existir de los cuentos de

“Tres historias sublevantes” de Julio Ramón Ribeyro revelan la transformación social del hombre.

✓ La dialogía: monólogos, polifonía y poliglosia de los cuentos de “Tres historias sublevantes” de Julio Ramón Ribeyro revelan la transformación social del hombre.

1.5. Justificación del Estudio

La investigación se realiza para comprender y revelar el mensaje que encierra el libro de cuentos “Tres historias sublevantes”, de Julio Ramón Ribeyro. Cada uno de los cuentos presentados en la obra: “Al pie del acantilado”, “El chaco”, y “Fénix” encierran un mensaje de “sublevación” en el sentido del sentir y actuar de sus personajes. Las diversas situaciones que atraviesan estos, en las tres ficciones, orientan a una transformación de orden social que siguen cada uno para cambiar su entorno adverso, cambiándolo, mejorándolo, y oponiéndose así al orden establecido en el mundo ficcional del que son parte. De esta manera, se crea un cambio radical en la temática recurrente en los demás cuentos del escritor: el determinismo. Revelar este mensaje, interpretarlo a través de la aplicación del método semiótico y mediante los sistemas de ficción y de dialogía, debe de justificar esta investigación en literatura. Se debe destacar que, mediante el logro de lo anterior, también se consigue mostrar el lado humano del escritor, el pensamiento a nivel ideológico, sociológico y filosófico de Julio Ramón Ribeyro, están plasmados en los relatos. La capacidad de comprender esto, la sensibilidad que acompaña al lector e investigador en literatura, así como la intención de que este mensaje llegue a todos los lectores y estudiantes, fueron el principal sustento y motivo de la investigación.

1.6. Objetivos de la investigación

1.6.1. Objetivo general

Interpretar los aspectos de la ficción y de la dialogía de los cuentos de “Tres historias

sublevantes” de Julio Ramón Ribeyro para sostener que existe una transformación social del hombre.

1.6.2. Objetivos específicos

- Caracterizar los aspectos de la ficción: leyes y valores de la obra, lógica, hechos, personajes, objetos y modalidades del ser y existir en los cuentos de “Tres historias sublevantes” de Julio Ramón Ribeyro que revelan la transformación social del hombre.
- Caracterizar la dialogía: monólogos, polifonía y poliglosía en los cuentos de “Tres historias sublevantes” de Julio Ramón Ribeyro que revelan la transformación social del hombre.

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LA LITERATURA

2.1. Antecedentes de la investigación

Lomeña (2015) sustentó la tesis titulada “La construcción de los mundos de ficción: Sociologías de la literatura y modos de creación ficcional en la novela moderna” en la Universidad Complutense de Madrid. En esta investigación se “pretende reconvertir los mundos numinosos de la ficción en mundos materiales para que pueda desmitificarse la sempiterna fantasía de la autonomía literaria; se pretende analizar los modos de producción ontológica de las novelas y su amueblamiento de mundo (worldbuilding)”. La principal conclusión del estudio sostiene:

La novela como forma simbólica recibe y procesa la evolución de la complejidad social. Si la novela se define como el intento de totalización del mundo social, entonces la novela moderna sería el aumento progresivo de la complejidad en las relaciones de los actores sociales, y los agentes sociales de la novela son entendidos como actantes, no necesariamente como individuos de una sociedad (p.206).

En la Universidad de Navarra de España, Chong (1999) sustentó la tesis titulada “El Hombre según Julio Ramón Ribeyro, una propuesta de Antropología literaria”. El propósito del estudio fue mostrar en primer lugar, que la literatura es conocimiento y conocimiento verdadero. A través de las obras literarias para ser capaces de conocer, entre otras cosas, al autor de las mismas. Para llegar a esto, se estudió a Julio Ramón Ribeyro, escritor peruano, y a sus obras. En efecto, Julio Ramón Ribeyro, junto con Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique, destaca hoy entre los autores más influyentes del Perú. La producción literaria de Ribeyro comprende cuentos, novelas, teatro y prosa. Es más

conocido por sus cuentos, que abarcan el grueso de sus obras, por lo que el análisis emprendido en la tesis a la que aquí se hace referencia, está referido a tal género. Asimismo, en la tesis también se desea destacar la importancia que tiene un adecuado análisis narrativo, tomado de la Teoría Literaria moderna. Por último, gracias a la investigación precedente, en la tesis se trata de esbozar el fondo antropológico que los escritos y el pensamiento de Ribeyro guardan. La conclusión principal del estudio fue la siguiente:

En las Cuestiones metodológicas expusimos teóricamente las relaciones entre filosofía y literatura, determinando además el papel de la literatura en la sociedad, señalando las conexiones y diferencias entre ambas, así como las maneras que tiene la literatura de presentar la realidad. Después de ello, hemos expuesto unos criterios para hacer un análisis narrativo. Un estudio como el que nos hemos propuesto parte de que el autor literario es siempre un provocador y espera una respuesta del lector y del crítico. Por otra parte, que la creación literaria tiene la particularidad de iluminar aspectos de la existencia que antes permanecían en penumbra o que no existían más que como una posibilidad. Finalmente, que el pensador, el filósofo, debe acceder al texto literario contando con herramientas propias del análisis narrativo, sin las cuales su trabajo no podría considerarse científico. Aquí hemos procurado ilustrar los dos primeros aspectos, pero no cabe duda de que es el tercero el que más nos preocupaba. En efecto, para un análisis científico de textos literarios hay que fundar una metodología que pueda evitar la arbitrariedad tan al uso que supone citar los textos literarios como meros ejemplos. De esta manera, hemos mostrado la utilidad de la metodología expuesta, aplicándola a tres cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Así, se ha visto que, al determinar en ellos la trama, que es el tema (idea núcleo) en el tiempo, la historia —compuesta de personajes y de acciones— así como la determinación del discurso —el tiempo, el punto de vista y la voz— hemos sido más capaces de determinar los canales por los que el autor quiere expresar sus ideas a sus lectores. (p.385)

Sotelo (2012) sustentó la tesis titulada: “La Semántica ficcional de los mundos

posibles en la Novela de Haruki Murakami”, en la Universidad Complutense de Madrid; con el objetivo de “demostrar que Murakami ha construido mundos intermedios entre el natural y el sobrenatural, y mundos naturales llenos de textura implícita (a veces de textura cero), como consecuencia de la transformación del mito clásico en moderno, con aspectos como los enigmas, el viaje, el doble (el otro), los pasadizos textuales interiores y las asociaciones de ideas entre los motivos”. Después de la investigación, el autor llega a la siguiente conclusión:

Las novelas de Murakami pueden estudiarse dentro del modelo de múltiples mundos, a la luz de la teoría de Doležel, ya que sus páginas desbordan la semántica mimética. Sus textos se llenan de imágenes, metáforas y símbolos, sus personajes habitan en lugares paralelos al real y son posibles en sus mundos respectivos. Esos mundos no son reales, pero existen, y cumplen los postulados de los mundos de ficción y las características de la ficción literaria. El desarrollo de las tramas y la abundancia de finales abiertos no ofrecen la información necesaria para conseguir que esos mundos sean completos, ni por supuesto semánticamente homogéneos. Aun así, como lo posible es más amplio que lo real, el narrador del ciclo del Ratón, la mujer de orejas perfectas, el calculador y las bibliotecarias, Watanabe y Naoko, Tooru y Mamiya, Kafka y Nakata, Sumire y Aomame, entre otros, son personajes posibles, aunque no tengan existencia real y forman parte de las ficciones construidas por su autor. Para acceder a su dominio, Murakami se vale de signos de carácter histórico, literario, cinematográfico, musical, culinario o sexual. El lector de sus novelas sabe que se encuentra ante textos con multitud de enigmas, viajes iniciáticos, desdoblamiento de personalidad y pasadizos interiores al estilo de Cortázar. Sus novelas abordan, de una u otra forma, el difícil mundo de los sentimientos, de la seducción, del papel que posee la mente y que puede modificar la percepción que se tiene de la realidad. Eso es lo que representa el carnero salvaje cuando se mete en el interior de la gente, los experimentos del científico de la ciudad de las maravillas o la búsqueda nostálgica del pasado. Las novelas de Murakami suelen estar narradas en primera persona porque sus personajes no dejan de hacerse preguntas sobre la vida, y casi nunca obtienen respuesta. En la época de la posmodernidad y la globalización, de

discursos especulares y eclécticos, y una nueva realidad, ya no hay dioses que los absuelvan de sus pesadillas y les ayuden a comprender la complejidad de la vida (p.387).

En la Universidad Nacional Autónoma de México, Klien (1993), sustentó la tesis titulada: Los cuentos urbanos de Julio Ramón Ribeyro. El objetivo general del estudio fue descubrir cuáles son los aportes y las características innovadoras de sus cuentos urbanos de la década de los cincuenta. Durante este periodo el Perú deja de ser una nación rural y se transforma en un país cuya población es sobre todo urbana. Se estudió como Ribeyro ha reelaborado estos cambios dramáticos en sus relatos y de qué manera el referente ha influido en la configuración de su obra. Así también, se investigó qué representa el género del cuento en la visión artística de Lima y se determinó si su elección está relacionada a los cambios del país en esa época. El autor llegó a las conclusiones siguientes:

1) La década de los cincuenta representan un momento de transición en la historia del país, pues en este periodo los centros urbanos crecen vertiginosamente debido a la migración desde las zonas rurales. A comienzos de los años sesenta ya que la población del Perú es en su mayoría urbana. Debido a la conformación sociopolítica del país, Lima es la ciudad que crece más dramáticamente. La capital, hasta ese entonces relativamente aislada de los problemas del resto del país, se ve de pronto ocupada por migrantes de todas las provincias peruanas. Sin embargo, en vez de absorber las nuevas idiosincrasias, la ciudad desarraiga a los recién llegados y los convierte en seres anónimos. 2) Este es el referente del cual se nutre la obra de Julio Ramón Ribeyro durante esta época. Sus protagonistas son los individuos de la ciudad que buscan encontrar sus espacios. El narrador de Ribeyro no esconde su rol: asume una posición obvia de relatividades frente a las tramas y a los protagonistas, transforma sus voces en discursos literarios y crea imágenes más bien psicológicas de estos. Ribeyro desprovee intencionalmente a sus personajes de marcas físicas o discursivas que hagan referencia a sus orígenes y esto lo hace para consolidar la ambigüedad de los protagonistas. La relatividad

se reafirma también por la mirada de los mismos personajes, quienes interiorizan el mundo y tamizan la realidad objetiva. (pp. 117-118)

En la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Anselmi (2012) sustenta una tesis referida a la tentación del fracaso de Julio Ramón Ribeyro como creación de la memoria. El propósito del estudio fue acercarse al primer tomo de los diarios de Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso*, y proponer una lectura que propone un alejamiento de la aproximación “natural” con la que los lectores se enfrentan a este tipo de publicaciones. En cuanto a la principal conclusión sostiene:

La tradición de diario íntimo, dentro de la cual se encuentra el texto de Ribeyro, encuentra su razón de existir en la necesidad de comunicar lo personal sin recurrir a lo tradicionalmente entendido como ficcional, necesidad que entendemos está muy ligada a las formas tendidas hacia exaltar al individuo, formas propias de la cultura occidental y puestas aún más en evidencia en los últimos años, de ahí el surgimiento de formas como el Blog que serán, en futuro, un rico espacio de estudio. (p.102)

En la Pontificia Universidad Católica del Perú, Salinas (2014) sustenta una tesis referida al *ennui* en la tentación del fracaso diario personal (1950-1978) de Julio Ramón Ribeyro. El propósito del estudio fue explicar *La tentación del fracaso*; diario personal de Julio Ramón Ribeyro, a partir de la aplicación del tópico del *ennui* como factor de análisis e interpretación en el mundo interior, exterior y artístico del escritor peruano. La principal conclusión de estudio sostiene:

Julio Ramón Ribeyro se revela en *La tentación del fracaso* preso del *ennui* a lo largo de su vida. El concepto de *ennui* no aparece mencionado específicamente en los diarios analizados. El escritor recepciona influencia de sus lecturas preferidas, novelas y diarios íntimos, adecuándose su temperamento a la atmósfera de ellos desde muy joven. La personalidad del autor, tendiente a la tristeza y a la depresión, absorbe elementos de los protagonistas de sus lecturas,

tales como descontento, desaliento, hastío y desesperanza, permitiendo que habiten en su mente y cuerpo, quitándole interés por la actividad, la vida y el mundo. En Ribeyro se observa dos fuerzas que luchan en su interior, una de ellas mueve su aspecto racional que lo lleva a la acción y la otra fuerza le hace resistencia invisible en su espíritu impidiendo, en la forma de cansancio, fatiga o tedio, generar la energía suficiente para dominar el aburrimiento o *ennui* tan difícil de combatir. (p.98)

Otro antecedente que se considera pertinente, en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Salinas (2008), sustenta una tesis referida a la visión de la mujer en los cuentos de Solo para fumadores de Julio Ramón Ribeyro. El objetivo general de estudio fue el análisis de cómo Julio Ramón Ribeyro representa a la mujer en los cuentos de Solo para fumadores pertenecientes al IV tomo de La palabra del mudo. La conclusión principal del estudio fue la siguiente:

Durante los años cincuenta, el Perú experimentó cambios sociales trascendentales. El proceso de modernización se vio acompañado por la migración de la sierra a la capital, que trajo consigo una movilidad social sin precedentes en el Perú. Uno de los aspectos importantes de estos cambios sociales fue la transformación de las relaciones entre los géneros y, sobre todo, el cambio en el papel tradicional de la mujer. Los cuentos de Sólo para fumadores dan cuenta de este proceso y exploran distintas imágenes de la mujer de clase media limeña de mediados del siglo XX. Los relatos permiten entender la ideología de la clase media limeña, al revelar prejuicios y costumbres. En la representación de los personajes femeninos, he identificado tres modelos, la mujer resignada, la mujer transgresora y la mujer digna (p.119).

Díaz (2017), sustentó la tesis titulada “Las ficciones y la vida: Los mundos narrativos en Muñequita linda de Jorge Ninapayta”, aprobada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima. El objetivo principal de esta investigación fue “demostrar que en Muñequita linda las nociones de ficción no solo son un instrumento teórico

aplicativo ni un motivo temático, sino que en la mayor parte de los cuentos del libro se manifiesta de manera implícita una poética de la ficción. Es decir, que muchas de las cuestiones sobre la ficción se resuelven en los mismos mundos ficcionales de los cuentos”. Y, luego de la investigación, llegó a la siguiente conclusión:

La aplicación de las modalidades narrativas a los cuentos de Muñequita linda revela el hecho de que la mayoría de sus mundos ficcionales pertenece a modelos realistas y que solo algunos se sitúan en una zona de ambigüedad entre lo natural y sobrenatural. Además, que los códigos deónticos se muestran de manera relativa y que la búsqueda de valores y de conocimientos es algo que mueve, en un plano inconsciente, a los agentes ficcionales. En los mismos cuentos de Muñequita linda se pueden resolver aspectos sobre las nociones de ficción planteando así una poética implícita de la ficción. Es decir, en la estructura misma de los mundos ficcionales de Muñequita linda se pueden responder a cuestiones sobre la manera en que los seres humanos vivimos las ficciones, los límites entre realidad y ficción, y las funciones de la ficción. (pp. 254-256)

Arselles (2015) sustentó la tesis titulada La dimensión espacial dentro de la cuentística de Julio Ramón Ribeyro, aprobada por la Universidad de Piura; donde el objetivo fue “descubrir y explicar lo que comunica el referente espacial que haya sido tomado en cuenta por Ribeyro al momento de producir sus cuentos o, si se quiere, el intento por establecer el eje espacial y sus respectivas variantes en el relato, las cuales hayan marcado los límites sobre el manejo de las técnicas narrativas en sus relatos; con el único objeto de que se nos dé los parámetros generales del significado o el propósito que se tiene cuando se ha utilizado un determinado manejo del espacio en la trama de la historia, todo ello sin pretender establecer lineamientos o perfiles definitivos sobre el estilo del autor, sino más bien contemplar y contribuir a la comprensión de este mismo, ya que la obra particular de este autor proviene de la tenaz forma de ver el mundo real, lo que proporciona una comprensión general de las necesidades humanas ante la miseria y

las dificultades del entorno”. Después del estudio, Arselles arribó a la siguiente conclusión:

La elaboración del discurso narrativo de Julio Ramón Ribeyro está marcada por las experiencias personales seleccionadas que el autor ha considerado pertinentes para la proyección espacial de un determinado momento histórico teniendo en cuenta las características de la época a la que desea hacer referencia. Así en la identidad de su producción escrita, de carácter autobiográfico, prima el deseo por pervivir los años cincuenta y sesenta del Perú antes que enfocarse en elementos de corte actual. Como lectores, estas estrategias nos permiten conocer aspectos de la vida del autor y de su profunda personalidad y como los cambios y avances modernos que se vinieron sucediendo han modificado el carácter general de la sociedad en un breve lapso de tiempo. (p.160)

En la Universidad Nacional de Trujillo, Arce y Valdez (2014) sustentaron la tesis titulada: “Las innovaciones formales neorrealistas a partir de la teoría narratológica de Gerard Genette en el discurso Narrativo de los cuentos “Fénix” y “Explicaciones a un cabo de servicio” de Julio Ramón Ribeyro”. El objetivo general del estudio fue identificar las innovaciones neorrealistas a partir de la teoría narratológica de Gerard Genette en el discurso narrativo de los cuentos “Fénix” y “Explicaciones a un cabo de servicio” de Julio Ramón Ribeyro. Luego del estudio, los autores llegaron a la siguiente conclusión:

El perspectivismo narrativo es una técnica propia de la clásica novela epistolar que Ribeyro acopla a este cuento; ésta se aprecia gracias a una narración homodiegética que limita la información de la historia a los parámetros de las sensaciones, juicios y convicciones de los 6 personajes. El segundo cuento “Explicaciones a un cabo de servicio” narrado homodiegéticamente desde la voz de Pablo Saldaña, rompe el tiempo de la narración utilizando una narración de tiempo intercalado que mezcla narraciones en pasado (historia A) y presente (historia B) (pp. 98-99).

Otro antecedente que se considera pertinente, fue la investigación en la Universidad Nacional de Trujillo, donde Benites y Gómez (2017) sustentaron la tesis titulada: “La opresión y los espacios urbanos en el cuento los gallinazos sin plumas de Julio Ramón Ribeyro”. El objetivo de estudio es demostrar cómo se manifiesta la opresión en una sociedad de cambios e imposición del capitalismo y señalar los espacios urbanos en el cuento *los gallinazos sin plumas* de Julio Ramón Ribeyro. Luego del estudio, las autoras llegaron a la siguiente conclusión:

La generación del 50 está basada en los cambios sociales, políticos de esta remota época y es por eso que Julio Ramón Ribeyro toma interés y lo plasma en su narrativa mostrando los problemas de los que se había dado debido a la migración y es por ello que la narrativa abunda en personajes solitarios y marginación que no consiguen integrarse a la sociedad (p.64).

2.2. Marco teórico

2.2.1. Ficción narrativa: los mundos ficcionales

Las ficciones en la literatura son creadas partiéndose de concepciones como un mecanismo de creación y producción de textos narrativos, como lo sostiene Paz (2007), de la siguiente manera:

Los mundos ficcionales narrativos son sistemas semióticos contruidos y descritos por el narrador en el proceso de elaboración y enunciación del relato que, de esta forma engendra el universo de referencia en conexión con el cual debe ser leído para producir su significación. (p.98)

La existencia de los mundos ficcionales no es un tema que no preocupara a los grandes hombres de la historia, entre los escritores contemporáneos, están Vargas Llosa (2005), quien, sobre el particular, señala con cierta subjetividad:

Gracias a los embustes de la ficción la vida aumenta, un hombre es muchos

hombres, el cobarde es valiente, el sedentario nómada y prostituta la virgen. Gracias a la ficción descubrimos lo que somos, lo que no somos y lo que nos gustaría ser. Las mentiras de la ficción enriquecen nuestras vidas, añadiéndoles lo que nunca tendrán, pero, después, roto su hechizo, las devuelven a su orfandad, brutalmente conscientes de lo infranqueable que es la distancia entre la realidad y el sueño. A quien no se resigna y, pese a todo, quiere lanzarse al precipicio, la ficción lo espera, con sus manos cargadas de espejismos erigidos con la levadura de nuestro vacío: “Pasa, entra, ven a jugar con las mentiras.” (p.132)

Desde un lado semiótico, hay que mencionar el clásico desarrollo del triángulo semántico, donde se muestra la progresión del significado de la propia existencia de los personajes de ficción. Veamos en la siguiente figura propuesta desde un estudio minucioso a nivel lingüístico y desarrollado desde la perspectiva de la semántica que reconoce en el significado, el significado propio de cualquier objeto o cosa; y en el conocido significante, a los signos, o grafías, que lingüísticamente representan el objeto al que se refiere. Sin embargo, para la definición de Umberto Eco:

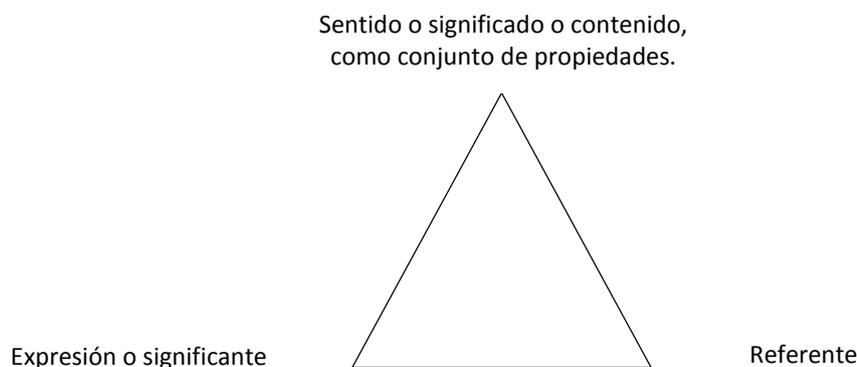


Figura 1: Representación básica del clásico triángulo semiótico, desarrollado por S. Ullman Y Baldinger, sobre una metodología saussureana.

Fuente: Eco (2012)

En este punto hay una concordancia entre el significado de cada una de las distintas ficciones, porque, “la inclusión del referente en este triángulo resulta del hecho

de que a menudo usamos expresiones verbales para indicar algo físicamente existente en nuestro mundo” (p.112). Sobre este punto, Paz (2007) también coincide en el desarrollo y aplicación del triángulo semiótico, como señala:

Esta peculiaridad de la narración ficcional consiste en el cambio intencional del tercer elemento implicado en el triángulo semiótico, el referente real, que es sustituido por un referente ficcional. Mientras que los actos comunicativos ordinarios son producidos e interpretados haciendo la referencia al mundo real tal como nosotros lo conocemos, las ficciones han de leerse haciéndola a un mundo ficcional, imaginario, que diseña el propio texto transformándose en un texto ficcional. (p.115)

Los personajes de ficción son evidenciados desde la misma premisa de los seres creados. Hay, en este sentido, una relación entre el personaje principal de Leon Tolstói, como se muestra en el mismo triángulo propuesto por Eco (2012):

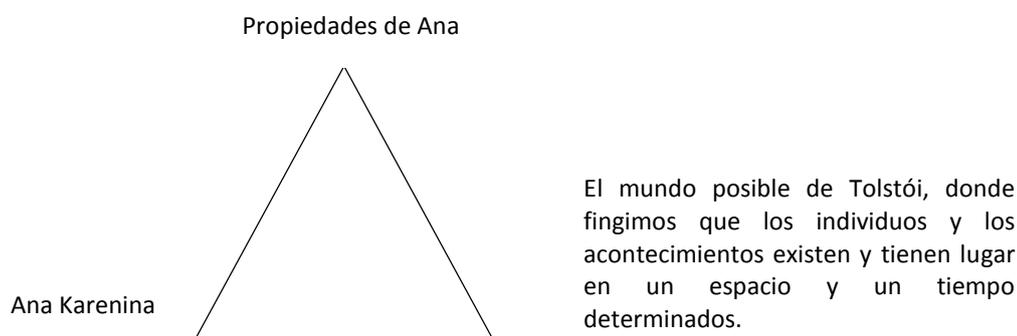


Figura 2: El clásico triángulo semiótico, propuesto ahora por Umberto Eco para explicar la existencia ficcional y cambio en el punto del referente. Se basa en la novela *Ana Karenina*, del ruso Leon Tolstói.

Fuente: Eco (2012)

La implicación que ahora adopta cada uno ante la situación emocional que ocurre con el personaje principal de cualquier ficción es distinta. Como sostiene Eco (2012) “ahora se debe entender cómo puede uno implicarse emocionalmente con los habitantes

de un mundo posible de ficción como si fueran personas de verdad” (p.116). Entonces hay una aclaración que hay que tomar en consideración:

Para estar emocionalmente implicados de forma permanente con los habitantes de un mundo posible de ficción, tenemos que satisfacer dos requisitos, a saber: 1) debemos vivir en el mundo posible de ficción como en un ensueño permanente, y 2) tenemos que comportarnos como si fuéramos uno de los personajes. (p.116)

Hay en lo anterior una pista que hay que tomar en cuenta para satisfacer lo que se debe considerar ante una ficción. Las formas como se asume cada uno de los elementos de la ficción es parte de la misma creación de la diégesis. En su concepción, los elementos a los que aludiré, los personajes de quienes se contará y las distintas y variadas situaciones de las que se harán referencia siempre tendrán un punto de referencia común: la realidad.

“La ficcionalización es, pues, el proceso de semiotización en virtud del cual inscribimos un texto en la convención de ficcionalidad y lo interpretamos como ficcionalmente verdadero” (p.111); en cambio, por la misma forma se inscribe el proceso en las ficciones como “aserciones del narrador son aserciones auténticas y las acciones en ese mundo regido por la convención de ficcionalidad” (*ibid* p.112).

2.2.2. Ficción realista

Llegado a este punto, es necesario destacar los trabajos de Paz (2007) en semiótica y ficción narrativa. Destaca, por su profundidad y estilística, el estudio *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa* (2007); donde explora, desde el punto de la semiótica como método crítico y con gran acierto, las ficciones existentes y predominantes en la novela de Cervantes Saavedra. Además de dedicar un minucioso espacio a los diferentes aspectos como la narración, umbral, dialogía, cronotopia,

metatextos y estructuración. Afirmar que “el Quijote es la primera novela moderna, (...) el primer texto narrativo de ficción realista en prosa, polifónico y de una cierta extensión” (Paz, 2007, p.9), definitivamente pone en manifiesto el objetivo central de su investigación: semiótica narrativa. Sobre la ficción realista que prevalece en el Quijote hay un gran acierto, aunque también se destaca la ficción caballerescas, la ficción maravillosa, pastoril, e incluso un guiño en la fastasticidad que encierra un episodio de la segunda parte del libro: la incursión en la Cueva de Montesinos. No es de extrañar que se sumen tales complejidades en una novela que por excelencia destaca hasta nuestros días. En efecto, y por ser de interés particular, sobre el predominio de la ficción realista en el Quijote, Paz (2007) afirma:

El sistema referencial va a sufrir un cambio radical en la Segunda Parte de la novela, en la que don Quijote se plantea la pertinencia de la relación que establece continuamente entre los seres y objetos del universo realista que habita y el universo maravilloso en el que se sitúa su imaginación. El proceso es progresivo y se inicia en los últimos capítulos de la Primera Parte con la inteligente crítica a la que somete a los libros de caballerías, en tanto que ficciones inverosímiles, el Canónigo de Toledo. Don Quijote reafirma la verdad de su sistema referencial diciendo que las aventuras de Amadís y sus congéneres *son tan ciertas como que el sol alumbra, el yelo enfría y la tierra sustenta*. En los primeros capítulos del Quijote de 1615 predomina la referencia implícita al mundo básico de la novela de 1605 y la referencia explícita al propio libro en que se narran las aventuras del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, que se constituye en universo ficcional de referencia y en objeto existente en ese universo. (...) La ficción realista predomina ya absolutamente en la Segunda Parte de la novela: tanto los objetos como los seres racionales o irracionales son percibidos por don Quijote, no en relación con el universo caballeresco al que ha renunciado definitivamente, sino de acuerdo con el universo realista: la venta es ya venta, los campesinos que transportan imágenes de santos aventureros son, a pesar de un estímulo caballeresco evidente, piadosos campesinos, los toros son toros y los cerdos son percibidos como auténticos *puercos*. (pp.96, 97)

Los mundos ficcionales narrativos son “sistemas semióticos construidos y descritos por el narrador” (Paz, 2007, p.112); como una forma de realización de cada una de las ficciones existentes. Hay, por tanto, un mundo ficcional realista, según Paz (2007).

Se rige exclusivamente por las leyes del mundo natural según las modalidades de lo posible y lo verosímil. El mundo representado en este tipo de ficción es un correlato del mundo real, lo más parecido posible a la realidad tal como la conocemos por nuestra experiencia cotidiana, con su lógica causal y racional. (p.113)

Una ficción realista se basa esencialmente en situaciones que parten de la racionalidad con que se concibe el mundo, pero, ¿cuál mundo? El que conocemos. No hay, por tanto, tanta discrepancia entre la comprensión de este mundo regido por las leyes que conocemos y los convencionalismos sociales que se tienen y parten de él, y las que se hallan en una ficción de este tipo. Las ficciones que parten de esta naturaleza tienen que ver con esta forma de organización en sus componentes diegéticos. Otro aspecto que se puede considerar en este punto es que siempre se partirá del mundo real que todos conocemos. Por más escabroso y desalentador que sea el escenario en que nos situará la ficción realista, y de hecho, cualquier ficción, siempre será un escenario, un espacio donde se hallen muestras del mundo que se conoce. Asimismo, también se debe considerar las distancias entre estos aspectos. Sobre el particular, Paz (2007), también agrega:

El universo realista tiende a eliminar la distancia entre ficción y realidad, pero no deja por ello de ser tan ficción como la maravillosa: está construido como un paralelo del mundo real, pero no se confunde en ningún momento con él, debido a la infranqueable frontera ontológica que los separa (la inaccesibilidad entre ficción y realidad). Los seres y los objetos en él integrados tienen las mismas propiedades que sus correlatos reales. (p.105)

En este punto, hay que tomar en consideración las propiedades que tienen cada

uno de los seres, objetos y elementos que habitan la ficción. En cada uno de estos existen porque una ficción realista es, “ontológicamente, tan ficción como la maravillosa o la real-fantástica”. Es aquí, precisamente, donde se establece cada uno de los aspectos que involucran cada aspecto. Lo que se denomina mundo real se halla en cada una de las referencias que hacen los personajes que se hallan en la ficción. Este constituye un universo básico y primario, “al que hacen referencia tanto el narrador extradiegético como la mayor parte de los personajes”, y estos se van alternando y refiriéndose a medida que las refiera el narrador protagonista. Otro aspecto esencial de la ficción realista es la capacidad que tendrán los seres que coexisten en la ficción para poder modificar el desarrollo de lo que transcurre en la ficción misma. En la medida de que el principal narrador lo permita, los narradores intradieгéticos podrán construir otros relatos denominados metadieгéticos, pues, estos se hallan dentro de la ficción misma.

Una de las cualidades de la ficción realista es la facilidad con que hace referencia a elementos que tienen que ver con el tiempo al que se refieren en sus sucesos narrados. Por esto, la referencia al mundo realista indica la época y el espacio en que se desarrolla la ficción de la que el lector es parte. La descripción de un espacio en que se desarrollará la narración con cada uno de sus elementos que “amueblaran” este nuevo mundo creado por el autor. Cualquier historia recreada en la ficción hará referencia a una historia cuya base tiene un punto en el tiempo histórico que conocemos. Por esto mismo, en cada ciudad, época, lugar y determinado espacio se parte de la realidad misma; pues, se trata “de un mundo «actual» de la época, un marco histórico y geográfico familiar y reconocible” (Paz, 2007, p.113). Las referencias que hará el narrador en su ficción siempre serán lugares reconocibles, y esta será la mejor precisión con que cuenta una ficción realista. Los espacios geográficos también existen en la ficción en que se evocan. No está de más creer que cada lugar descrito en la ficción, existe sin ninguna duda.

En tal sentido, una ficción es realista cuando parte de una base que es referencial.

Paz (2007) manifiesta:

En el universo al que en todo momento hace referencia la máxima instancia narrativa del relato y la mayoría de los personajes a los que esta cede la función narrativa e imaginativa responde a la lógica del mundo de la experiencia cotidiana. Los seres y los objetos son descritos y se comportan de acuerdo con sus correlatos en la realidad, de modo que resultan familiares, cercanos y naturales. (p.113)

2.2.2.1. Leyes y valores de los mundos creados

Las leyes y valores de la obra estipulan la forma de existencia que tienen los elementos que componen el universo ficcional de la historia. Los mundos ficcionales son “sistemas contruidos y diseñados, más que entidades abstractas descubiertas en un hiperespacio lejano u misterioso” (Paz, 2007, p.112), por lo que ubicamos la forma cómo se rigen las normas que rigen la obra. En cuanto a la ficción realista, este “se rige exclusivamente por las leyes del mundo natural según las modalidades de lo posible y de lo verosímil” (Paz, 2007, p.113).

Hay, sin duda, un principio de invariabilidad en las leyes que rigen el mundo natural. Estas se basan en principios respecto de cada orden establecido en virtud a cada uno de los fenómenos de los que se refieren. Hay dos clases, dos puntos en que convergen estas leyes, como afirmara Comte (2018)

Respecto a cada orden de acontecimientos, estas leyes deben distinguirse, desde este punto de vista, en dos clases, según se vinculen por semejanza a los que coexisten o —por filiación— a los que se suceden. Esta distinción indispensable corresponde esencialmente, para el mundo exterior, a la que siempre nos ofrece espontáneamente entre los dos estados correlativos de existencia y movimiento; de donde resulta, en toda ciencia real, una fundamental diferencia entre la apreciación dinámica de una cuestión cualquiera. (p.11)

2.2.2.2. Lógica de los mundos creados

La lógica de los mundos ficcionales determina el tipo de historia que en ellos puede desarrollarse, así como la configuración de la intriga que constituye su relato. “El autor, mediante su discurso narrativo y descriptivo, la instancia narratorial amuebla ese mundo ficcional y estipula su modalidad lógica, es decir, el sistema de reglas y restricciones que lo regirán” (Paz, 2007). En la ficción realista es “lo más parecido posible a la realidad tal como la conocemos por nuestra experiencia cotidiana, con su lógica causal y racional” (p.114). En este punto, se comprende que la lógica que comparte el mundo que refiere una ficción realista no escapa de ningún modo a circunstancias que describan otros hechos que escapen en este mismo caso de la lógica que se conoce: toda acción responde luego en una reacción y todo el pensamiento es racional, incluso considerando cada uno de los eventos narrados en una ficción de este tipo.

Los distintos niveles ontológicos que se describen en una ficción se refieren también a la lógica que predominará en sus eventos narrados. Estos determinarán, además, el tipo de historia que se puede o no desarrollar; así como cada uno de los distintos escenarios y motivos que inspiren la ficción y lo más importante: el resultado de lo que pretendan lograr en el lector. Por tanto, la lógica de los mundos creados en la ficción no puede alejarse en ningún momento de la realidad que se conoce. No representa una lógica absurda o irracional, como si sucedería en otras ficciones, y si existieran, sencillamente, no se aceptarían, pues entrarían en una grave contradicción con las modalidades de lo coherente y racional que caracterizan a la realidad.

2.2.2.3. Naturaleza de seres y objetos

La naturaleza ontológica y las diferentes modalidades en la lógica interna de los mundos

ficcionales determinan el tipo de historia que en ellos puede desarrollarse, así como la configuración de la intriga que constituye su relato (Paz, 2007, p.113). Eco (1983) insiste en que, en el marco de una semiótica textual, los mundos ficcionales deben ser amueblados en el sentido de la necesidad de especificar el sistema de restricciones lógicas por las que se regirá ese mundo, los seres que en él habitan y los objetos que contiene.

Es de entender que “los seres, tanto racionales como irracionales, los objetos y los edificios, las acciones y las situaciones, son presentados por el narrador o por los personajes a los que este cede su función como existentes del universo realista básico”, y estos siempre serán “semejantes a los seres, objetos y situaciones que les corresponden en el mundo real” (p.116).

“Los espacios de la ficción realista están amueblados por objetos y realidades conocidas y corrientes: libros, árboles de especies conocidas, prados y rocas...” (Paz, 2007, p.116); pasando por cada una de las innovaciones que se hacen en la misma diégesis. No olvidando mostrar que debe de existir un paralelismo humano con la existencia de cada uno de los objetos descritos; es decir, si se menciona una época determinada, las cosas que en ella se describirán, tendrán semejanza con la existencia de seres y su correspondencia a nivel sociológico será evidente, pues, “todos ocupan su lugar en la estructura socioeconómica de la época en que se sitúa la diégesis, ejercen sus funciones peculiares e incluso utilizan el registro lingüístico que les corresponde” (p.114). Otro aspecto son los seres animales que formar parte de la diégesis. No hay en ellos tampoco la menor diferencia de la realidad, su presencia siempre obedece a toda la fauna que se conoce en el mundo real, de estas mismas características que comparten se hace la ficción. El universo realista se alimenta de estos elementos. Los seres y objetos no combinan, en ningún momento, propiedades que se conciben como anormales,

maravillosas o asombrosas. Esto último, se deja de lado para las otras ficciones.

2.2.2.4. Naturaleza de los hechos

Referido a aquellos eventos que transcurren en la ficción. Son fenómenos que ocurren considerando la participación de los personajes y seres que habitan el universo ficcional del que se habla. En una ficción de tipo realista se admiten solo hechos que se acepten como racionales y aunque estos puedan contradecir con lo que pueda estipular las diversas manifestaciones de lo no racional, siempre tienen una aproximación y un sustento en el mundo real; no hay, por tanto, una gran innovación de estos en la misma diégesis de la que se parte.

La ficción que se crea a partir de cada uno de los hechos descritos no debe confundirse con la disminución gradual de lo que se conoce como ficción. Si bien los hechos que ocurren en la diégesis son correlatos del mundo ficcional real que se conoce, no por ello estos mismos reciben una explicación totalmente natural. Siempre es la ficción primero, y la eventualidad de la ficción realista después, ya que este, no debe olvidarse, está construido como un paralelo del mundo real. Es así que cada fenómeno que transcurre en la ficción se acepta sin mayor dificultad, pues, no es difícil ubicar cada uno de estos hechos como fenómenos que han partido de una muestra de lo que ya se conoce.

2.2.2.5. Modalidades de ser y existir

Las modalidades del ser y existir deben su razón a la intervención de los anteriores elementos. Searle (como se citó en Paz, 2007, p.113) sostiene que los actos de enunciación realizados en la ficción son tan reales como los que se realizan en la realidad, lo único que cambia es la naturaleza, real o ficcional, de los mundos de referencia. Searle habla de pseudorreferencialidad para caracterizar la referencia simulada a seres y objetos

que no existen en el mundo real pero sí en el mundo ficcional o, como sugiere Mignolo (como se citó en Paz, 2007, p.113), los objetos y seres de la ficción no existen en el mundo actual del autor empírico, pero sí en el mundo actual del narrador, y este puede a ellos auténticamente, puesto que son existentes en el mundo imaginario de la ficción, dotados de una existencia conceptual.

Las modalidades del ser y existir pueden ser posibles y verosímiles; así como imposibles e inverosímiles. Las cualidades de determinados seres y objetos, sumados a la naturaleza que tienen, darán lugar a la modalidad a la que estos pertenezcan. El carácter ontológico no hace más que reforzar las características con que cada elemento cuenta; y esto es fundamental para creer, o no, en esa posibilidad.

2.2.3. Dialogía: pluralidad de voces y discursos

El diálogo novelesco comienza su aporte más significativo en retratar más de cerca la claridad de la comunicación de los personajes de una determinada ficción. Esto comienza con una primera propuesta de Mercier (como se citó en Paz, 2007, p.89), quien opta por definir el diálogo como un complejo semiótico integrado en la lógica narrativa global del relato, como condición para ser susceptible de un análisis narratológico y semiótico.

Partiendo de esta premisa, se puede tener el diálogo como un elemento integrado de toda ficción que, atribuida a una determinada forma de narración, constituye parte de la misma, siendo este semióticamente analizable y hasta determinante en la historia.

Ahora bien, qué ocurre con las ficciones realistas y la precedencia de una dialogía que la convierta en una narración que cumple con las máximas fundamentales que plantea Grice (1975), que corresponden al modelo de la comunicación ordinaria, directa y real. Se tiene por hecho que hay elementos que parten de una estructura dialógica y dialógica característica del género específico a la modernidad.

¿Cómo situamos este hecho en una ficción realista, tratándose del realismo en los diálogos? Zavala, quien afirma: (como se citó en Paz, 2007, p.95) En la comunicación verbal con los otros seres del universo ficcional realista, los personajes se presentan tal como son, pues sus intervenciones expresan su situación social, cultural y lingüística junto con su mentalidad, personalidad y conciencia, de modo que la novela y cuento adquieren una expresión del mundo dialogizado.

Los seres de la ficción realista se asemejan a sus correlatos reales porque sus intervenciones en los diálogos son semejantes a los que podían entablar los campesinos, los artesanos o cualquier ciudadano de una determinada época y determinado lugar y espacio, que, podía ser la España del siglo XVII o el Perú actual, tratándose de retratar una forma de vida partiendo de la forma de diálogo empleado por los respectivos seres que habitan el universo creado por el autor.

El uso de voces y dialogía durante los tres cuentos se demuestran, como es el primero con un protagonista que rinde su testimonio de su vida, papá Leandro en “Al pie de acantilado”; un niño comunero, siendo este el narrador, como un testigo inocente y sin perjuicio de la violencia que rige el mundo adulto, en “El chaco”. Esta mirada infantil evoca al Ernesto de Agua como al hijo de Calixto Garmendia, en sus primeros años que vio la vida de su padre, aunque lo narre siendo ya un hombre mayor; o, por último, un coro de seis monólogos interiores, se debe a un propósito testimonial de los textos en el “Fénix” (Elmore, 2002, pp.105-110).

2.2.3.1. Monólogos internos y externos

El monólogo —utilizado, por lo demás, tanto en poesía, cuento, teatro o en novela—, junto con el diálogo, en una primera aproximación, es una variedad del discurso directo utilizado en la narrativa y la dramática que consiste en dejar la palabra de manera directa

a un personaje, el cual, sin intervención alguna del narrador, pronuncia un discurso, dirigido a un interlocutor ficticio sin posibilidad de intervención, en el que se dedica a exponer sus pensamientos o reflexiones. Para E. Benveniste (1966) manifiesta: “El monólogo es un diálogo interiorizado, que puede formularse como un «lenguaje interior» entre un yo locutor y un yo receptor” (p.85). Y, como afirma Darío Villanueva (como se citó en Álamo, 2013, p.183). “El monólogo se diferencia del diálogo en que este resalta el papel interlocutor integrando formas interrogativas y diferentes referencias a la situación comunicativa, en tanto que aquel enfatiza al emisor, utiliza de manera abundante las exclamaciones y atiende solo de manera limitada al discurso mismo y la situación comunicativa”.

Frente al diálogo, forma de interacción comunicativa y alternancia discursiva directa entre varios personajes, Valles y Álamo (como se citó en Álamo, 2013, p.183) el monólogo es también una forma de discurso directo en el que un personaje no se dirige a un interlocutor material, sino que habla (soliloquio) o piensa (monólogo interior) para sí mismo, manifestando sus pensamientos y sentimientos más íntimos con autenticidad y desinhibición.

2.2.3.2. Polifonía social y cultural

En la comunicación dialogada que se establece en la ficción, existen rasgos de una comunicación verbal que se desarrolla a nivel de la ficción y el intercambio que tienen cada uno de los personajes creados. Es aquí donde se habla de una comunicación verbal con los otros seres del universo ficcional realista. Existe, por tanto, una pluralidad de voces y discursos que corresponden a cada uno de los seres que habitan este espacio creado. Una poliglosía de lenguas, una variedad de discursos que pertenecen cada uno de los integrantes de la ficción realista. Estos representan cada una de sus cualidades propias,

sus características y excentricidades, en la medida que se desarrolle cada uno de sus discursos.

Como señala también Paz (2007), sobre la forma discursiva que adoptan cada uno de los seres ficcionales, estos “se nos presentan tal como son pues sus intervenciones expresan su situación social, cultural y lingüística junto con su mentalidad, personalidad y conciencia” (p.156).

2.2.3.3. Poliglosía de las lenguas

Al tratarse de una ficción realista, cada una de las situaciones que enfrentan los personajes de la ficción se establece para la consolidación del efecto de la verosimilitud. Esta cualidad que innegablemente define una ficción de este tipo se encarga ahora no solo de las diversas motivaciones que atraviesan por cada uno de los seres y protagonistas de la historia, sino ahora tienen que ver con una verosimilitud a nivel discursivo. Entonces, esta credibilidad se hace más latente a nivel conversacional, como también señala Paz (2007) “el efecto de verosimilitud conversacional es máximo puesto que cada personaje utiliza su registro lingüístico y estilístico, hablando de acuerdo con su ambiente social y cultural propio” (p.156); aunque esto último no será suficiente para demostrar que, evidentemente, se trata de personajes que emplean la lengua que conocen, la que dominan y, por tanto, la única que conocen en el desarrollo ficcional de la diégesis; estos también deben de tomar en cuenta que “su procedencia geográfica y sus rasgos sociolectales” serán de alguna manera determinantes en el transcurso de la historia que se refiere sobre ellos, personajes de la diégesis.

Asimismo, se pone aquí de manifiesto la capacidad creadora del escritor para poner a prueba cada una de las variedades lingüísticas correspondientes al mundo real que conocemos. En este punto, el nivel sociolectal entra en punto de quiebre cuando hay

un habla culta que puede corresponder a un personaje, digamos, de la nobleza o una clase social alta; y un habla rústica correspondiente, por decir, a una clase más bien baja. De esta manera, los estamentos sociales se manifiestan en las ficciones siempre y cuando el autor las recree sin mayor complejidad y otorgando belleza y verosimilitud a la diégesis.

2.3. Tres historias sublevantes: el libro

Publicada en 1964. Es el cuarto libro de cuentos de Julio Ramón Ribeyro, quien ya se había consolidado en este género con gran éxito. El libro se abre con una frase a modo de preámbulo que puede ser la figura central para comprender la retórica del autor: “El Perú es un país grande y rico situado en América del Sur, que se divide en tres zonas: costa, sierra y montaña”; (Ribeyro, *La palabra del mudo I*, 2009); para agregar luego: “(de un viejo texto escolar de geografía)”. Desde aquí se puede comprender el guiño que el autor hace con el contenido de la obra, y lo más importante: lo que cada historia representará. La imagen de la portada del libro donde se representa un mapa de Sudamérica contando con el Perú en el margen más importante; aunque apenas visible, no hace más que resaltar esta intencionalidad. La cubierta fue personalizada, para su primera edición, por Juan Mejía Baca (1912-1991), librero y editor peruano. El libro “posee una estructura trilogica, que lo distingue de los anteriores: cada relato corresponde a sendas regiones naturales del Perú” (Ribeyro, *Tres historias sublevantes*, 2015). En este sentido, el libro constituye un estudio escrupuloso de la identidad del Perú basada en un relato por cada región del país —puntualizando una división geográficamente básica y remota— que debe representar una alegoría de la vida del peruano. Sin embargo, esta puede ser la intención mayúscula, pero es casi seguro que Ribeyro intenta destacar especialmente la forma de “lucha” que entiende él en cada área del Perú; la lucha que el hombre vive ante la carencia de elementos de justicia, frustración, menoscabo y sufrimiento; tan recurrentes en la obra de

Ribeyro. El escritor, habituado a la vida en la costa, no tiene reparos en presentar a sus personajes en las demás zonas más allá del litoral. Este intento parece vano, pero resulta inmensamente alcanzado, pues, propone escenarios ricos en fauna y hasta realiza una descripción matizada con los demás territorios: la sierra y selva peruanas. Cada una de sus tres historias representa la suerte de cada uno de los peruanos describiendo situaciones en la vida que les toca vivir: uno en la costa, en la sierra, y la selva; regiones donde, al parecer, la vida ocurre de distinta manera, pero siempre presentando el mismo matiz como propósito imperativo de la vida: sobrevivir.

El libro está compuesto por tres cuentos: *Al pie del acantilado*, ambientado en la costa; *El chaco*, refiriendo la sierra como escenario, y *Fénix*, destacando notablemente paisajes de la selva. Cada uno mantiene la originalidad en cuanto a su espacio y trama, propios de las tres regiones a las que refieren; conservando la esencia narrativa y estilo del escritor; aunque con notables innovaciones, y cada uno presenta una distinta perspectiva del hombre en cuanto a un modelo ante la naturaleza que se doblaba ante su fuerza, y, a veces, simplemente no la puede combatir. En cada historia prevalece una afirmación del narrador para rescatar la evidencia de que el Perú es un gran país, con su diversidad y con cada escenario que comparte la vida con los distintos peruanos, tan iguales en un punto crucial: la lucha ante la adversidad. El escritor trabaja especialmente los diálogos, manteniendo narradores – testigo e introduciendo monólogos que —parece ser esa la intención—, quieren asegurar la veracidad de los hechos ficcionales, destacando especialmente el último relato, llevado hasta un nivel experimental. Cada uno de los relatos se describe y comenta a continuación.

2.3.1. Al pie del acantilado

Primer cuento que abre el libro. Ribeyro la escribe mientras se encuentra en Huamanga,

en 1959. En la dedicatoria escribe: “A Hernando Cortés” gran dramaturgo peruano (1928-2011), personaje con quien había mantenido amistad hasta los últimos años de su vida. Es el relato más largo del libro. Su composición y trama son simples, pero representan una escrupulosa búsqueda de una verdad no menos fidedigna del problema del inmigrante y provinciano peruano progresista: un lugar donde vivir. Comparte, con un matiz nostálgico, una lucha del hombre con la naturaleza, la comparación que hace con la “higuerilla” que “brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados” no es coincidencia, como tampoco el “nosotros, la gente del pueblo” aunque revalora una lucha sin mucho éxito, pues, al final, Leandro pierde finalmente su casa.

El espacio es realista y corresponde al primer escenario que Ribeyro sitúa, al parecer, con cierta predilección: la costa peruana. El cuento relata las peripecias de don Leandro, abnegado padre de familia, quien debe persistir los embates del infortunio: pierde un hijo, pierde su casa y constantemente está en búsqueda de un nuevo lugar para establecerse. De hecho, al final del cuento, nuevamente comienza estableciendo la que sería, su nueva casa. Aunque con matices tristes y de resignación, característicos en la narrativa ribeyriana; muestra cierta condescendencia para los personajes que, al margen de un destino al que finalmente son sometidos (“el mar da, el mar también quita”, se recita en un fragmento), sobresalen con entusiasmo, perseverancia y gran fortaleza humana.

La historia es narrada en primera persona: Leandro, llamado luego “papá Leandro”, cuenta el inicio de sus peripecias junto a sus dos hijos: Pepe y Toribio, con quienes se establece primero junto al “fondo de un barranco”, en Magdalena, huyendo de los “escribanos y policías”, y de la ciudad. La playa, y junto a una higuerilla, les sirve de morada mientras aprenden, con Pepe, el oficio de la pesca, que les sirve para sobrevivir. Así comienzan los tres solos, después de un año tienen su casa en el fondo del barranco.

Describe luego la dura vida que les toca vivir: descubren que su casa está a punto de derrumbarse por una gran grieta que descubren. Por iniciativa de Pepe, construyen un contrafuerte para apuntalar y contener el derrumbe, a base de maderas de antiguas cabinas de baño que hallan ocultas en la playa. También usan unos fierros negros que habían quedado de tres remolcadores que fondearon hace mucho tiempo. Los fierros son los que abundan en el mar, por lo que deciden sacarlas. Así, el trabajo dura semanas y deben usar en el procedimiento sogas. Construido el contrafuerte y asegurada su vivienda, se relata luego la llegada de algunos animales, entre ellos perros “vagabundos y pobres” y algunos gatos. Todos ellos son rechazados al principio, pero luego se “instalan” con ellos. También se describe la llegada de Samuel, hombre huraño, que “llevaba su tienda en su costal”; aparente mil oficios: compone los zapatos de don Leandro, las cerraduras de las puertas, y hasta construye un viaducto para llevar agua limpia hasta su casa; haciendo que la casa se fuese llenando de objetos y nunca pidiendo nada a cambio, tan solo un poco de pescado y que lo dejaran tranquilo. Luego, se describe la llegada de personas pobres de pueblos jóvenes, quienes comienzan a frecuentar la playa pasando delante de su casa, la llaman “su” playa y piden que la arregle y limpie. Don Leandro, movido por el entusiasmo y el dinero, limpia y ordena la playa, con el fin de que más veraneantes acudan a la playa para poder cobrar luego un justo peaje: limpia la basura, levanta un cobertizo y Samuel construye una poza con agua. El número de bañistas aumenta y Leandro ahora sí pide que se le pague un justo peaje: deben pasar por su casa para ingresar a la playa. Sin embargo, los bañistas piden una última cosa: sacar los fierros del mar para poder nadar a placer. Entonces él y su hijo Pepe empeñan esfuerzos en sacar cada uno de los fierros que yacen en el fondo del mar. Apoyados de garfios y picotas logran sacar a flote toda la chatarra que encuentran. Pepe se empeña sobremanera; en cambio, Toribio solo se interesa por la ciudad perdiendo todo interés en el mar. La lucha contra los fierros del mar continúa

mientras Samuel decide mudarse a la parte alta del barranco donde construye su casa. Terminado casi el trabajo de los fierros, queda solo uno demasiado inmenso: el almacón de una barcaza, imposible de remover. A pesar de la advertencia de su padre, Pepe continúa buceando intentando empujar el metal. Una noche, don Leandro advierte la tardanza de Pepe. Toribio insiste que lo vio nadando y que después ya no salió del mar. Luego todo ocurre muy rápido: Leandro se lanza a salvar a su hijo, Samuel lo ayuda y finalmente acuden a los pescadores de la bahía con quienes pasan horas buscando, con antorchas encendidas y en medio de la profundidad oscura del mar, ya resignados, el cadáver del hijo mayor. Al día siguiente hallan el cuerpo hinchado de Pepe. El cuerpo es sepultado en el cementerio de Surquillo y Leandro queda sumido en la más absoluta tristeza, pasa días enteros como lisiado; pero sus obligaciones lo reclaman y ahora sí, los bañistas dejan monedas de lo que sobreviven, ahora solo con Toribio, mientras tanto. El tiempo transcurre y menos personas vienen a la playa, aunque pagan, no alcanza para sobrevivir. Aquel verano, muchas más personas vienen y levantan sus casas en la parte alta del barranco. Un año después, muchísimas más personas vienen a vivir cerca de la playa, mientras Toribio parece alejarse cada vez más del padre. Leandro se siente solo, aunque Toribio finalmente conoce a Delia, hija de un sastre, con quien se marcha quién sabe dónde. Leandro se queda solo y construye una barca junto a Samuel. Y cada una de las casas se siguen construyendo, más personas llegan. El dinero llega a montones por las entradas que pagan los bañistas. La llegada de algunos hombres, elegantes y con sombrero inquieta a Samuel, hasta que un día, finalmente se lo llevan, pues este, al parecer, había cometido un crimen pasional. Otros hombres llegan al acantilado, pero esta vez son trabajadores de la municipalidad, quienes advierten a Leandro y sus nuevos vecinos, que los terrenos que ocupan son propiedad del Estado, y que tienen solo tres meses para desalojar. Ellos, muy preocupados, acuden a “papa Leandro” quien funge de dirigente y

organiza una defensa: contrata un abogado y por un tiempo viven tranquilos seguros de que no serán despojados de sus viviendas. Poco tiempo después, finalmente son echados de sus casas, y maquinarias trabajan para demoler sus precarias construcciones. Leandro, junto a una comisión, busca a su abogado, pero este les da la espalda. El desalojo avanza, aunque Leandro y los suyos resisten cuanto pueden; hasta que la mayoría de la barriada acepta la propuesta del juez de ser reubicados en una nueva zona en la Pampa de Comas; pero Leandro no cree en la promesa y queda solo mientras los demás lo abandonan. Aquí Toribio vuelve con Delia, quien estaba encinta, y juntos buscan un nuevo lugar donde construir su nueva casa, allí donde hallan una higuera.

2.3.2. El Chaco

Escrita en París, en 1961, y en la dedicatoria se escribe: “A Alida Cordero”, con quien luego se casaría el escritor. Relato ambientado en los andes peruanos; escenario que Ribeyro había ya descubierto notablemente en el excepcional *Silvio en el Rosedal* (1976), relato anecdótico y cargado de ambientes de la sierra, explotando el espacio abierto a los andes peruanos. En *El chaco* parece ampliar la visión que tiene sobre los andes, explora el lugar situando a Sixto Molina, el protagonista, con una extraña carga de nostalgia: desde que comienza el cuento se describe que Sixto Molina como alguien que tal vez “vino ya muerto y nosotros hemos vivido con un aparecido”; para anunciar su muerte por el sacrificado trabajo que realizara en las minas. El escenario se sitúa en Huaripampa, en la sierra central, donde transcurren los hechos, ubica la comunidad y cerca de la hacienda de don Santiago, déspota y autoritario terrateniente, quien hace las veces de verdugo y “cazador” de Sixto, al final del relato. El “chaco” y su referencia en quechua a precisamente eso, una cacería, aunque feroz y en este caso, humana, hace quebrar el contenido brindando un matiz desolador y cruel a la historia.

La narración ocurre en primera persona, aunque desarrollada por un narrador – testigo. Notablemente un testigo ocular de los hechos, pues este participa de las acciones de la historia, al parecer, solo un niño de la hacienda quien, ya ocurridos los hechos, parece recordar el episodio con gran nostalgia. Aclara “yo estaba parado en el muro, agarrado de un eucalipto”; para denotar su presencia y participación en los hechos que transcurren en la historia. La trama es simple, aunque sorprende desde el principio, la llegada del hombre desde las minas para solo morir. Este tema es recurrente en la temática andina, la contaminación que sufre el indio en las minas para pagar el trabajo de muchos años con su vida es un tema que también abordaron Arguedas y hasta Ciro Alegría. Al parecer, también Ribeyro presencié esta situación en la vida del hombre andino, o la influencia de sus predecesores fue determinante.

La lucha por algo en el cuento también encuentra un punto álgido en este relato: la lucha por la vida; aunque parece contradecirse por la forma como inicia el cuento; sin embargo, nada de eso puede contradecir la búsqueda de una verdad no menos importante: la lucha por sobrevivir. Aquí el tema de discusión y aparente causa es la aparente discordia creada desde la llegada de Sixto Molina y sus “paseos” cerca de la hacienda de don Santiago. El tema de la moral parece tocarse desde un punto cercano: el hijo del patrón comienza a golpearlo porque advierte que Sixto no lo respeta. La educación parece un tema también, con los modales de la práctica; sin embargo, no parece ser la intención, pues, Sixto Molina sorprende con una elocuencia y verborrea que supera a la del mismo patrón. Se advierte luego la lucha a la que también se suma la comunidad, que no parece tomar partido por nadie, solo sienten indiferencia por Sixto, puesto que no sigue las órdenes que ellos sí creen deben de seguir. Aunque hay un gran número de ellos que se vuelven contra ese sistema representado por el patrón, el del terrateniente que explota a costa del sufrimiento del indio: está Específico Sánchez, pastor de ovejas, que siente

mucho temor por la pérdida del ganado de propiedad del patrón. La forma cómo se muestra este poder es evidente, solo reflejo de lo que el escritor presencia. Luego está también la respuesta de este abuso: Sixto Molina no se conforma con seguir el orden establecido, él va más allá: lo ataca. Por ello están sus incursiones a la hacienda, sabotando los proyectos del patrón, que no es el suyo, por cierto; aunque esto no media entre el poder que uno ostenta para con el otro. Sixto Molina incendia una choza, arroja piedras desde la cumbre y hasta organiza un ataque sorpresa a la misma casa del patrón. Por eso el tema del poder y abuso es tan importante en el cuento, el poder, desde siempre otorgado al adinerado, es ahora contra él mismo. A esto se suma la participación de otros serranos, junto con Sixto. Él no el único que se indigna, parece decir la parábola del cuento, también hay otros como él, quienes pueden organizarse, pueden atacar al patrón, al hombre que ostenta este poder, y si quieren, hasta derrocarlo. Se debe recordar que hay también muchos otros comuneros que, movidos por las palabras de Sixto, deciden no trabajar en la cosecha del patrón: “—Por nadita del mundo trabajamos”, responden algunos. Sixto parece llevar la delantera cuando logra esta respuesta en sus compañeros de comunidad. El patrón, avaro y opresor, necesita de los campesinos para lograr la cosecha, y aquí el otro punto de esa extraña dualidad de la vida con la tierra: los hombres deben unirse para poder trabajar la tierra. Este lado colectivo, tan profundo en la literatura indigenista, alcanza su punto álgido en el cuento, pues, luego ocurre algo sorprendente: el patrón busca negociar con los campesinos y pacta en regalarles una máquina de escribir. Este objeto, aparentemente introducido como símbolo del conocimiento y alfabetismo para salir de esa cruenta ignorancia: “—Con esta máquina —decía— podemos escribir como los blancos. Y así, cuando haya algo que reclamar, las autoridades nos harán caso” sentencia un poblador. El acercamiento a la modernidad y la asimilación de esta nueva forma de técnica y el orbe industrial no pasa desapercibido por la pluma del escritor, son

tiempos modernos y los hombres del campo lo entienden.

El final del cuento es previsible: ante las aversiones que gana, con cierta justicia, Sixto, emprenden en la comunidad una caza desenfrenada para dar con él. Su captura finalmente ocurre cuando él cae a un precipicio, como motivando a una muerte decente, nunca a manos del enemigo. Su sepultura se imagina con las gruesas gotas de lluvia.

Narrado por un muchacho que participa en los hechos. Comienza recordando la llegada de Sixto Molina, minero huaripampino que regresa de la mina cansado y enfermo de tuberculosis, de tanto “respirar en los socavones”. Muchos otros habían ya muerto entre las acequias y sementeras; pero solo Sixto Molina seguía vivo. Su cara era puro hueso y pellejo, vivía solo, con sus tres carneros y dos vaquillas. Un día, entre sus caminatas diarias, se halla cerca de la casa de don Santiago, terrateniente y patrón de la hacienda que dirige, quien vive cruzando la carretera que separa la hacienda de este con la comunidad; allí tiene un altercado con José, el hijo del patrón e ingeniero, a quien no saluda y luego se ríe de él. Este lo cree loco e informa del suceso a su padre, don Santiago, quien recuerda que el padre de Sixto era un fumador y murió de asma porque “fumaba mucho”. Los encuentros entre Sixto Molina y el hijo del patrón continúan. Él siempre vuelve al mismo lugar para recibirlo. El hijo del patrón siempre lo encuentra, lo mira y sigue su camino. Sixto nunca se quita el sombrero para saludarlo y solo atina a reírse del ingeniero. Un día, después de una advertencia del hijo del patrón, Sixto continúa en el mismo lugar, José lo golpea y así ocurre cada mañana a partir de ese momento; pero Sixto siempre vuelve a esperarlo. Una mañana ocurre un extraño incidente en la casa del patrón: una gran piedra cae y atraviesa el corral matando cuatro ovejas. Don Santiago sospecha de Sixto, a quien busca e interroga personalmente con un traductor, pues este se niega a hablar en castellano. Así, cuando lo interrogan, don Santiago le insulta y le pide que le

conteste el castellano. Para sorpresa de todos, Sixto responde en un perfecto castellano, reclamando con razones su actitud, pues nada tiene que ver con él, al no ser ni su pongo ni empleado, y solo ser su vecino. Entonces don Santiago se marcha algo confundido y amenazándolo al despedirse. Sixto solo atina a reírse, como siempre. Otro día, un pastor de la hacienda del patrón informa que una choza se había quemado, habiendo extraviado por el incidente muchos de los más finos carneros de la hacienda. Responsabilizando a Sixto Molina por el hecho, sale en búsqueda del indio con ayuda de sus hombres, y al no encontrarlo en su casa, deciden matar a sus dos únicas vaquillas. Cuando Sixto se entera del hecho, rechaza después la propuesta de don Santiago de reclutar gente para la cosecha, acusándolo de mentiroso; pues alude que su padre no murió de asma, como él había indicado, sino de pulmonía. Sixto Molina se niega a trabajar y logra convencer a muchos campesinos de que no lo hagan para el patrón, pues este es un oportunista y mentiroso. Don Santiago lo vuelve a amenazar. Una tarde los hombres del patrón golpean a Sixto hasta dejarlo casi muerto; y en la comunidad creen que fueron algunos malos espíritus; pero Sixto está seguro de que se trataba de hombres y, entre ellos, el hijo del patrón. Después de curarse, él y los hermanos Pauca, que tampoco profesaban con el patrón, llegan hasta la casa de don Santiago golpeando también a su hijo, hasta casi matarlo. Así, llegados a este punto, don Santiago organiza un “chaco” o cacería contra el escurridizo Sixto, quien huye hacia las montañas. Después de buscarlo con todos sus hombres y muchos más de la comunidad, logran verlo por entre los cerros. La búsqueda continúa en la madrugada y los hombres se reparten por entre las tierras para alcanzar a Sixto. Así, mientras amenazan y castigan a la hermana de los Pauca; con caballos y escopetas persiguen a Sixto mientras se enteran que huiría para Huancayo previniendo ya hombres en el lugar y en muchos otros lugares donde se podría encontrar. Poco después, ven a Sixto corriendo hacia los fusiles, y después solo se oyen disparos. Ya muerto, solo se oye

la lluvia que atraviesa su cuerpo.

2.3.3. Fénix

Escrito en París, en 1962. Dedicada, esta vez, a Javier Heraud, otro miembro de la Generación del 50, y con quien el escritor mantendría una entrañable amistad. Tercer cuento con que se cierra el libro y representa el más experimental de todos. Si en *Al pie del acantilado* se mantiene un narrador protagonista, como para asegurar la veracidad de los hechos; y en *El chaco*, prevalece un sutil pero seguro narrador testigo; en este cuento existen aproximadamente seis personajes, que interactúan en treinta y dos monólogos separados en distintos párrafos siguiendo un orden poco secuencial, donde se arma la historia de un circo. Aunque todos los personajes destacan en cada una de sus intervenciones, y por tratarse también de artistas, trabajadores y hombres de la milicia; destaca Fénix como el aparente protagonista. Fénix, otrora boxeador de buen peso y mejor forma y condición física, es el encargado de salvar el principal número del mayor espectáculo del circo: la lucha de un oso contra un hombre. A última hora, el oso, llamado Kong, aparentemente muere y al jefe del circo no se le ocurre mejor idea que vestir a Fénix con una vieja piel de oso. Por su fisionomía y buen porte, Fénix luce exactamente como el animal con el traje puesto encima y la lucha con el hombre, que en este caso resulta también otro que se improvisa para el espectáculo, el propio dueño del circo, para finalmente terminar extrañamente; el dueño del circo muere a “manos del oso” y Fénix parece alzarse como triunfador de su propia vida, y dueño, por fin, de su destino. El porvenir alcanza al final donde el protagonista parece iniciar una nueva vida, lleno de fuerza y haciéndose él mismo un camino.

Pero hay más en el cuento, la tiranía del dueño del circo que actúa con crueldad y despoja a sus trabajadores de su dignidad: maltrata y abusa de la única mujer que trabaja

en el circo, una contorsionista; maltrata al oso hasta dejarlo muerto y comete actos que no hacen más que inflar su ego y posee complejos de grandeza y poder no adquiridos. Los demás protagonistas no parecen respetar ni sentir la muerte del hombre. El poder nuevamente se representa en la mano de un abusador, y, es precisamente por eso, que el cuento alcanza el mismo tópico de lucha del hombre por alcanzar su propia justicia. Fénix se alza como el encargado de llevar esta justicia; aunque se recita que no es un santo: “(...) yo no era un santo: había perjudicado a una menor”; parece el único que debe hacer justicia en el desfile de estos personajes. Su nombre es otro elemento: Fénix, como el ave fabulosa que se dice es única y renace sus cenizas. La personalidad de Fénix lo ubica exactamente a eso al final: comenzar de nuevo y haciendo su propio camino; aunque se asume que los demás personajes deben de alcanzar su libertad luchada y seguir el camino de Fénix.

Otro gran logro del cuento es la forma en que se presentan cada uno de los personajes: cada uno brinda un conjunto de monólogos en forma externa, presentando su propia versión de los hechos. El autor cede la función narrativa a cada uno de ellos, sin importar aparentemente el orden ni la posición o la facultad de tengan para elegir su potestad a hablar: solo al azar. Así, cada uno tiene su versión, el dueño del circo se presenta como hombre sacrificado que cree que logra todo lo que se propone, ya que el circo es suyo, ostenta el poder que está convencido le corresponde por derecho. Él jamás presenta el abuso que comete, o, en cualquier caso, lo asume como absolutamente normal, pues, para su entender y lógica, el que tiene el poder puede hacer lo que quiera. Por otro lado, Fénix, presenta la lucha de la que él mismo es parte, relata el inicio de la lucha que sostiene para brindar espectáculo, y no duda en creer que merece ganar la lucha de la que finalmente sale airoso. Asimismo, están Irma, contorsionista que llama la atención del público masculino y el enano que hace chistes y siempre espía las demás tiendas. Cada

uno también presenta sus propios conflictos: Irma se enamora de Fénix y lo admira mucho; el enano solo observa y añora sus buenos tiempos con gran frustración. También están los soldados, personajes que sirven de soporte para señalar un punto central de lucha y poder entre el circo y la milicia, parece indicar que la lucha se halla especialmente en estos estados: la diversión y el poder militar. Aunque no sobresalen del resto de personajes, también se trata de hombres ciertamente resignados, uno de ellos lamenta mucho la vida que lleva, tan lejos de Lima, y hasta relata la razón de su exilio, por un altercado con un superior. Estas historias que corresponden a estos hombres de la milicia no son sustanciales, más bien, previsibles; pero conviene tomarlos en cuenta, puesto que sostienen el argumento porque rescatan gran atención del lector por la distracción que causan antes de cada espectáculo: el del oso y la lucha con Marcial. Esta lucha parece vital, aunque en realidad es muy improvisada: se trata solo de dos hombres que tienen algunas diferencias; pero esto es, precisamente, lo que sostiene el arco argumental del libro: esta lucha representa tal vez la lucha de los desvalidos contra el opresor. Fénix los representa por ser el más fuerte, el más apto de todo ellos, y el único capaz. La lucha es ganada con un guiño de libertad concedida a los demás empleados de la carpa.

La historia comienza con el monólogo de Fénix, quien fuera “el hombre fuerte de su pueblo”, y que “medía cerca de dos metros y pesaba más de cien kilos”; aunque ahora, se aclara, no quedaba “ni siquiera el remedo de su sombra”. Oriundo de la costa, y habiendo vivido siempre en “la orilla del mar”, se halla en medio de una pelea, dentro de la carpa de un circo en medio de la selva. Luego interviene Irma, contorsionista que declara su afecto por Fénix, y lamenta el deplorable estado en que se encuentra este. El dueño del circo interviene y declara sentirse conforme con la vida que lleva: manda a los demás cometiendo abusos con sus trabajadores y acepta no tener principios, aunque tampoco desea tenerlos, puesto que se considera superior a ellos. Confiesa que “hubiera

preferido nacer rey”; aunque su trabajo no le disgusta. Su mayor logro es tener trabajo en su circo y dar trabajo a otros; a quienes, aclara, tiene el derecho de tratarlos como quiera, puesto que les da de comer. Luego sigue la participación en el monólogo de un enano. Aquí, él cuenta la vida que tiene que soportar, frustrado sexual; y sintiéndose menos por su condición y estatura. A continuación, interviene un soldado mestizo, venido con su teniente y sus compañeros desde Puerto Quemado, quien habla de sus compañeros serranos. El teniente luego tiene su turno y se queja sobre un altercado con su capitán, explicando la razón de estar en plena sierra, en Corral Quemado, como castigo por esto. Fénix vuelve a intervenir y habla sobre su pasado con sus siete hermanos en Paramonga, y su llegada a Lima para pelear como boxeador, alcanzando gran éxito. Irma interviene explicando su trabajo como la contorsionista del circo; aunque lamenta que lo más espantoso es pasar las noches con el dueño abusivo del circo; y la forma sexual como los soldados y el público masculino la miran; aunque explica que no puede hacer nada por el momento para huir de esa vida. Marcial Chacón está por anunciar el inicio del espectáculo y número central del circo: la pelea del oso. Sin embargo, este no despierta y Marcial aclara que un patadón será necesario para levantarlo, temiendo que tal vez no despierte. El enano del circo cuenta sus inicios en otros circos, aunque tuvo, aclara, una gran vida como guía de “gringos” a burdeles nocturnos, y hablando en inglés y con mucho dinero; hasta que llegó con Marcial Chacón. El soldado interviene para hablar sobre Irma, deseándola y contando sus aventuras sexuales en la sierra, lamentando haber dejado Lima y la buena y distinta vida que allí tenía. También el teniente añora su vida en Lima, explicando que su nueva vida no es tan mala; cuenta cómo una vez disparó a un zambo en medio de una confusa revuelta. Fénix luego informa que Kong, el oso, se encuentra realmente mal, y que no despierta ni con amoníaco. Indica que el problema es la mala comida para el animal, que el calor le causa daño y que parece muy enfermo. Lamenta la

situación del oso y lo llama “hermano” pidiéndole que se levante, pues el patrón vendrá a golpearlo. Irma interviene y lamenta el latigazo que le diera su patrón por querer defender a Kong; preocupada y sollozante, porque tendrá que salir luego a la función en ese estado. Otro trabajador vuelve a insistir con el oso; mas este no despierta, y lamenta que falta muy poco para la pelea, principal número y razón por que todo el público asistiera. Fénix mata a un monito enfermo para alimentar a Kong, pero este no come ese tipo de carne. Muy preocupado, el enano también se halla muy preocupado por el número de Kong, pues ya están en el número de Irma. Falta poco. El teniente Sordi desea a Irma y cree que ella lo ha estado mirando mientras hacía sus piruetas; lamentando nuevamente su vida y recordando las mujeres que tenía en Lima, deseando también la pelea de Kong, pues le apostó al luchador. Un soldado también está ansioso de que la pelea central comience. Fénix lamenta la decisión de su patrón de querer disfrazarlo de oso, pues hay una piel muy cerca. Lo que más lamenta es el calor insoportable que hace, por ello el patrón hará de luchador y él de oso. Fénix recuerda sus hazañas en el ring, ganando cierta fama y nombre; hasta que se quebrara tres costillas. Se pregunta luego cómo deberá rugir como un oso. Irma confiesa el susto que le causó Fénix al entrar en su tienda, ya con su disfraz de oso. Afirma lo bien que le queda y le miente sobre la cicatriz que le causa el patrón en la cara. Marcial Chacón presenta la pelea central al público asistente, explicando los cambios con el otro luchador, aunque no dice lo del disfraz; y advierte que será él mismo quien luchará con el “temible oso” arriesgando su propia vida sin importarles esto, pues, lo más importante es entretener. El enano surge aclarando que no le importa la pelea entre su patrón y Fénix, y como siempre, lamentando la vida que lleva. El soldado interviene para relatar la pelea que ya comenzó. Describe la lucha prediciendo que Marcial Chacón perderá la pelea. El soldado continúa narrando la lucha; aunque advierte que el luchador (Marcial Chacón) no hace más que huir, golpear fuerte y huir. Ahora

Fénix narra la lucha desde dentro de su disfraz: siente miedo en los ojos de su patrón, quien acaba de golpearlo muy fuerte. Algo cambia en su actitud, tal vez el último golpe de su patrón; pues decide acercarse a él y tomar la pelea muy en serio. La pelea llega a un punto culminante, ambos luchadores dan y reciben fuertes golpes mientras los soldados aplauden el espectáculo. El enano narra que Fénix, el “oso” pretende huir o ir hacia Irma, que está muy cerca. La pelea avanza y Fénix golpea, pero no acierta al patrón, quien lo espera con otro golpe, mientras el oso lo detiene, cuando ambos están abrazados, y el oso encima. Fénix, casi frenético, deja caer todo su peso sobre el patrón mientras declara que lo único que le interesa es que solo termine la pelea e irse pronto al río para poder bañarse por el insoportable calor que siente dentro del disfraz. Todo es confuso luego, los soldados gritan y Marcial Chacón sigue debajo del peso del oso, Fénix está asfixiando al patrón. Luego se levanta tranquilamente cuando un enano aparece para mear sobre el cuerpo ya sin vida del dueño del circo. El soldado declara que Irma le ha contado la verdad sobre la verdadera identidad del oso. La cree loca y avanza con sus compañeros para dar cacería al oso, que creen huye por el bosque. Así, con sus rifles y también pensando castigar al enano, avanzan buscando al “oso”. En la escena final, Fénix sostiene el monólogo final, muy tranquilo y avanzando con la cabeza de oso en una mano y pensando en la vida que le espera luego, la vida que decide hacerse caminando.

2.4. Julio Ramón Ribeyro

Julio Ramón Ribeyro Zuñiga (1929-1994), nació en Lima y vivió parte de su vida en Europa y después regresó al Perú. Escritor peruano, considerado uno de los mejores cuentistas de la literatura hispanoamericana. Fue una figura destacada de la llamada Generación del 50, a la que también pertenecen narradores como Mario Vargas Llosa, Eleodoro Vargas Vicuña y Carlos Eduardo Zavaleta. En el Perú fue distinguido con el

Premio Nacional de Teatro, en 1959, el Premio Nacional de Novela, en 1960; el Premio Nacional de Literatura Latinoamericana, este a nivel internacional; así como el del Caribe Juan Rulfo, en 1994, ahora denominado FIL de Literatura en Lenguas Romances.

La genialidad de su obra redescubre al hombre desde sus distintas perspectivas. El grueso de su obra lo ubica como un cuentista genial. El mayor logro de su obra la reúne en *La palabra del mudo*, donde reúne cada uno de sus cuentos. También destacó en otros géneros como novela, están obras como *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965) y *Cambio de guardia* (1976); así como el ensayo, *La caza sutil* (1975); el teatro, *Santiago, el pajarero* (1966) y *Atusparia* (1981); y más personalmente, el diario, con *La tentación del fracaso* (1992-95) y *Dichos de Luder* (1989).

Con *Los gallinazos sin plumas* (1954), el escritor parece comenzar su amplia producción después de ciertos fracasos. La primera historia del autor, que da inicio de este modo: “A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una niebla fina disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada”. (Ribeyro, 2011, p.7). Luego, y como se dijera de él luego: “que era el mejor cuentista del habla castellana del siglo XIX”, pese, por supuesto, que nació en el siglo XX. Este triste humor compartido sitúa la narrativa de este cuentista como uno de los más grandes del siguiente siglo. Porque, como dijera con precisión, un editor:

Porque alguien que pudo escribir “Los gallinazo sin plumas”, “Al pie del acantilado”, “Por las azoteas”, “Tristes querellas en la vieja quinta” o “Silvio en el Rosedal” bien puede ser leído, en efecto, como el mejor cuentista de habla castellana del siglo XIX, pero asimismo, como uno de los mejores del siglo XX o de cualquier otro siglo (...) para incontables lectores de todo el mundo –niños, adolescentes y adultos-, Julio Ramón Ribeyro no solo ha sido el cuentista más importante del Perú y uno de los más influyentes de toda América Latina, sino que, todavía hoy, felizmente lo sigue siendo. (Silva Santisteban, 2011)

2.4.1. La Generación del 50

Generación de escritores caracterizados con una tendencia enmarcada desde el comienzo de la modernización. Esta narrativa peruana surge con esta generación que tiene una base de sus comienzos en la política establecida por el General Manuel A. Odría, en 1948. Hechos que marcarían este movimiento político y la eminente migración hacia la capital hicieron que apareciera en la Lima de los 40. Desde la década anterior la influencia en los escritores que formaban parte ya de una vanguardia emergente sitúa este momento como el inicio de un vanguardismo notablemente influido por Europa; así, los eminentes como Joyce, Faulkner, el mismo Hemingway y su denominada Generación perdida; incluyendo a otros como Borges y Kafka. Los escritores que pertenecen a esta generación en el Perú vienen a ser Enrique Congrains, Jorge Bacacorzo y el notable Julio Ramón Ribeyro.

La migración y movimiento en masas de campesinos y obreros a la capital movilizan también el cambio de perspectiva y visión que tienen sobre la ciudad, esa ciudad capitalina ahora se convierte en emergente y tal vez parca en recibir a los provincianos que se establecen en la nueva urbe. No es, por ello, casualidad que cuentos notables como *Los gallinazos sin plumas* o *Alienación* sitúen este tema como particular tópico del peruano. Están también los denominados *Hora cero*; quienes después tuvieron algunas discrepancias no sin alcanzar cierta notoriedad. Los temas como el desarrollo urbano y la migración andina alcanzan la temática propia de la época. En cuanto a poesía se alcanza también notoriedad con escritores como Alejandro Romualdo, Washington Delgado, Francisco Bendejú, Pablo Guevara, Carlos Germán Belli; quienes escribieron con enorme influencia de un existencialismo que terminaba en Europa, asociando temas como el marxismo. La importancia de esta generación, en cuanto a este género, sirvió de bases para la llegada de nuevos poetas como Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson,

Antenor Samaniego, Blanca Varela, quienes siempre tuvieron la tarea de seguir la tarea y escritura con gran influencia del gran César Vallejo. También surgieron otros como Emilio Adolfo Westphalen, Gustavo Valcárcel, Manuel Scorza, Mario Florián, Ignacio Campos, Ricardo Tello, Julio Garrido Malavez. El otro género en que también se trabajó con algunos representantes de esta etapa literaria fue el teatro, así, escritores como Sebastián Salazar Bondy, o Juan Rivera Saavedra, teniendo temas como la denuncia social con algún toque de drama.

2.4.2. La palabra del mudo: una hueste de “fracasados” y “vencedores”

Ambiciosa antología de la obra cuentística de Julio Ramón Ribeyro. Publicada por primera vez en 1973; pasando a una exhaustiva publicación por etapas, de tal forma que uno podía coleccionar cada volumen en la década de los 50 y 60 en el Perú. La palabra del mudo contiene los siguientes libros de cuentos: *Los gallinazos sin plumas* en 1955, pasando por el cuento del mismo nombre, notablemente logrado; *Alienación* en 1958; *Cuentos de circunstancias* (1958); *El jefe* (1958); *Las botellas y los hombres* (1964); *Tres historias sublevantes* (1964); *Los cautivos* (1972); *El próximo mes me niveló* (1972); *Silvio en El Rosedal* (1977); *Solo para fumadores* (1987); *Relatos santacruceños* (1992).

En una carta de Ribeyro a su editor, fechada el 15 de febrero de 1973, el escritor explica a través de su escrito:

¿Por qué *La palabra del mudo*? «Porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que es la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he restituido este hálito negado y les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias» (Ribeyro, 2009, p.7)

Aunque existen algunos críticos que figuran más bien que, la verdadera intención

del título tiene que ver con una sutil referencia al propio escritor, quien siempre fuera un hombre parco, reservado y hasta algo solitario, quien siempre eludía las entrevistas y evitaba, en lo posible, las preguntas referidas a su vida personal; siempre evitando también hablar de sí mismo, tal vez como aquejado por una “proverbial timidez, a su desinterés por la figuración y al celo por reservar su intimidad”.

Otro aspecto importante del libro es que contienen algunos prólogos del mismo autor. Desde su primera publicación, en 1973 y posteriormente, han surgido luego nuevas ediciones que no han hecho más que incrementar la cantidad de relatos compilados hasta lograr abarcar la obra de cuentos completa de Ribeyro. Hay, por tanto, una compilación que incluye cuentos nuevos, inéditos, pues no se publicaron en su debido momento; pudiendo apreciarse los diversos estilos que manejó el autor: cuentos de realismo urbano, los evocativos o fantásticos; lo cual acerca la obra de Ribeyro a un nivel mucho más profundo y más allá de lo conocido hasta ahora.

2.5. Marco conceptual

2.5.1. Ficción

Es la simulación de la realidad que se realizan las obras literarias, cinematográficas, historietísticas o de otro tipo, cuando presentan un mundo imaginario al receptor, en las obras literarias los hechos narrados están basados en la realidad o provienen del imaginario literario del autor.

2.5.2. Ficción realista.

La ficción realista retrata historias que nunca ocurrieron en la vida real, sin embargo, podrían existir en el mundo en que vivimos. Los personajes inventados en la ficción

realista enfrentan obstáculos, tienen actividades placenteras, tienen intereses y participan de relaciones similares a las que nosotros (o gente que conocemos) experimentamos en nuestras vidas. Estos personajes existen en un escenario que los lectores pueden visualizar realísticamente en el mundo que conocen. Presentan un conflicto que podría existir en el mundo real, un tema con el que los lectores pueden relacionarse, lugares que pueden encontrarse en el mundo real, diálogos creíbles y personajes convincentes.

2.5.3. Leyes y valores de los mundos creados.

Las leyes y valores de la obra en los mundos ficcionales son sistemas contruidos y diseñados, que rigen las normas y la forma de existencia que tienen los elementos de la obra literaria.

2.5.4. Lógica de los mundos creados.

La lógica de los mundos ficcionales es el sistema de reglas y restricciones que rigen todos los elementos de la obra literaria. Y en la cual se desarrolla la intriga de la historia.

2.5.5. Naturaleza de los hechos.

Es la forma de cómo se desarrollan todos los elementos de la historia configurando la intriga que constituye su relato, logrando determinar el interior de los mundos ficcionales, determinando la tipología y que amueblan el sistema de restricciones lógicas por las que se regirá ese mundo, los seres que en él habitan y los objetos que contiene.

2.5.6. Modalidades del ser y existir

Las modalidades del ser y existir es la forma de como son y existen todos los elementos de la obra. Los objetos y seres de la ficción no existen en el mundo actual del autor empírico, pero sí en el mundo actual del narrador, y este puede a ellos auténticamente,

puesto que son existentes en el mundo imaginario de la ficción, dotados de una existencia conceptual.

2.5.7. Dialogía

Es un complejo semiótico integrado en la lógica narrativa global del relato, como condición para ser susceptible de un análisis narratológico y semiótico.

2.5.8. El monólogo

Es una variedad del discurso directo utilizado en la narrativa y la dramática que consiste en dejar la palabra de manera directa a un personaje, el cual, sin intervención alguna del narrador, pronuncia un discurso, dirigido a un interlocutor ficticio sin posibilidad de intervención, en el que se dedica a exponer sus pensamientos o reflexiones.

2.5.9. Monólogo interno

Es el discurso sin oyente y no pronunciado, mediante el cual un personaje expresa su pensamiento más íntimo, el más cercano posible del inconsciente, con el objetivo de evocar el flujo ininterrumpido de pensamientos que atraviesan el alma del personaje a medida que surgen y en el orden que surgen, de forma que da la impresión de reproducir los pensamientos tal como llegan a la mente.

2.5.10. Polifonía social y cultural

Es la interacción de múltiples voces, conciencias, puntos de vistas y registros lingüísticos, la aparición de voces distintas que sirven para caracterizar a los personajes creados por el autor, reconociendo el nivel situación social, cultural y lingüística junto con su mentalidad, personalidad y conciencia.

2.5.11. Poliglosía de las lenguas

Es el efecto de verosimilitud del dialogo que presentan los personajes de la obra literaria, formando todas las variedades lingüísticas correspondientes a la diversidad de estamentos y esferas sociales, a las distintas actitudes y situaciones vitales.

2.5.12. Transformación social del hombre

Es el cambio de un ser, objeto y situaciones de manera ontológica, ideológica; dentro de una sociedad existente, de manera que cambia su entorno o alterando las estructuras y universos existentes en la sociedad.

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

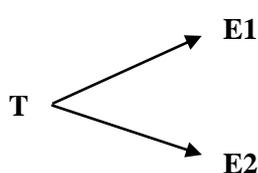
3.1. Tipo y diseño de investigación

La investigación corresponde al tipo básico. El método que se utilizó es el semiótico. Según la estrategia de investigación, corresponde a las investigaciones no experimentales de nivel cualitativo, correspondiente a las investigaciones de contenido y de interpretación literaria. No se toma en cuenta ningún diseño estadístico, y la prueba de hipótesis es de carácter argumentativo e interpretativo. En este tipo de investigación se toma en cuenta el análisis de una obra en particular. Como indica Charaja (2011) sobre el particular:

El investigador es quien analiza una obra literaria para desentrañar su estructura sintáctica, sus características semánticas, para entender las intenciones del autor de la obra, para interpretar a los personajes de la obra, los escenarios, los sucesos o episodios del cuento o de la novela. (p.257)

Por tanto, una investigación literaria es una “variante de la investigación de contenido (...) tiene como objeto de estudio una obra literaria que puede ser una novela, un cuento o una poesía”. Para este caso se considera un libro de cuentos. Asimismo, el método hermenéutico consiste en la interpretación de textos que deben ser sustentadas con argumentos y fundamentos teóricos debidamente sistematizados. En el caso del presente estudio se interpreta los cuentos de “Tres historias sublevantes”, obra de Julio Ramón Ribeyro, desde sistema de ficción y el sistema de dialogía.

El diseño de investigación que corresponde se representa en el siguiente esquema.



Donde:

T: Objeto de estudio.

E1: Análisis del primer eje.

E2: Análisis del segundo eje.

Figura 3: Representación simple acerca del objeto de estudio; análisis correspondiente al primer eje y sub eje, respectivamente.

Fuente: Charaja (2011)

Según el esquema previsto, el diseño corresponde a una investigación de tipo hermenéutico, consistente en una unidad de dos ejes de investigación; cinco sub ejes correspondientes al primer eje, y tres sub ejes al segundo, respectivamente. En total ocho sub ejes de investigación.

3.2. Población y muestra de investigación

La investigación no es cuantitativa sino hermenéutica; por tanto, no se investigó a ninguna población o muestra. En lugar de ello, se tomó en cuenta textos y documentos que se sometieron a una revisión minuciosa y exhaustiva para hallar los resultados que se presentan en el informe. El objeto de investigación estuvo conformado por el corpus de estudio que viene a ser la obra de cuentos “Tres historias sublevantes”, conformada por los cuentos: *Al pie del acantilado*, *El chaco* y *Fénix*; historias que conforman el libro de cuentos del autor en estudio; ya que, en este tipo de investigaciones, se debe de considerar las “normas lingüísticas y utilización de recursos literarios”; además, no olvidando que cualquier obra en cuestión, está “condicionada por la época en que fue elaborada por su autor” (Charaja, 2011, p.258). Por lo tanto, es complejo desde su contenido. Además de este objeto de estudio, se contó con textos de consulta compuestos por los siguientes

textos de investigación:

Tabla 1

Principales ediciones y autores consultados en la investigación.

Autor	Año	Título de la obra	Ciudad	Edición
Julio Ramón Ribeyro	2009	<i>La palabra del mudo I</i>	Lima	Seix Barral: Biblioteca breve
Julio Ramón Ribeyro	2009	<i>La palabra del mudo II</i>	Lima	Seix Barral: Biblioteca breve
		<i>El perfil de la palabra: La obra</i>		Fondo de Cultura
Peter Elmore	2007	<i>de Julio Ramón Ribeyro.</i>	Barcelona	Económica
María Paz Gago	2007	<i>Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa.</i>	Barcelona	Emecé
Alfredo Bryce Echenique	1996	<i>El arte genuino de Ribeyro</i>	Lima	Lumen
Umberto Eco	1977	<i>Tratado de semiótica general.</i>	Barcelona	Lumen
Dolezel et al.	1997	<i>Teorías de la ficción literaria.</i>	Madrid	Arco Libros
Umberto Eco	2000	<i>Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura.</i>	México	Editorial Gedisa S. A.

Autores consultados citando respectivamente los textos empleados en la investigación.

3.3. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Las técnicas e instrumentos de investigación utilizados son los siguientes:

3.3.1. Exploración y consulta bibliográfica del texto

Esta técnica consiste en la selección de diversos textos de crítica, interpretación, comentarios o análisis de diferentes autores o textos, con la finalidad de recoger información que coadyuve a ampliar o comprender un contenido. El instrumento de esta

técnica es la ficha de lectura que trata de registrar los datos más importantes como el título, autor, edición, datos sobre el autor, resumen, fragmento que se va a citar, y un comentario (Eco, 2000)

3.3.2. Análisis e interpretación de textos:

Esta técnica trata sobre las lecturas seleccionadas del texto a investigar, lo que posteriormente es objeto de selección, análisis e interpretación. El instrumento correspondiente es la ficha de análisis, que consiste en sistematizar el análisis e interpretación de la obra en cuestión; así también el registro de los datos más importantes como el título de la obra (cuento), autor, páginas a citar, eje de análisis, sub eje de análisis, selección del fragmento del texto y la interpretación del texto mencionado. (Eco, 2000). El análisis de cada aspecto referido en la investigación se tomó en consideración con este instrumento.

3.4. Procedimiento y recolección de datos

- Lectura activa y relecturas del libro de cuentos *Tres cuentos sublevantes* de Julio Ramón Ribeyro.
- Búsqueda y recolección de información sobre el método semiótico y la aplicación del sistema de ficción y del sistema de la dialogía.
- Selección de secuencias textuales de los sistemas de ficción y dialogía, según el método semiótico.
- Revisión bibliográfica sobre la vida y obra de Julio Ramón Ribeyro; concepción de la obra, diarios del autor, biografía, los personajes de la narración.
- Revisión bibliográfica sobre la crítica acerca de la obra de Julio Ramón Ribeyro; a partir de un contexto social y literario.

3.5. Procedimiento y análisis de datos

- Análisis semiótico de las secuencias del sistema de ficción y el sistema de dialogía.
- Sistematización de la información sobre la vida y obra de Julio Ramón Ribeyro.
- Sistematización de la información sobre el sistema de ficción y el sistema de dialogía en cuanto al contenido de la obra.
- Análisis semiótico de ambos aspectos considerando los fragmentos y secuencias halladas en cada uno de los cuentos.

3.6. Operacionalización de variables

Tabla 2

Unidad, ejes y sub ejes de investigación.

Unidad de investigación	Ejes de investigación	Subejos de investigación
Ficción y transformación social del hombre en los cuentos de “Tres historias sublevantes”	Ficción realista en los cuentos de “Tres historias sublevantes” de Julio Ramón Ribeyro.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Leyes y valores de los mundos creados. ▪ Lógica de los mundos creados ▪ Naturaleza de seres y objetos. ▪ Naturaleza de los hechos. ▪ Modalidades de ser y existir.
	Dialogía en los cuentos de “Tres historias sublevantes” de Julio Ramón Ribeyro.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Monólogos internos y externos. ▪ Polifonía social y cultural. ▪ Poliglosia de las lenguas.

La investigación se presenta caracterizando cada una de las unidades, ejes y sub ejes de investigación; tanto del sistema de ficción y el de dialogía.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. Ficción

En la obra de cuentos “Tres historias sublevantes” de Julio Ramón, se presentan aspectos que la caracterizan como una ficción realista; así como rasgos de una transformación de nivel social que experimentan los personajes en cada uno de los tres cuentos: “*Al pie del acantilado*”, “*El chaco*” y “*Fénix*”. Cada uno de los aspectos se analiza, interpreta y explica a continuación.

4.1.1. Leyes y valores de la obra: leyes del mundo natural.

4.1.1.1. Orden.

La ley del orden “nos permite explicar los fenómenos establecidos en el mundo real que vivimos, ya que es su apreciación estática de cualquier obra”. (Comte, p.9). Asimismo, “las relaciones constantes que existe entre los fenómenos observados (...) nos permiten conocer las diversas conexiones naturales” (Comte, p.7).

En el cuento *Al pie del acantilado* (Ribeyro, 2009), la ley del orden se presenta del modo siguiente.

Al principio no supimos qué comer y vagamos por la playa buscando conchas y caracoles. Después recogimos esos bichos que se llaman muy-muy, los hervimos y preparamos un caldo lleno de fuerza, que nos emborrachó. Más tarde, no recuerdo cuándo, descubrimos a un kilómetro de allí una caleta de pescadores donde mi hijo Pepe y yo trabajamos durante un buen tiempo, mientras Toribio, el menor, hacía la cocina. De este modo aprendimos el oficio, compramos cordeles,

anzuelos y comenzamos a trabajar por nuestra propia cuenta, pescando toyo, robalos, bonitos, que vendíamos en la paradita de Santa Cruz.

Así fue como empezamos, yo y mis dos hijos, los tres solos. Nadie nos ayudó. Nadie nos dio jamás un mendrugo ni se lo pedimos tampoco a nadie. Pero al año ya teníamos nuestra casa en el fondo del barranco y ya no nos importaba que allá arriba la ciudad fuera creciendo y se llenara de palacios y de policías. Nosotros habíamos echado raíces sobre la sal.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p. 298

En el anterior fragmento se muestra que los seres coexisten en la naturaleza que está en su entorno. Leandro, Pepe y Toribio, miembros de una familia, constituyen un tejido esencial tanto para la construcción del desarrollo individual de todos y cada uno de sus miembros, para ello se dedica a la actividad de la pesca, manteniendo su relación con la naturaleza. Comienzan recolectando pequeños crustáceos como los *muy - muy*, que construyen madrigueras en la arena y viven a lo largo de las costas templadas occidentales de América. Estos pequeños animales se relacionan con la familia como fuente de alimentación y desarrollo; de ellos subsisten y aprenden la pesca. La familia, al vivir en cercanías del mar, se dedica a la pesca, creando una correspondencia directa con la naturaleza de la fauna marina, con los *toyos*, pequeños tiburones; los *robalos*, peces que presentan en su piel bandas verticales de color pardo o rojizo y bandas longitudinales de color blanco amarillento; y el *bonito*, pez poseedor de aletas dorsales casi fundidas entre sí, o separadas a los sumo por angostos interespacios; los cuales son comercializados en la Paradita Santa Cruz, lugar donde la familia se relaciona con la sociedad. En este cuento nos demuestra la relación y coexistencia de la naturaleza, con la inmensa fauna marina; la familia y la sociedad.

El cuento: “*El Chaco*” (Ribeyro, 2009), en uno de los fragmentos se revela la ley del orden.

Usted no es dios, usted no es mi patrón tampoco. ¿Por qué me viene a gritar? Yo no soy su aparcerero ni su pongo ni su hijo ni trabajo en su hacienda. No tengo nada que ver con usted.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.345

El personaje principal, Sixto Molina, muestra el panorama que vive ya que revela la existencia de un orden social, haciendo clara referencia a la posesión de tierras, que se estratificó con los hacendados-terratenientes, quienes eran propietarios de grandes hectáreas de terrenos y dedicados a la ganadería y agricultura, utilizando la mano de obra de los *aparceros*, personas dedicadas a explotar un terreno agrícola o una instalación ganadera mediante un contrato de aparcería; además de los *pongos*, indígenas que servían en una finca a cambio del permiso del propietario para sembrar una porción de tierra. Este precepto social representa un orden social de subordinación del trabajo y una coexistencia de las personas en la sociedad, como medio de desarrollo y subsistencia.

En el cuento “*Fénix*” (Ribeyro, 2009), se halla la siguiente muestra de la ley del orden.

(...) Después de haber dado los golpes, soy yo ahora el que los recibe y duro, sin descanso, como la buena bestia que soy. Pero no son tanto los golpes lo que me fatiga, pues mi piel es un solo callo, sino el calor de la selva. (...) aquí todo es vapor que brota de los pantanos y agua que cae del cielo y plantas y árboles y maleza que nos echa su aliento de ponzoña. A cien metros de nuestra carpa corre el Marañón, de tumbos colorados y terrosos y, al otro lado del Marañón, los montes silbadores, cada vez más apretados y húmedos, que llegan al Amazonas.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.365

En este cuento la ley del orden muestra la coexistencia del hombre con la naturaleza como medio de subsistencia, el hombre como ser que se adapta a todo tipo de

ambiente con el objetivo de sobrevivir. En el cuento se muestra la ubicación de la carpa del circo localizada en la selva donde presenta bosques densos con gran diversidad biológica, además del clima que muestra el cuento corresponde el monzónico o monzón, que es un subtipo de clima tropical que está dominado por las masas de aire tropical marítimo, cálida y húmeda que proceden de los bordes occidentales de los anticiclones subtropicales. Además, nos muestra al río Marañón que es un importante río del Perú, uno de los principales afluentes del curso alto del río Amazonas. El mundo recreado nos revela la coexistencia del hombre con la naturaleza, así es como Fénix se relaciona con la naturaleza.

4.1.1.2. Progreso.

En la ficción de la obra literaria, “el progreso se comprende como la otra condición fundamental para establecer los dos estados de existencia y movimiento en el universo ficcional. Denominada también condición de progresión, es la apreciación dinámica de una cuestión cualquiera. Son las leyes de sucesión que tienen que ver con la previsión, ya que la previsión científica conviene evidentemente, al presente, e incluso al pasado, tanto como el porvenir, ya que siempre consiste en conocer un hecho independientemente de su exploración directa, en virtud de su relación con otros ya dados” (Comte, p.9). En la obra de cuentos *Tres historias sublevantes*, se aprecia este aspecto.

En el cuento *Al pie del acantilado* (Ribeyro, 2009), el progreso se evidencia en este fragmento.

(...) Así fue como empezamos, yo y mis dos hijos, los tres solos.

(...) Hace tres años que vivo aquí – les respondía – He perdido un hijo en el mar. Tengo otro que no trabaja.

Ribeyro, La palabra del mudo I, pp. 298,308

En este fragmento se aprecia que los seres que habitan este cuento, se muestran como una familia: Leandro, Pepe y Toribio, quienes se muestran en un principio unidos y que al transcurrir un tiempo prolongado de tres años la familia pasa por sucesos inesperados que arrebatan al hijo mayor Pepe y, además, muestra la actitud de Toribio a través de los años. La ley del progreso nos muestra el tiempo similar al nuestro y los cambios que ocasionaron este tiempo recreado en el cuento.

En el segundo cuento: “*El Chaco*” (Ribeyro, 2009), la ley del progreso se presenta en el siguiente fragmento.

Mi padre murió de pulmonía porque se levantaba a las tres de la mañana, en medio de las heladas, para espantar a los zorros

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.327

Este fragmento revela que el transcurso del tiempo se muestra la causa-efecto de una enfermedad. El protagonista principal, Sixto Molina, narra la muerte de su padre que era pastor del dueño de la hacienda, evidenciando así la causa de su enfermedad: una pulmonía, enfermedad del sistema respiratorio que consiste en la inflamación de los espacios alveolares de los pulmones; quien realizando esta actividad de espantar zorros, animales que habitan en montañas, praderas y se alimentan de roedores, conejos, aves y lagartos, y en menor medida de plantas y carroña. En algunas zonas muy antropizadas ataca a los rebaños de ovejas, razón por la cual ha sido perseguido duramente por los ganaderos, que le disparan o envenenan carroñas. Nos revela el progreso de causa – efecto de una enfermedad que le ocurre a los seres humanos que realizan la actividad de la ganadería en la sierra.

En el cuento *Fénix* (Ribeyro, 2009), en el monólogo de Irma, personaje del cuento, se muestra el pasado y presente del personaje principal a través del tiempo.

Fénix fue el hombre más fuerte del pueblo, (...) Medía cerca de dos metros y pesaba más de cien kilos. De un solo puñetazo derribaba a una mula. Y de pronto alguien vino, le robó su fuerza y la fue vendiendo de ciudad a ciudad, hasta no dejar de él ni la sombra de lo que fue, ni siquiera el remedo de su sombra. Si yo lo hubiera conocido en ese tiempo; lo querría, lo querría como una loca, y me hubiera hundido para siempre en su pecho, me hubiera convertido en un pelo suyo, en una cicatriz, en un tatuaje. Pero Fénix llegó a mí cansado, cuando su músculo era puro pellejo y su ánimo se había vuelto triste.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.356

Irma demuestra la dinámica de la ley de progreso, de la previsión del presente, al pasado, el cambio a través de los años de Fénix, del hombre fornido que era en el pasado, que pertenece a la etapa de la adultez donde se desarrolla la plenitud en la evolución biológica, física y psíquica. Y que a través de los años solo quedara el despojo de hombre que ahora es, nos muestra la etapa de la vejez, la cual se caracteriza por el declive de las funciones metabólicas y demás funciones del organismo (Daza, 2011). Se pierde sensibilidad sensorial, elasticidad y tonicidad muscular, agilidad y capacidad de reacción. Hay deterioro de las estructuras óseas, disminución del colágeno de la piel y de la absorción de proteínas, aparición de arrugas y pérdida progresiva de la libido. Esta ley de progreso nos muestra las etapas de desarrollo del ser humano.

4.1.2. Lógica.

Paz (2007) manifiesta “Es el sistema de reglas y restricciones que la regirán y serán las mismas que las del mundo que conocemos, el real. La lógica es coherente con el mundo realista. La lógica de este mundo realista, son los hechos que reciben siempre una explicación causal y racional”. (p.113).

En el cuento *Al pie del acantilado* (Ribeyro, 2009), la lógica se presenta de la

manera siguiente:

En la lucha contra los fierros, Pepe parecía haber empeñado su palabra de hombre. (...) Cuando llegó el invierno, Pepe seguía luchando contra los fierros del mar. (...) Pepe, después de la pesca y del negocio, nadaba hasta allí, hacía equilibrio sobre los fierros y buceaba buscando un punto donde golpear. Al anochecer, regresaba cansado y decía:

—Cuando no quede un solo fierro vendrán cientos de bañistas. Entonces sí que lloverá plata sobre nosotros. (...)

—No veo a Pepe —me dijo Toribio—. Hace rato que entró, pero no lo veo. Fue nadando con la sierra y la picota. En ese momento sentí miedo. Fue una cosa violenta que me apretó la garganta, pero me dominé. (...) Yo no quise verlo. Alguien lo descubrió, flotando vientre arriba, sobre el mar soleado. (...)

Ribeyro, La palabra del mudo I, pp.303, 307

En estos fragmentos hay una lógica causa - efecto, donde la familia: Leandro, Pepe y Toribio advierten que hay un flujo de bañistas pobres que vienen hacia la playa más próxima al acantilado, iniciando obras artesanales de reparación y mantenimiento con el fin de cobrar peaje a los veraneantes, entre sus últimas actividades localizaron varios despojos de barcos viejos que chocaron en la arena o piedra de tal forma que esta no pudieron moverse. El más empeñado en este trabajo era Pepe, a quien no le importaba la hora y el tiempo con tal de sacar esos fierros alojados en la orilla, y esta actividad necesitaba más fuerza de la que la tenía. Y todo se complicaba más, ya que el trabajo se realizaba durante el invierno, donde las mareas son más altas y peligrosas y no es recomendable sumergirse en el mar; pero Pepe, desafiando el peligro y con el fin de ganar dinero para que su familia pueda tener una economía más estable, se esfuerza. Estas acciones ocasionan la muerte del hijo mayor de Leandro. La lógica nos muestra la relación de causa – efecto; el motivo de que puedan desarrollarse y tener una economía estaba en el lugar que decidieron vivir, Pepe se esforzaba en sacar los fierros enraizados en el mar,

actividad que esta fuera de su fuerza real, el cual le produce la muerte.

En el cuento: “*El Chaco*” (Ribeyro, 2009), en los fragmentos siguientes se revela la lógica.

(...)—Ustedes son mis vecinos —dijo don Santiago—. Y es bueno vivir en paz con sus vecinos. Entre nosotros podemos ayudarnos. Yo puedo darles remedios contra la gusanera de sus carneros.

Tu padre —le dijo a Sixto— fue mi pastor durante más de veinte años. Se traía al hombro hasta la casa a los capones enfermos. El viejo murió de asma porque fumaba mucho.

Sixto sólo repetía: —Hablar bonito no es decir la verdad. No tengo nada que ver con usted. —Y no bebió la chicha ni comió el chuño que invitó don Santiago.

—Te he dado la mano y no me la has querido recibir —dijo don Santiago—. Acuérdate de esto para toda tu vida.

Cuando se fue, Sixto dijo: —Hablaba sólo mentiras. Mi padre murió de pulmonía porque se levantaba a las tres de la mañana, en medio de las heladas, para espantar a los zorros. Si quiere curar la gusanera de nuestro ganado es sólo para que no ensucien la paja y contagien a sus carneros.

Ribeyro, La palabra del mudo I, pp.343-345

En el anterior fragmento, se muestra dos versiones sobre la muerte del padre de Sixto Molina: la versión de Don Santiago, el terrateniente, quien justifica su muerte con el consumo de cigarrillos durante su trabajo; y la versión del mismo Sixto Molina, quien explica que su padre “espantaba” a los zorros en las madrugadas. La primera versión no tiene sustento, ya que su padre era un campesino y tenía un hijo. La versión de Sixto Molina, tiene una lógica más de acuerdo a la vida de un campesino como ganadero; pues, cualquier actividad de cuidado para el ganado podría causar la muerte; aunque esto tampoco es absolutamente creíble. Sixto Molina no soporta las mentiras que difunde Don Santiago, teniendo un rencor y disgusto ante la actitud del terrateniente, teniendo una

lógica causa-efecto.

En el cuento “*Fénix*” (Ribeyro, 2009), se halla la muestra de lógica causa-efecto:

Kong está mal. Acabo de discutir con el patrón. Dice que con amoniacó lo puede hacer levantar y le ha dado a oler un frasco y le ha metido un algodón en la boca. Lo que le falta a Kong es comida, pero de la buena, carne, por ejemplo, la que yo le conseguía cuando estábamos en el sur, carne de perro callejero, de mulo que se muere en los potreros. Aquí, sólo yerbas y raíces. Además, está viejo, el pobre Kong, que ni dientes tiene. Este calor le hace daño también, ya se desacostumbró con tanto tiempo que ha pasado en otros climas. Tirado en su jaula se revuelca, caliente está su hocico, su hocico que conozco de cerca, su olor a pulgas aplastadas, su sudor que le hace arder el pelaje, su mirada legañosa. Kong y sus tetas de hombre, en medio del pecho que se le pela de puro viejo. Y dentro de un cuarto de hora empieza la función. Ya están entrando los soldados a las graderías. Kong, el tremendo animal tirado en su jaula, con su algodón de amoniacó en el hocico.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.376

Se muestra una lógica causa – efecto, pues, Kong es un oso, este es un animal de gran tamaño, generalmente omnívoro, ya que, a pesar de su temible dentadura, comen también frutos, raíces e insectos, además de carne. Este, al exponerse al clima caluroso e infernal de la selva, ve complicarse su salud y el pelaje también le complica aún más, su salud se halla muy deteriorada, además de los años; ya que, al parecer, el oso es viejo, el intento de levantarlo con amoniacó, gas incoloro con un característico olor repulsivo, resulta insuficiente. La lógica es causal ya que el clima y la edad del oso, empeoran la salud del animal.

4.1.3. Hechos

En un mundo ficcional realista, según Paz (2007) “el mundo representado en este tipo de

ficción es un correlato del mundo real, los hechos son lo más parecido posible a la realidad tal como lo conocemos por nuestra experiencia cotidiana; y estos hechos reciben siempre una explicación racional” (p.113). En la obra *Tres historias sublevantes* se hallan los siguientes indicios.

En el cuento *Al pie del acantilado* (Ribeyro, 2009), se presenta a Leandro, personaje principal y padre de dos hijos, Pepe y Toribio; a él le ocurre un hecho que demuestra la ficción realista, en el fragmento siguiente:

(...)—Ese es —dijo Toribio—. Allí está su pantalón.

Entraron varios hombres al mar. Yo los vi que iban cortando las olas bravas y los vi casi sin pena. En verdad estaba agotado y no podía siquiera conmovirme. Lo fueron jalando entre varios, lo traían así, hinchado, hacia mí. Después me dijeron que estaba azul y que lo habían mordido los toyo. Pero yo no lo vi. Cuando estaba cerca, me fui sin voltear la cabeza. Sólo dije, antes de partir:

—Que lo entierren en la playa, al pie de las campanillas. (...)

Pero no me hicieron caso. Se le enterró al día siguiente, en el cementerio de Surquillo.

Perder un hijo que trabaja es como perder una pierna o como perder un ala para un pájaro. Yo quedé como lisiado durante varios días. Pero la vida me reclamaba, porque había muchísimo que hacer. (...)

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.307

El hecho que cambia a Leandro es la muerte de su hijo más querido, Pepe, quien aparece muerto flotando en el mar. Leandro se muestra muy dolido ante tal pérdida, ya que ni siquiera quiere ver el cadáver de su hijo; y el dolor que siente Leandro es insufrible, como si estuviera minusválido, esto le dura varios días; pero finalmente debe de recuperarse ya que tiene otro hijo y él debe de continuar con su vida. Esto demuestra la resistencia del hombre ante la adversidad y continuar con lo que se viene; y el

padecimiento de un pescador a la pérdida de un hijo, hecho que demuestra una ficción realista.

En el cuento *El chaco* (Ribeyro, 2009), se presenta a Sixto Molina, personaje principal, ex minero y campesino, que ha vuelto al pueblo de Huaripampa aquejado por un mal pulmonar contraído en los socavones. El hecho anuncia el final del personaje principal.

(...) Esta vez vino solo, al atardecer, y se llevó a Sixto y a otros comuneros a conversar a la chichería de Basilisa Pérez.

—Ustedes son mis vecinos —dijo don Santiago—. Y es bueno vivir en paz con sus vecinos. Entre nosotros podemos ayudarnos. Yo puedo darles remedios contra la gusanera de sus carneros. Tu padre —le dijo a Sixto— fue mi pastor durante más de veinte años. Se traía al hombro hasta la casa a los capones enfermos. El viejo murió de asma porque fumaba mucho.

Sixto sólo repetía:

—Hablar bonito no es decir la verdad. No tengo nada que ver con usted. —y no bebió la chicha ni comió el chuño que invitó don Santiago.

—Te he dado la mano y no me la has querido recibir —dijo don Santiago—. Acuérdate de esto para toda tu vida.

Cuando se fue, Sixto dijo:

—Habla sólo mentiras. Mi padre murió de pulmonía porque se levantaba a las tres de la mañana, en medio de las heladas, para espantar a los zorros. Si quiere curar la gusanera de nuestro ganado es sólo para que no ensucien la paja y contagien a sus carneros. Ahora se va donde el personero para comprarlo. Le da plata para que los huaripampinos trabajen en su cosecha.

Sé que le va a comprar hasta un camión. Los dos son como perros: ladran en la misma lengua. Peor todavía porque cuando muerden lo hacen calladitos, a la traición.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.327

En este segundo cuento, Sixto Molina se presenta como alguien rencoroso, pues no perdona el comportamiento de los hacendados, quienes son representados en el cuento por don Santiago, quien al parecer mentía sobre la versión de la muerte del padre de Sixto, de quien afirmaba murió de una cirrosis por el alto consumo de cigarros, versión aparentemente falsa. Sixto Molina sabía que su padre murió a causa de una neumonía, versión explicada por él mismo. Este hecho, aunque ciertamente extraño, es creíble y correspondiente al clima que presenta la sierra central; así como la existencia de los zorros en esta zona; correspondiente también al comportamiento de Sixto Molina, quien ante tal hecho, siente rencor y odio por la muerte de su padre con don Santiago y la complicidad con el personero de Huaripampa; él no acepta la pretensión que tienen ellos de ser personas correctas, mientras solamente explotaban a los indios y las mentiras recreadas a su favor.

En el último cuento, *Fénix* (Ribeyro, 2009), se presenta a Fénix, personaje principal, este es un trabajador del circo, ubicado en ese momento en una región de la selva, donde presenta un hecho importante en el mundo recreado a continuación:

Kong está mal. (...) Y dentro de un cuarto de hora empieza la función. Ya están entrando los soldados a las graderías. Kong, el tremendo animal tirado en su jaula, con su algodón de amoniaco en el hocico. (...)

Maldita idea la del patrón: quiere que me disfrace de oso. Si no fuera por la piel de monito no se hubiera acordado que había una piel de oso guardada en un baúl, una piel de oso con arañas, polillas y hasta pulgas. ¡Ponérsela con este calor! Él luchará contra mí. Dirá que el fortachón está enfermo y que, para no defraudar al público, él lo reemplazará en la pelea. Y yo reemplazaré al oso.

Ribeyro, La palabra del mudo I, pp.351-354

Este hecho ocurre en un circo en la selva, donde este presenta varias funciones; pero la función más esperada es la pelea de Kong, el oso, y Fénix. Cuando solo faltan

quince minutos para que comience el espectáculo de la pelea, Kong se encuentra muy enfermo para esta función, la más esperada por los espectadores, y nada puede reanimarlo, solo esta tirado. Entonces el patrón decide y ordena que Fénix tiene que ponerse el disfraz de oso para la función más importante, no importa el clima cálido e insoportable de la selva, ya que los espectadores ansían solamente la pelea y Fénix tiene que ser el oso y su contrincante sería Marcial Chacón, el patrón del circo. Este hecho marca a Fénix y la pelea significa la liberación del ser, del explotado ante el explotador. Al pertenecer al mundo real, muestra como es la vida circense de un hombre que hace caso a las órdenes del patrón para que la función continúe, de su opresor, y además, lo hace por el cariño que muestra al oso, ya que lo ve muy enfermo, comportamiento del hombre que depende de este trabajo.

4.1.4. Personajes.

Los seres que habitan la ficción, los que pueblan el universo ficcional realista se caracterizan por presentar características similares a los del mundo real, Paz afirma “los seres que integran este mundo poseen las mismas propiedades que sus correlatos reales” (p.113).

4.1.4.1. Seres humanos

En el cuento *Al pie del acantilado* (Ribeyro, 2009), se presenta a Leandro, personaje principal y padre de dos hijos, Pepe y Toribio, agobiado por diversas situaciones, le corresponde a él relatar las vivencias con sus hijos:

Es verdad que yo podía pasar por su padre, que estaba reseco como metido en salmuera y que me había arrugado todo de tanto parpadear en la resolana. (...) Tal vez fue por eso que la soledad me fue enseñando muchas cosas como, por

ejemplo, a conocer mis manos, cada una de sus arrugas, de sus cicatrices, o a mirar las formas del crepúsculo.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.310

Leandro se describe físicamente solamente cuando es viejo, mostrándose las arrugas y el color de su piel que le había dejado el mar y el clima; además se muestra las manos arrugadas y con cicatrices, por el oficio de pescador y por los años de trabajo.

Este personaje se presenta emocionalmente como alguien incrédulo.

(...) A veces pienso que San Pedro, el santo de la gente del mar, nos ayudó. Otras veces pienso que se rió de nosotros y nos mostró, a todo lo ancho, sus espaldas.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.298

Una vida a orillas del mar le había dado el oficio de pescador, así empieza una devoción al patrono de los pescadores, San Pedro. Leandro no sabe si este patrono lo ayudó o no en todas las travesías que le tocó vivir. Este rasgo podría ser comparado por un pescador de la vida real.

Leandro es un padre de familia.

(...) así fue como empezamos yo y mis dos hijos, los tres solos (p.298)

Este personaje muestra el amor a sus hijos y la unión como una familia, comportamiento común de cualquier padre de familia de la vida real.

Leandro pierde a su hijo mayor Pepe mostrando su carácter sensible.

(...) Perder un hijo que trabaja es como perder una pierna o como perder un ala para un pájaro. Yo quedé como lisiado durante varios días. Pero la vida me reclamaba, porque había muchísimo que hacer.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.307

La pérdida del hijo mayor, a quien él quería por ser el más trabajador, afectó mucho a Leandro ya que se sintió como alguien inválido, sin la posibilidad de recuperar parte de su cuerpo, la pérdida más grande que experimentó, que le duró varios días, como cualquier padre que pierde a un hijo. Además, nos muestra que a pesar de ese dolor tiene que continuar porque aún tiene un hijo y “la vida lo reclama”. Esta fortaleza es una muestra de esa resiliencia que nace en el hombre, en el padre de familia.

Leandro se enfurece con su hijo Toribio.

(...) Yo no quería verlo vagar y le dije:

—Si tanto te gusta la ciudad, aprende un oficio y vete a trabajar. Ya tienes dieciocho años. No quiero mantener zánganos.

Esto era mentira: yo lo hubiera mantenido toda mi vida, no sólo porque era mi hijo sino porque tenía miedo de quedarme solo.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.309

Leandro quiere a su hijo menor Toribio, pero ve que a él no le interesa nada del mar y menos la pesca, que es oficio que él aprendió y debe enseñar a su prole. Su hijo tiene más interés por la ciudad, así que se molestaba mucho con él e incluso le decía que se fuera; pero en el fondo Leandro lo amaba y tenía miedo de quedarse solo.

Leandro se convierte en solitario e independiente.

(...) Yo mismo me hacía todo: pescaba, cocinaba, lavaba mi ropa, vendía el pescado, barría el terraplén. Tal vez fue por eso que la soledad me fue enseñando muchas cosas como, por ejemplo, a conocer mis manos, cada una de sus arrugas, de sus cicatrices, o a mirar las formas del crepúsculo. Esos crepúsculos del verano, sobre todo, eran para mí una fiesta. A fuerza de mirarlos pude adivinar su suerte. Pude saber qué color seguiría a otro o en qué punto del cielo terminaría por ennegrecerse una nube.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.310

Leandro ya está viejo, su hijo Pepe está muerto y Toribio lo deja; así que se queda solo y debe continuar con su vida, dependiendo de sí mismo y haciendo todo para vivir. La soledad le enseña muchas cosas, como conocer rasgos físicos diminutos de su propio cuerpo como arrugas y cicatrices que no había visto antes, e incluso se convierte en alguien más observador, y se relaciona con la naturaleza, fortaleciendo esa relación con el mundo exterior.

La relación que tuvo con un objeto, Leandro, fue su casa.

(...) Pero al año ya teníamos nuestra casa en el fondo del barranco y ya no nos importaba que allá arriba la ciudad fuera creciendo y se llenara de palacios y de policías.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.298

La casa fue el inicio de una vida nueva para una familia que había pasado desaires durante el pasado; fue el refugio y su consuelo.

Luego descubrieron que la casa estaba construida en una grieta, que con las olas del mar desgastaba la superficie cada día más.

(...) No supimos cómo se había hecho, ni cuándo, pero lo cierto es que estaba allí. Con un palo exploré su profundidad y luego me senté a cavilar sobre el pedregullo.

— ¡Somos unos imbéciles! —maldije—. ¿Cómo se nos ha ocurrido construir nuestra casa en este lugar? Ahora me explico por qué la gente no ha querido nunca utilizar este terraplén. El barranco se va derrumbando cada cierto tiempo. No será hoy ni mañana, pero cualquier día de éstos se vendrá abajo y nos enterrará como a cucarachas. ¡Tenemos que irnos de aquí!

Ribeyro, La palabra del mudo I, pp.289–299

Leandro se muestra frustrado y molesto con la vida, con el destino, ya que había hecho un lugar donde todo comenzaría bien, pero el saber que se destruiría lo desanimaba con la vida y el progreso.

El cuento nos muestra una creciente relación con la casa.

(...) Pero fue mi hijo Pepe quien me dio la idea.

— ¡Eso es! —dijo—. Debemos construir un contrafuerte para contener el derrumbe. Pondremos unos cuarterones de madera, luego unos puntales para sostenerlos y así el paredón quedará en pie.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.299

La idea de construir un contrafuerte, según la RAE, un contrafuerte es un refuerzo vertical en el paramento de un muro para aumentar su estabilidad; ayudaría en sostener la casa que estaba a punto de caer, esto representa la fortaleza que deben construir en las personas para soportar todos los estragos de la vida.

Leandro muestra la voluntad y fortaleza y dedicación.

(...) Muy de mañana nos metíamos desnudos al mar y nadábamos cerca de las barcas. Era peligroso porque las olas venían de siete en siete y se formaban remolinos y se espumaban al chocar contra los fierros. Pero fuimos tercos y nos desollamos las manos durante semanas tirando a pulso o remolcando con sogas, desde la playa unas cuantas vigas oxidadas. Después las raspamos, las pintamos; después construimos, con la madera, una pared contra el talud; después apuntalamos la pared con las vigas de fierro. De esta manera el contrafuerte quedó listo y nuestra casa protegida contra los derrumbes. Cuando vimos toda la mole apoyada en nuestra barrera, dijimos:

— ¡Que San Pedro nos proteja! Ni un terremoto podrá contra nosotros.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.300

La dedicación y la voluntad que mostraban Leandro y sus dos hijos en construir el contrafuerte, para así salvar su casa, visualizando su gallarda fortaleza, que es construida por cada viga de fierro.

La relación con las demás personas, se muestra más especialmente con Samuel, un hombre que acompaña a Leandro.

(...) Esto fue un gran escándalo porque nadie sabía qué había pasado. Unos decían que Samuel era un ladrón. Otros, que hacía muchos años había puesto una bomba en casa de un personaje. Como nosotros no comprábamos periódicos no supimos nada hasta varios días después cuando, de casualidad, cayó uno en nuestras manos: Samuel, hacía cinco años, había matado a una mujer con un formón de carpintero. Ocho huecos le hicieron a esa mujer que lo engañó. No sé si sería verdad o si sería mentira, pero lo cierto es que, si no se hubiera resbalado, si hubiera llegado corriendo hasta mi casa, a mordiscos hubiera abierto una cueva en el acantilado para esconderlo o lo habría escondido bajo las piedras. Samuel era bueno conmigo. No me importa qué hizo con los demás.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.303

La estrecha relación que tenía Leandro con Samuel, a quien consideraba como parte de su familia. Leandro no sabía nada de su pasado, pero no le importaba, para este personaje el comportamiento que demostró Samuel durante el tiempo que lo conocía, siempre tan bondadoso y desprendido, era suficiente para juzgarlo. Para Leandro, Samuel no era un ladrón y tampoco era un asesino como se mostraba en aquel periódico, para Leandro era su amigo y era capaz de protegerlo, ya que con el tiempo que pasaron juntos, Samuel siempre fue bueno con él, pero se lo llevaron preso cuando Leandro no estaba, hecho que para Leandro fue perder a un amigo muy querido. Esta relación con las demás personas se muestra más con Samuel.

La relación con otras personas:

(...) descubrimos a un kilómetro de allí una caleta de pescadores donde mi hijo Pepe y yo trabajamos durante un buen tiempo, mientras Toribio, el menor, hacía la cocina. De este modo aprendimos el oficio, compramos cordeles, anzuelos y comenzamos a trabajar por nuestra propia cuenta, pescando toyos, robalos, bonitos, que vendíamos en la paradita de Santa Cruz.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.298

Al principio trabajaron para los pescadores en la caleta, relacionándose con ellos; pero con el tiempo conocieron y desarrollaron el oficio de la pesca, comprando instrumentos empezaron esta actividad, y para ello vendían los pescados que recolectaban en la parada de Santa Cruz, relacionándose con los demás pescadores y los consumidores.

En el cuento *El Chaco* (Ribeyro, 2009), se presenta a Sixto Molina, un ex trabajador de minería, que regresaba a su tierra Huaripampa, ubicada en la región de Junín, en la sierra central de Perú; después de haber trabajado durante varios años en la Mina de la Oroya.

(...) pues tenían los pulmones quemados de tanto respirar en los socavones (...) Quizá Sixto vino ya muerto y nosotros hemos vivido con un aparecido. Su cara, de puro hueso y pellejo, la ponía a quemar al sol, en la puerta de su casa o la paseaba por la plaza cuando había buen tiempo. Nosotros nos decíamos que cuando llegara la época de barbechar se moriría de hambre porque con ese pecho chato que tenía se ahogaría de sólo levantar el azadón.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.321

La descripción de Sixto muestra la fragilidad física del personaje y la condición desesperada de su salud, como alguien famélico o tísico. Pero Sixto Molina presenta un carácter que lo caracteriza durante todo el cuento.

(...) —Usted no es mi padre —dijo—. Usted no es dios, usted no es mi patrón tampoco. ¿Por qué me viene a gritar? Yo no soy su aparcero ni su pongo ni su hijo ni trabajo en su hacienda. No tengo nada que ver con usted. Cuando más, vecinos.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.324

La forma cómo les responde muestra que la debilidad del cuerpo no está acompañada por la mansedumbre del carácter, y de hecho lo que distingue al personaje es su empecinado y rencoroso rechazo a las pautas semif feudales que rigen el trato entre señores e indios.

Sixto Molina se relaciona los siguientes objetos mencionados:

(...) Una tarde compró muchas botellas de chicha donde Basilisa Pérez, compró cancha y coca, envolvió todo en su poncho y se fue para los pajonales, con los hermanos Pauca.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.326

Sixto Molina compra botellas de chicha, que es una bebida alcohólica que resulta de la fermentación del maíz en agua azucarada, con cancha, que se refiere a las habas ya tostadas y al maíz que los habitantes de la región sudamericana acostumbran ingerir; y la coca, planta originaria de Perú y Bolivia. También se menciona al poncho, una prenda típica de Sudamérica. Se trata de un abrigo de diseño sencillo, consistente en un trozo rectangular de tela pesada y gruesa, en cuyo centro se ha practicado un tajo para pasar la cabeza. Prenda que utilizaba el campesino Sixto Molina y que utilizan los demás comuneros del cuento. Estos elementos mencionados en el fragmento anterior corresponden al mundo real, correspondiente a la ficción realista.

Sixto Molina se relaciona con las personas.

(...) Los pastores dicen que también se le veía por las punas y que a veces se acercaba para hablar con ellos de las minas y chupar su bola de coca.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.322

Este personaje se relaciona con los demás pastores, hablando sobre el trabajo que tuvo durante mucho tiempo como minero, y mientras realizaba esa interacción con los demás comuneros mordía su bola de coca, muestra de confianza y fraternidad con ellos.

Sixto Molina convencía a algunos campesinos de no trabajar para el patrón de la hacienda.

(...) Pero Sixto no cejaba, iba hablando de un lado para otro y cuando al atardecer llegaban los braceros a Huaripampa, dolidos de tanto trabajar en la tierra de don Santiago, los esperaba a la entrada de la comunidad y los seguía por el camino para reírse de ellos.

—Ustedes tienen sangre de calandria —les decía—. Alma de borrego tienen. Lamen la pezuña del patrón.

Algunos braceros le hacían caso a veces y no iban a trabajar y cuando el mayordomo Justo Arrayán venía a buscarlos, le decían:

—Por nadita del mundo trabajamos. Sixto dice que somos como borregos. Que venga don Santiago a pedirnoslo de rodillas o que nos pague más.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.328

Sixto Molina representa a cambio de perspectiva al no claudicar con el opresor, mostraba rebeldía a pesar de no tener posibilidades de ganar, como una lucha sin victoria, mostrándose resiliente ante el destino ya escrito.

En el cuento *Fénix* (Ribeyro, 2009), el personaje principal es Fénix, cuyo nombre representa al ave mítica, quien es un hombre que trabaja en el circo. Sobre su descripción física:

Fénix (...) medía cerca de dos metros y pesaba más de cien kilos. De un solo puñetazo derribaba a una mula. Y de pronto alguien vino, le robó su fuerza y la fue vendiendo de ciudad en ciudad, hasta no dejar de él ni la sombra de lo que fue, ni siquiera el remedo de su sombra. (...) Pero Fénix llegó a mí cansado, cuando su músculo era puro pellejo y su ánimo se había vuelto triste.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.344

Nos muestra cómo Fénix era físicamente en su juventud, fornido, alto y con una fuerza descomunal, pero con los años de trabajo y los trajinares de la vida, envejeció convirtiéndose en flaco y débil.

Fénix se muestra rencoroso a la vida que escogió.

(...) Odio esta vida y me iría a los mares si alguien quisiera hacer algo de mí — ¡ya han hecho tantas cosas! — pero me quedo por Irma y por Kong, el animal, la estrella.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.343

Las decisiones que tomó no le gustaron, creando un odio, que incluso si alguien le diera una opción de salir de ese lugar lo haría, demostrando su debilidad de la vida, pero también lo caracteriza ese amor, cariño y sacrificio por Kong, el oso del circo, e Irma, la contorsionista del circo, por quienes está dispuesto a soportar todo.

Fénix se muestra afectuoso y preocupado por Kong, el oso del circo.

(...) Mi viejo hermano, hermano peludo, ojos de papá, de abuelito, mi pariente sin habla, de gritos, de rugidos, el que se deja abrazar y tumbar, de puro bueno seguro o de cansado o de sueño o de aburrido. Kong, hermanito, levántate, que ya viene el batallón, que ya viene el patadón.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.351

Fénix quiere mucho a Kong, incluso lo considera como un miembro de su familia, demostrando su afecto.

La relación que tiene con un objeto, el disfraz de oso.

(...) Maldita idea la del patrón: quiere que me disfrace de oso. Si no fuera por la piel de monito no se hubiera acordado que había una piel de oso guardada en un baúl, una piel de oso con arañas, polillas y hasta pulgas. ¡Ponérsela con este calor! Él luchará contra mí. Dirá que el fortachón está enfermo y que, para no defraudar al público, él lo reemplazará en la pelea. Y yo reemplazaré al oso. (...) Y ahora de oso, ¡sólo me faltaba esto! Pero oso de verdad, con hocico y todo. El patrón dice que hasta debo rugir. ¿Cómo rugirá un oso? El pobre Kong, de viejo, ni rugía. Lanzaba como grititos de rata. Tendré que ensayar. Cri, cri, cri... Y a caminar en cuatro patas, con la nariz en tierra. Cri, cri, cri. Rata, hombre, oso, qué sé yo lo que soy.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.355

El oso del circo se encuentra muy enfermo; y como los personajes son circenses se hallan ante la actuación estelar, y todos los asistentes esperan solo la pelea, necesitan un oso; así que el patrón del circo, recordó que había una piel de oso guardada en un baúl, ordenando luego a Fénix que lo utilizara. A él no le gusta la idea y más aún por el calor de la selva; e incluso tiene que actuar y rugir como un verdadero oso, pero lo hace por Kong, su hermano, demostrando una correspondencia con el objeto.

Fénix demuestra una relación con el dueño del Circo, Marcial Chacón.

(...) El patrón tiene miedo: lo veo en sus ojos. El segundo golpe que me dio me ha dolido. De buena gana me iría a toser un rato o a escupir. ¡Y los minutos se hacen tan largos! Cuando terminemos me daré un baño en el Marañón. Pero ¿cuándo terminaremos? Tiene que hacerme la seña. La gente grita. Hay que animar más la pelea. Pero no puedo hacerlo, no es rival para mí. Si fuera un

profesional, podríamos hacer algunas figuras. Aunque me da ganas de ensayar algo, una de esas llaves de los viejos tiempos. Acércate, Chacón, acércate, ven hacia aquí, así... ¡Otra vez el puñete! Y se va para atrás. Eso no me lo había dicho, que me iba a dar fuerte en la cabeza. Debajo de esta piel tengo mi pellejo de hombre, de hombre sufrido, pero esos golpes hacen daño. Claro, él puede hacer lo que quiera y yo nada. Se acerca otra vez, ahora lo agarro. Ya, ya está aquí. Así, así, despacito, vamos a revolcarnos un rato, tú patrón, yo tu sirviente. No te asustes, no te voy a quebrar un hueso. Está con miedo, qué raro, con miedo el patrón. Bueno, levántate, yo me quedo aquí un rato en el suelo. Me ha dicho al oído que en la próxima debo hacerme el vencido, enterrar la cabeza en el barro. Sí, ya lo sé, en la próxima me haré el vencido, estoy sudando ya y además tengo ganas de irme al río. En la próxima llorará el oso, gloria para el vencedor.

Ribeyro, La palabra del mudo I, pp.360-361

En este monologo el personaje Fénix se relaciona más con Marcial Chacón, el dueño del circo, en la pelea entre el dueño y Fénix, quien se halla vestido de oso. En medio de la lucha, Fénix, muestra la lucha del opresor y el oprimido, y vencer ante el destino impuesto y las dificultades del clima de la selva, representado por su explotador, Marcial Chacón, quien se muestra temeroso ante la fuerza de su sirviente.

4.1.4.2. *Seres animales.*

Los animales que se mencionan en la obra de cuentos: *Tres historias sublevantes* son muy variados, pues la intención del autor de mostrar, por definición básica, las tres regiones del Perú, la costa, sierra y selva, hace que sean ilustrados en tres cuentos.

En el cuento *Al pie del acantilado* (Ribeyro, 2009), los animales del mundo real se presentan del modo siguiente.

(...) Al principio no supimos qué comer y vagamos por la playa buscando conchas y caracoles. Después recogimos esos bichos que se llaman muy-muy, los

hervimos y preparamos un caldo lleno de fuerza, que nos emborrachó. Más tarde, no recuerdo cuándo, descubrimos a un kilómetro de allí una caleta de pescadores donde mi hijo Pepe y yo trabajamos durante un buen tiempo, mientras Toribio, el menor, hacía la cocina. De este modo aprendimos el oficio, compramos cordeles, anzuelos y comenzamos a trabajar por nuestra propia cuenta, pescando toyos, robalos, bonitos, que vendíamos en la paradita de Santa Cruz.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.298

En este cuento nos menciona primero a los muy- muy, pequeño crustáceo marino de fácil recolección y fuente de alimentación. Su hábitat es en la arena de la orilla de la playa, una zona llamada bento (zona donde rompen las olas). Además, se menciona a otros seres animales que representan tres clases de peces como son: los toyos, que son pequeños tiburones que habitan desde la superficie a las proximidades del fondo del mar, además es una de las especies que abundan en el mar peruano, esto explica la fácil recolección por parte de la familia de Leandro. Otro pez es el róbalo, que presenta un cuerpo alargado, mide entre 10 y 100 cm de longitud y el último pez mencionado es el bonito, que es una especie marina que posee un cuerpo esbelto y alargado, algo comprimido, es conocido por su gran habilidad nadando largas distancias, por eso se encuentran en varios océanos, ya que además buscan aguas templadas y tropicales. En el Perú aparecen en el verano, principalmente en mayo, junio e incluso octubre; estos son los principales productos naturales de la pesca que son comercializados en los mercados aproximados al mar, además el cuento nos muestra la referencia de hábitat de estos seres, que es la costa.

En este cuento se mencionan a dos clases de animales domésticos.

(...) Mientras tanto, nuestra casa se había ido llenando de animales. Al comienzo fueron los perros, esos perros vagabundos y pobres que la ciudad rechaza cada vez más lejos, como a la gente que no paga alquiler. No sé por qué

vinieron hasta aquí: quizás porque olfatearon el olor a cocina o simplemente porque los perros, como muchas personas, necesitan de un amo para poder vivir.

El primero llegó caminando por la playa, desde la caleta de pescadores. Mi hijo Toribio, que es huraño y de poco hablar, le dio de comer y el perro se convirtió en su lamemanos. Más tarde descendió por la quebrada un perro lobo que se volvió bravo y que nosotros amarrábamos a una estaca cada vez que gente extraña bajaba a la playa. Luego llegaron juntos dos perritos escuálidos, sin raza, sin oficio, que parecían dispuestos a cualquier nobleza por el más miserable pedazo de hueso. También se instalaron tres gatos atigrados que corrían por los barrancos comiendo ratas y culebrillas.

A todos estos animales, al principio, los rechazamos a pedradas y palazos. Bastante trabajo nos daba ya mantener sano nuestro pellejo. Pero los animales siempre regresaban, a pesar de todos los peligros, había que ver las gracias que hacían con sus tristes hocicos. Por más duro que uno sea, siempre se ablanda ante la humildad. Fue así como terminamos por aceptarlos.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.300

Se menciona a dos animales domésticos, estos son: el perro, mamífero que posee un oído y olfato muy desarrollados; estas son las cualidades que se describen en el cuento.

(...) No sé por qué vinieron hasta aquí: quizás porque olfatearon el olor a cocina o simplemente porque los perros, como muchas personas, necesitan de un amo para poder vivir.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.300

Además de esas cualidades, se menciona a un perro diferente.

(...) Más tarde descendió por la quebrada un perro lobo que se volvió bravo y que nosotros amarrábamos a una estaca cada vez que gente extraña bajaba a la playa.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.300

Los dos gatos que se mencionan son atigrados. Este animal es un mamífero carnívoro que tiene el cuerpo peludo y el color de distintos tipos, pero en el cuento nos describe que estos dos gatos presentan el pelaje con franjas y además buscan su alimento.

Estos dos tipos de animales mencionados comparten un comportamiento común, es que conviven y se relacionan con los seres humanos.

En el mundo creado del cuento los animales llegaron a vivir en la casa de Leandro. Estos animales se caracterizaban porque eran seres que fueron echados, negados por sus dueños quienes decidieron echarlos a la calle, o huyeron de ellos. Entonces vieron a la familia de don Leandro, quienes también eran iguales a ellos y que se habían refugiado en este lugar, mostrándose la humildad de la familia que a pesar de no tener dinero y poco que darles de comer, ellos aceptaron a cada uno de estos animales y a relacionarse con estos seres.

En el cuento *El Chaco* (Ribeyro, 2009), los animales del mundo real se mencionan a continuación.

(...) Vivía solo, con sus tres carneros y sus dos vaquillas.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.321

En este cuento se menciona al carnero, un rumiante de tamaño relativamente pequeño, generalmente con un pelo rizado que recibe el nombre de lana y a menudo con cuernos laterales en forma de espiral. Otro ser mencionado en esta categoría es la vaquilla que es un bovino hembra (por lo general joven, pero más viejo que un "becerro") de uno o dos años de edad que nunca ha parido. Estos dos animales se caracterizan por ser herbívoros y que viven en Huaripampa, lugar donde el protagonista principal habita y los demás personajes se dedican a la utilización de estos dos animales como ganado.

En este cuento se muestra mucho más la relación que presenta el personaje

principal Sixto Molina con sus vaquillas.

(...) —Te han matado a tus vaquillas —le dijimos. Sixto arreó su ganado y comenzamos a bajar a Huaripampa. Sin decir nada, corría delante de nosotros, dándonos de guaracazos a sus carneros. (...) Sixto se abrió camino y entró a su corral. Allí se agachó al lado de sus vaquillas, les tocó el hocico y metió sus manos en sus heridas. Después sacó su cuchillo y las desolló. Las arrastró por las pezuñas, primero una y después la otra, hasta las retamas que hay junto al río y estuvo enterrándolas en la orilla largo tiempo, hasta que nosotros no veíamos nada en tanta sombra y escuchábamos sólo la tierra que caía.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.326

Para Sixto Molina este ser mencionado representaba todo lo que tenía en la vida, y al saber sobre la muerte de su ganado a causa de las balas, causa verdadera indignación y gran frustración en el campesino. Se puede describir parte del animal, parte del hocico y pezuñas, lo cual representa la descripción correspondiente a la vaquilla. Además, muestra la relación que tenía este personaje con un animal. Los seres mencionados en el segundo cuento, muestran al ganado de carneros y vaquillas como base de desarrollo económico en la región de la sierra, porque estos animales habitan en esta zona. El personaje Sixto Molina establece una relación cercana con estos seres.

En el cuento *Fénix* (Ribeyro, 2009), el animal mencionado se presenta del modo siguiente.

(...) Kong está mal. Acabo de discutir con el patrón. (...) Lo que le falta a Kong es comida, pero de la buena, carne, por ejemplo, la que yo le conseguía cuando estábamos en el sur, carne de perro callejero, de mulo que se muere en los potreros. Aquí, sólo yerbas y raíces. Además, está viejo, el pobre Kong, que ni dientes tiene. Este calor le hace daño también, ya se desacostumbró con tanto tiempo que ha pasado en otros climas. Tirado en su jaula se revuelca, caliente está su hocico, su hocico que conozco de cerca, su olor a pulgas aplastadas, su sudor

que le hace arder el pelaje, su mirada legañososa. Kong y sus tetas de hombre, en medio del pecho que se le pela de puro viejo. Y dentro de un cuarto de hora empieza la función. Ya están entrando los soldados a las graderías. Kong, el tremendo animal tirado en su jaula, con su algodón de amoniaco en el hocico. (...) Mi viejo hermano, hermano peludo, ojos de papá, de abuelito, mi pariente sin habla, de grititos, de rugidos, el que se deja abrazar y tumbar, de puro bueno seguro o de cansado o de sueño o de aburrido.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.351

Las descripciones mencionadas de este animal corresponden a las de un oso. Este animal se caracteriza por su gran cabeza, orejas pequeñas, redondeadas y erectas, ojos pequeños, un cuerpo pesado, robusto y cubierto de pelo, y una cola corta. Las patas son cortas y poderosas, con cinco dedos provistos de uñas fuertes y recurvadas. Estas características cumplen con el oso mencionado en este cuento, pero además nos menciona de manera implícita la edad avanzada de este animal y el estado de salud del animal.

Además, este fragmento nos muestra la relación que tiene Fénix con el oso considerándolo como parte de su familia.

4.1.4.3. *Seres vegetales.*

Los seres naturales como los vegetales se mencionan en la obra de cuentos *Tres historias sublevantes*; estos son muy importantes por su valor y representación en los mundos creados de cada uno de los cuentos siguientes.

En el cuento *Al pie del acantilado* (Ribeyro, 2009), la planta que se menciona se presenta del modo siguiente.

(...) Yo me acerqué corriendo: contra el acantilado, entre las conchas blancas, crecía una **higuerilla**. Estuve mirando largo rato sus hojas ásperas, su

tallo tosco, sus pepas preñadas de púas que hieren la mano de quien intenta acariciarlas.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.320

En este fragmento muestra la descripción correspondiente de esta planta, la higuierilla que es una planta arbustiva de 1 a 5 m de altura, con los tallos huecos, ramificados y de color verde o rojizo. Las hojas están partidas de 5 a 8 segmentos, en forma de estrella, con los nervios de color rojizo, sus bordes tienen diente-cillos de tamaño irregular. Sus flores se encuentran en racimos, y los frutos son cápsulas espinosas que contienen 3 semillas grandes, lisas algo aplanadas y jaspeadas.

(...) Nosotros somos como la **higuierilla**, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados. Véanla como crece en el arenal, sobre el canto rodado, en las acequias sin riego, en el desmonte, alrededor de los muladares. Ella no pide favores a nadie, pide tan sólo un pedazo de espacio para sobrevivir. No le dan tregua el sol ni la sal de los vientos del mar, la pisan los hombres y los tractores, pero la **higuierilla** sigue creciendo, propagándose, alimentándose de piedras y de basura. Por eso digo que somos como la higuierilla, nosotros, la gente del pueblo.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.297

La representación de esta planta muestra la fortaleza que tiene el ser humano que habita y crece en lugares muy difíciles, en sitios áridos y remotos, buscando una vida allí donde hay muchos obstáculos que le impiden que “crezca”. Se cree que, si una higuierilla crece en ese tipo de lugar tan sucio y difícil, también lo puede hacer cualquier hombre necesitado, porque esta planta muestra la fuerza y la disposición de desarrollo de un pueblo. Además, en el mundo recreado, esta planta representa a la población rural que emigra a la costa, campesinos que buscan un lugar donde vivir y esta representa el comienzo de una nueva vida, para comenzar y surgir de entre los obstáculos.

En el cuento *El chaco* (Ribeyro, 2009), la planta que se menciona se presenta del modo siguiente.

(...) Él estaba parado al borde del camino, debajo de esa **quinua** seca donde saltan los gorriones.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.322

La quinua es una planta herbácea anual, que normalmente alcanza una altura de 1 a 3 m., tiene las hojas alternas, anchas y polimorfas; con el tallo central puede estar más o menos ramificado, dependiendo de la variedad o densidad del sembrado. Las flores, organizadas en panículas, son pequeñas y carecen de pétalos. Las terminales son hermafroditas o masculinas y las laterales generalmente femeninas. El fruto es un utrículo (aquenio de pericarpo membranoso) de unos 2 mm de diámetro; tiene semillas lenticulares con abundante perisperma harinoso y es nativa de todos los países de la región andina. Por esta característica nos muestra que esta planta es sembrada en Huaripampa, parte de la sierra central del Perú y lugar donde habita Sixto Molina, el personaje principal de este cuento.

4.1.5. Objetos.

En un mundo realista, los objetos que pueblan este universo “poseen propiedades idénticas a los del mundo real” (Paz, 2007). Los objetos hallados en la obra *Tres historias sublevantes*, van como sigue:

En el cuento *Al pie del acantilado* (Ribeyro, 2009), El objeto que se menciona se presentan del modo siguiente.

(...) Pero al año ya teníamos nuestra casa en el fondo del barranco y ya no nos importaba que allá arriba la ciudad fuera creciendo y se llenara de palacios y de policías.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.298

4.1.5.1. La casa

Una casa es una edificación destinada para ser habitada. La estructura es el armazón resistente que soporta el edificio y lo fija al terreno. Puede estar hecha de tapial, adobe, ladrillo, piedra, madera, acero u hormigón armado, aunque muy excepcionalmente pueden emplearse otros materiales. En el mundo recreado del cuento, nos menciona a una familia que construye una casa que representa un refugio para comenzar una nueva vida, ya que ellos escapan de la ciudad. Haciendo su casa en un muy lejano lugar como el fondo del barranco, que es una quiebra o surco producidos en la tierra por las corrientes o avenidas de las aguas, Leandro y sus dos hijos construyen su casa en este lugar muy alejado.

Además, en este cuento muestra que esta casa tiene un significado mayor, esto se demuestra en el fragmento siguiente.

(...) — ¡Somos unos imbéciles!— maldije—. ¿Cómo se nos ha ocurrido construir nuestra casa en este lugar? Ahora me explico por qué la gente no ha querido nunca utilizar este terraplén. El barranco se va derrumbando cada cierto tiempo.

No será hoy ni mañana, pero cualquier día de éstos se vendrá abajo y nos enterrará como a cucarachas. ¡Tenemos que irnos de aquí!

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.299

Las cosas se habían complicado para ellos, ya que la casa estaba construida en un lugar inestable como el barranco, porque se había producido un talud que a cada ola

desgarraba parte del barranco y como consecuencia la casa, su refugio, caería al mar y desaparecería, para ello tendrían que irse. Y entendieron por qué otras personas no habían hecho una casa en este lugar, ellos estaban decepcionados.

La idea de no perder su casa, y para ello, decidieron construir un contrafuerte.

(...) Debemos construir un contrafuerte para contener el derrumbe. Pondremos unos cuartones de madera, luego unos puntales para sostenerlos y así el paredón quedará en pie.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.299

El contrafuerte, es como un pilar o un arco, adosado a la parte exterior del muro de un edificio con el fin de reforzarlo en los puntos en que la construcción soporta mayor empuje. Serviría de soporte para la casa que habían construido y así no tendrían que irse.

Para construir el contrafuerte será necesario tener los materiales.

(...) El trabajo duró varias semanas. La madera la arrancamos de las antiguas cabinas de baño que estaban ocultas bajo las piedras. Pero cuando tuvimos la madera nos dimos cuenta que nos faltaría fierro para apuntalar esa madera. (...) Allí estaba el mar, sin embargo. Uno nunca sabe todo lo que contiene el mar. Así como el mar nos daba la sal, el pescado, las conchas, las piedras pulidas, el yodo que quemaba nuestra piel, también nos dio fierros el mar.

Ya nosotros habíamos notado, desde que llegamos a la playa, esos fierros negros que la mar baja mostraban, a cincuenta metros de la orilla. Nos decíamos: «Algún barco encalló aquí hace mucho tiempo». Pero no era así: fueron tres remolcadores que fondearon, los que construyeron los baños, para formar un espigón. Veinte años de oleaje habían volteado, hundido, removido, cambiado de lugar esas embarcaciones. Toda la madera fue podrida y desclavada (aún ahora varan algunas astillas), pero el fierro quedó allí, escondido bajo el agua, como un arrecife.

—Sacaremos ese fierro —le dije a Pepe.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.299

Los personajes del cuento se muestran pobres, así que no tenían materiales para construir un contrafuerte; pero encontraron antiguas cabinas de baños que estaban en la playa, madera con que armar; pero faltaba fierro, y ese era otro gran problema. Luego, y precisamente en el mar, encontraron la solución: unos armazones que se utilizaron anteriormente para construir los baños, pero fue hace tiempo, así que ahora solamente eran fierros encallados en el mar, que servirían de soporte para el contrafuerte.

Leandro y sus hijos, deben de construir el contrafuerte para salvar su casa.

(...) Muy de mañana nos metíamos desnudos al mar y nadábamos cerca de las barcas. Era peligroso porque las olas venían de siete en siete y se formaban remolinos y se espumaban al chocar contra los fierros. Pero fuimos tercos y nos desollamos las manos durante semanas tirando a pulso o remolcando con sogas, desde la playa unas cuantas vigas oxidadas. Después las raspamos, las pintamos; después construimos, con la madera, una pared contra el talud; después apuntalamos la pared con las vigas de fierro. De esta manera el contrafuerte quedó listo y nuestra casa protegida contra los derrumbes. Cuando vimos toda la mole apoyada en nuestra barrera, dijimos:

— ¡Que San Pedro nos proteja! Ni un terremoto podrá contra nosotros.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.300

La casa era su refugio y lo único que tenía la familia de Leandro y sus dos hijos, él y Pepe se levantaban muy temprano y sacaban los fierros hasta la orilla del mar, no les importaba lastimarse, y durante varias semanas lograron construir el contrafuerte que colocaron contra el talud. Finalmente hicieron el soporte necesario para que la casa nunca se pueda destruir, ni la poderosa naturaleza lo haría, se describe en un fragmento. La casa es un objeto que representa un alto significado en el mundo creado por el autor en el

cuento.

En el cuento *El chaco* (Ribeyro, 2009), el objeto que se menciona se presenta del modo siguiente.

(...) Pumari nos enseñó la máquina que nos regaló el patrón, la máquina de escribir que él se había llevado a su casa, no sé para qué pues no entendía nada de escrituras.

—Con esta máquina —decía— podemos escribir como los blancos. Y así, cuando haya algo que reclamar, las autoridades nos harán caso, escribiremos en un papelito bien limpio. Ya verán cómo el señorito José nos va a enseñar.

Ribeyro, La palabra del mudo I, pp.327-328

4.1.5.2. *La máquina de escribir.*

Dispositivo mecánico, electromecánico o electrónico, con un conjunto de teclas que, al ser presionadas, imprimen caracteres en un documento, normalmente papel.

En *El chaco* se presenta a uno de los personeros de Don Santiago, el dueño de la hacienda, quien recibe el regalo del patrón para todos los que trabajaron en su chacra, pero este personaje se lo lleva, no impidiendo su uso para todos, pero este ni ningún poblador sabe escribir con este objeto, y para eso el hijo del patrón, el niño José, sería quien enseñaría a todos los campesinos de Huaripampa. A los pobladores les gustaba esta idea, ya que podían hacer valer sus reclamos a las autoridades, a través de un papel. Esto representa el nivel cultural que presenta el mundo creado del cuento mencionado, donde los campesinos huaripampinos analfabetos veían una oportunidad para sobresalir, al saber escribir en una máquina podían desarrollarse como personas en la sociedad, e incluso serían escuchados por las autoridades, a través de los reclamos. El objeto representa el desarrollo de un pueblo.

En el cuento *Fénix* (Ribeyro, 2009), el objeto que se menciona se presenta del modo siguiente.

(...) Maldita idea la del patrón: quiere que me disfrace de oso. Si no fuera por la piel de monito no se hubiera acordado que había una piel de oso guardada en un baúl, una piel de oso con arañas, polillas y hasta pulgas. ¡Ponérsela con este calor! Él luchará contra mí. Dirá que el fortachón está enfermo y que, para no defraudar al público, él lo reemplazará en la pelea. Y yo reemplazaré al oso.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.354

4.1.5.3. *La piel de oso.*

Una piel de oso es una capa de tejido que recubre a los animales y que tiene propiedades de resistencia y flexibilidad bastante apropiadas para su posterior manipulación. En el cuento, se muestra la piel de un oso como disfraz para el espectáculo principal del circo, Fénix tiene que vestirse de oso y pelear con el dueño del circo, Marcial Chacón. La piel de oso, que se describe que estaba sucia, llena de insectos que hacían del pelaje de oso insoportable usarlo, y se complicaba peor con el clima del lugar, ya que corresponde a la selva; pero el protagonista lo tiene que usar porque el patrón así se lo ordena, y porque el público quiere una pelea, quiere un oso para la lucha y Fénix será el oso y tendrá que pelear con Marcial Chacón.

En este cuento, Irma, la contorsionista del circo, describe la piel de oso en el cuerpo de Fénix.

(...) ¡Qué susto me he llevado! Veo entrar un oso a mi tienda y era Fénix con la piel esa, que no sé de dónde habrá sacado. Dice que luchará contra el patrón. Este le ha dicho que, a los diez minutos de pelea, cuando le haga una seña, debe dejarse poner de espaldas en el ruedo. ¡Pobre Fénix! Con semejante piel en este infierno. Estaba sudando a chorros y quiso que le diera unas puntadas a la cabezota que se le ha separado del cuello. Me preguntó qué tal se le veía y yo me quedé

callada. No quise decírselo, pero ese disfraz peludo le iba como el guante a la mano. Me pareció que era su ropa natural, su misma piel que él acababa, no se sabe cómo, de recuperar. Es que él, aun sin piel, ha sido siempre una especie de oso manso, de oso cansado, o es que ha terminado por parecerse al animal de tanto frotarse contra su pelaje y sus enormes brazos. A través del mascarón vio mi hinchazón en la cara y quiso saber qué me había pasado. ¡Para qué decirle la verdad! Le dije que me había raspado con la sogá al hacer equilibrio. Quiso pasarme la mano por la cara, pero su mano estaba enfundada en la garra velluda.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.355

La piel de oso, la cabeza de un oso y garras, pero lo que más se resalta en este objeto es la naturalidad del traje, ya que se describe que el traje es justo del tamaño que tiene Fénix, e incluso se muestra esa relación del animal y el hombre que representa el personaje principal del cuento.

4.1.6. Modalidades del ser y existir.

Las modalidades tienen que ver con las leyes del mundo natural, según Paz (2007), en una ficción de este tipo se “admiten las modalidades de lo posible y de lo verosímil” (p.113). En la obra *Tres historias sublevantes*, tenemos las siguientes muestras:

4.1.6.1. Modalidades de Ser.

En el cuento *Al pie del acantilado* (Ribeyro, 2009), se presenta el modo de ser del personaje principal, don Leandro, en el fragmento siguiente:

(...) Es verdad que yo podía pasar por su padre, que estaba reseco como metido en salmuera y que me había arrugado todo de tanto parpadear en la resolana. (...) Tal vez fue por eso que la soledad me fue enseñando muchas cosas como, por ejemplo, a conocer mis manos, cada una de sus arrugas, de sus cicatrices, o a mirar las formas del crepúsculo.

(...) Hace tres años que vivo aquí – les respondía – He perdido un hijo en el mar. Tengo otro que no trabaja

Ribeyro, La palabra del mudo I, pp.307-308

Leandro es un personaje cuyas características físicas y emocionales coinciden con el mundo real. Se muestra la edad envejecida y el trabajo de pescador, a través de las arrugas y el color quemado de su piel, que se produce en la costa; e incluso la emoción del dolor por la pérdida de su hijo en el mar, el solo hecho de que tenga un hijo y luego perderlo en el mar, son evidencias que corresponden a las características físicas y emocionales que presentan las personas que viven como pescadores en la costa, correspondiendo a la modalidad de ser de la ficción realista.

En el cuento *El chaco* (Ribeyro, 2009), se presenta el modo de ser del personaje principal, Sixto Molina, en el fragmento siguiente:

(...) Sixto llegó de las minas hace meses, junto con otros mineros huaripampinos. (...) Quizá Sixto vino ya muerto y nosotros hemos vivido con un aparecido. Su cara, de puro hueso y pellejo, la ponía a quemar al sol, en la puerta de su casa o la paseaba por la plaza cuando había buen tiempo. No iba a las procesiones ni a escuchar los sermones. Vivía solo, con sus tres carneros y sus dos vaquillas.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.321

En este cuento Sixto Molina es un ex minero que regresa a su tierra que es Huaripampa, y al parecer regresa con un estado de salud muy deteriorado, el aspecto demacrado. Las características físicas que muestran son parecidas a una persona que trabajó toda su vida en la mina, padeciendo los estragos y consecuencias de un trabajo forzado y muy sacrificado, demostrándose así las mismas propiedades que son parecidas al mundo real.

En el cuento *Fénix* (Ribeyro, 2009), se presenta el modo de ser del personaje

principal, Fénix, en el fragmento que sigue a continuación:

(...) Fénix (...) medía cerca de dos metros y pesaba más de cien kilos. De un solo puñetazo derribaba a una mula. Y de pronto alguien vino, le robó su fuerza y la fue vendiendo de ciudad en ciudad, hasta no dejar de él ni la sombra de lo que fue, ni siquiera el remedo de su sombra. (...) pero Fénix llegó a mí cansado, cuando su músculo era puro pellejo y su ánimo se había vuelto triste.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.344

En el mundo recreado del cuento, las características físicas que presenta describen los estados de desarrollo de Fénix, aquí se muestra como alguien joven, donde se describe fornido y resistente, para luego mostrarnos que, con el tiempo, con la vida que transcurre y el trabajo; este envejece, perdiendo notablemente su fuerza; aspectos correspondientes a las etapas del desarrollo humano, que son en este caso: la juventud y vejez; demostrando la relación con el mundo real de una persona.

4.1.6.2. *Modalidades de Existir.*

En el cuento *Al pie del acantilado* (Ribeyro, 2009), se muestra la modalidad de existir de Leandro en el fragmento siguiente:

(...) Viejo loco era yo, viejo loco y cansado, pero para qué, me gustaba mi casa y mi pedazo de mar. Miraba la barrera, miraba el cobertizo de estera, miraba todo lo que habían hecho mis manos o las manos de mi gente y me decía: «Esto es mío. Aquí he sufrido. Aquí debo morir».

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.313

El cuento es de tipo de narrador testimonial, del cual Leandro es el personaje principal. Él narra cómo es su vida y como ha existido durante el mundo creado, en el cual este personaje narra la vida cerca del mar y cómo la llevó todo el tiempo hasta donde

se narran sus desventuras; luchando cada día, por un lugar donde vivir, mostrando la resiliencia y fortaleza en él, particularidades que responden a la semejanza del mundo real, cuando un ser humano lucha con el destino que le fue otorgado, por el de buscar un bienestar, que en este cuento es la búsqueda de un lugar donde se pueda vivir en un hogar.

En el cuento *El chaco* (Ribeyro, 2009), se muestra la modalidad de existir de Sixto Molina en el fragmento siguiente:

(...) El único que no quería trabajar era Sixto. Nos dijo que don Santiago nos iba a sacar la grasa y que toda la plata se la llevaría para sus casas de Huancayo y sus casas de la capital. Don Santiago sabía esto y por eso cada vez que veía a Sixto en Huaripampa detenía su caballo para insultarlo: — ¡Malparido, hijo de perra, me quieres malear a la gente! Te he dicho que te vayas de aquí. Si sigues diciendo mentiras, algo te va a pasar. Pero Sixto no cejaba, iba hablando de un lado para otro y cuando al atardecer llegaban los braceros a Huaripampa, dolidos de tanto trabajar en la tierra de don Santiago, los esperaba a la entrada de la comunidad y los seguía por el camino para reírse de ellos.

—Ustedes tienen sangre de calandria —les decía—. Alma de borrego tienen. Lamen la pezuña del patrón. Algunos braceros le hacían caso a veces y no iban a trabajar y cuando el mayordomo Justo Arrayán venía a buscarlos, le decían: —Por nadita del mundo trabajamos. Sixto dice que somos como borregos. Que venga don Santiago a pedirnoslo de rodillas o que nos pague más.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.328

Sixto Molina se desenvuelve en el cuento, como alguien que no acepta la injusticia que se produce entre hacendados e indios, reprochando la actitud de los demás campesinos ante el patrón, mostrándose en él una particularidad que lo diferencia de los demás campesinos, negándose a la explotación en el trabajo, correspondiente a la modalidad de existir del personaje.

En el cuento *Fénix* (Ribeyro, 2009), se muestra la modalidad de existir de Fénix

en el fragmento siguiente:

(...) Escampa. Noche espléndida, estrellada, como al lado del mar. Paramonga y los cañaverales, dunas de la costa, todo eso parece venirme del cielo tan limpio. Pero del suelo solo me llega el lodazal. Dejo mis surcos hondos. Avanzo, libre, hacia el río, con mi cabeza de oso en la mano, decapitado, feliz. Atrás, sólo la tienda iluminada del circo. En el circo, Marcial, Max, Irma, Kong, los soldados meones, todo enterrado, todo olvidado. Avanzo hacia el agua, sereno al fin, a hundirme en ella, a cruzar la selva, tal vez a construir una ciudad. Merezco todo eso por mi fuerza. No me arrepiento de nada. Soy el vencedor. Si esas luces de atrás son antorchas, si esos ruidos que cruzan el aire son ladridos, tanto peor. Los llevo hacia la violencia, es decir, hacia su propio exterminio. Yo avanzo, rodeado de insectos, de raíces, de fuerzas de la naturaleza, yo mismo soy una fuerza y avanzo, aunque no haya camino, me hago un camino avanzando.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.362

En este cuento Fénix muestra su singularidad de ver el mundo que le rodea, reflexionando sobre el destino y el futuro que le toca conllevar.

4.2. Dialogía

En la obra de cuentos “Tres historias sublevantes”, de Julio Ramón Ribeyro, se presentan aspectos que caracterizan la dialogía, definida por Mercier (como se citó en Paz, 2007, p.89) del modo siguiente: “es un complejo semiótico integrado en la lógica narrativa global del relato, como condición para ser susceptible de un análisis narratológico y semiótico”. Estos aspectos serán interpretados, analizados y explicados a continuación.

4.2.1. Monólogos

4.2.1.1. Monólogo interno.

El monólogo interno se establece cuando el narrador asume el rol desde su propia

perspectiva. Según Paz (2007), aquí el narrador “intenta reproducir ese interior, siempre un poco caótico, de las ideas claras y oscuras que van y vienen por la mente de alguien: es como si pudiéramos oír sus pensamientos” (p.90).

En la obra de cuentos *Tres historias sublevantes*, el cuento *Fénix* (2009) presenta diversos monólogos, y los más importantes son de Fénix, el protagonista de la historia:

Escampa. Noche espléndida, estrellada, como al lado del mar. Paramonga y los cañaverales, dunas de la costa, todo eso parece venirme del cielo tan limpio. Pero del suelo solo me llega el lodazal. Dejo mis surcos hondos. Avanzo, libre, hacia el río, con mi cabeza de oso en la mano, decapitado, feliz. Atrás, sólo la tienda iluminada del circo. En el circo, Marcial, Max, Irma, Kong, los soldados meones, todo enterrado, todo olvidado. Avanzo hacia el agua, sereno al fin, a hundirme en ella, a cruzar la selva, tal vez a construir una ciudad. Merezco todo eso por mi fuerza. No me arrepiento de nada. Soy el vencedor. Si esas luces de atrás son antorchas, si esos ruidos que cruzan el aire son ladridos, tanto peor. Los llevo hacia la violencia, es decir, hacia su propio exterminio. Yo avanzo, rodeado de insectos, de raíces, de fuerzas de la naturaleza, yo mismo soy una fuerza y avanzo, aunque no haya camino, me hago un camino avanzando.

Ribeyro, *La palabra del mudo I*, p.362

La mimesis que presenta el monólogo de este cuento es perteneciente al mundo realista, ya que menciona a Paramonga, uno de los distritos de la provincia de Barranca, en la región de Lima, que es el lugar de nacimiento del personaje principal. Además, nos relata de manera explícita el lugar correspondiente a la selva, relatando parte del panorama, y la forma como Fénix estaba vestido de oso para un espectáculo que el circo requiere como parte del show, ya que el circo representa una importante parte de la cultura humana, y como parte de su trabajo, el protagonista se viste de oso; sin embargo, ya en medio de arco central del cuento, el clima sofocante de la selva obliga al protagonista a retirarse del espectáculo, considerando una liberación con la batalla ganada en la pelea.

Estos monólogos, en suma, expresan sentimientos como alegría, entusiasmo y la sublevación del individuo. La profundidad del ser ante la vida y el destino.

4.2.2. Polifonía social y cultural.

Según Paz (2007), “en la comunicación verbal con los otros seres del universo ficcional realista, los personajes se nos presentan tal como son; pues sus intervenciones expresan su situación social, cultural y lingüística junto con su mentalidad, personalidad y conciencia”. (p. 90)

En el cuento *Al pie del acantilado* (2009). Leandro observa el panorama y ofrece la polifonía siguiente:

(...) La barca iba avanzando: construimos la quilla. Era gustoso estarse en la orilla, fumando, contando historias y haciendo lo que me haría señor del mar. Cuando las mujeres bajaban a lavar la ropa — ¡cada vez eran más! — me decían: —Don Leandro, buen trabajo hace usted. Nosotras necesitamos que se haga a la mar y nos traiga algo barato de qué comer.

Samuel decía: — ¡Ya la explanada está llena! No entra una persona más y siguen llegando. Pronto harán sus casas en el mismo desfiladero y llegarán hasta donde revientan las olas. Esto era verdad: como un torrente descendía la barriada.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.311

En este dialogo indirecto, ya que se trata de un narrador - testimonial (Elmore, 2002), clasificado como una polifonía, en el cual se escucha la voz de las señoras que vivían cerca del mar, cuando ellas le piden a Leandro los insumos baratos para sus quehaceres domésticos.

Además, se oye a Samuel, que se presenta como interlocutor, descontento y ofuscado ante la presencia de más personas que decidieron vivir en ese lugar. Esta

diversidad de voces caracteriza a la obra de Julio Ramón Ribeyro como una ficción realista.

4.2.3. Poliglosía de las lenguas

Lapesa (como se citó en Paz, 2007, p.95) afirma que el efecto de verosimilitud conversacional es máximo puesto que cada personaje utiliza su registro lingüístico y estilístico, hablando de acuerdo con su ambiente social y cultural propio, su procedencia geográfica y sus rasgos sociolectales. Todas las variedades lingüísticas correspondientes a la diversidad de estamentos y esferas sociales, a las distintas actitudes y situaciones vitales.

En el cuento *El Chaco* (Ribeyro, 2009) se presentan diálogos que muestran la poliglosía. Estos son algunos ejemplos:

(...) Cuando llegamos a la cumbre, uno de los Pauca me dijo:
—Ya está bien, **chiuchi**, ahorita te bajas. ¡Qué nos vienes siguiendo!

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.330

En esta narración de un niño comunero, testigo que habita en el cuento (Elmore, 2002), la palabra **chiuchi**, pertenece al quechua, en el que significa pollo. Este uso característico es una variedad de tal idioma, situación diglósica que caracteriza la ficción realista de la obra de Julio Ramón Ribeyro.

En el fragmento siguiente se muestra el idéntico aspecto diglósico:

(...) Cuando iba a tomar el camino del roquedal, dos cholos aparecieron, me llamaron, corrieron detrás de mí, saltando las tapias, hasta que me empuñaron.
—¿Adónde llevas el caballo de Limayta?—me preguntaron—. Órdenes tenemos

del patroncito de que nadie salga ni entre por aquí. **Chaco** van a hacer hoy día, dicen en la hacienda.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.335

La palabra quechua **chaco** significa cacería, pero en el cuento tiene como presa a un ser humano, el ex minero y campesino Sixto Molina. Este uso característico de la ficción realista sitúa este significado de la ficción tal como su significado en el mundo real.

4.2.4. Heterología

La diversidad de puntos de vista que presenta una obra refiere a la heterología, que según Todorov (como se citó en Paz, 2007, p.101) “Es la pluralidad de discursos narrativos — directo, indirecto, indirecto libre— y constituye una manifestación privilegiada de la dialogía, pues permite articular otras voces, la expresión de conciencias de otros sujetos hablantes además de la conciencia del narrador”; y que Zavala (como se citó en Paz, 2007, p.101) afirma: “La utilización de los discursos directo, indirecto e indirecto libre significan, efectivamente, la presencia de voces diferentes y su progresiva independización de la voz autoritaria del narrador, que las controla en último término a todas, pero que se va desligando de su papel directivo y de su autoridad”.

En el cuento *Al pie del acantilado*, se muestra la heterología entre Leandro y un juez del municipio:

(...) Yo subí en el acto y llegué cuando los obreros habían echado abajo la primera vivienda. Traían muchas máquinas. Se veían policías junto a un hombre alto y junto a otro más bajo, que escribía en un grueso cuaderno. A este último lo reconocí: hasta nuestras cabañas también llegaban los escribanos.

—Son órdenes —decían los obreros, mientras destruían las paredes con

sus herramientas—. Nosotros no podemos hacer nada. Es verdad, se les veía trabajar con pena, entre una nube de polvo.

—¿Órdenes de quién? —pregunté. —Del juez —respondieron, señalando al hombre alto.

Yo me acerqué a él. Los policías quisieron contenerme, pero el juez les indicó que me dejaran pasar.

—Aquí hay una equivocación —dije—. Nosotros vivimos en tierras del Estado. Nuestro abogado dice que de aquí nadie puede sacarnos.

—Justamente —dijo el juez—. Los sacamos porque viven en tierras del Estado.

Ribeyro, La palabra del mudo I, p.315

Leandro y otras personas son víctimas de desalojo del municipio. La heterología da a conocer cómo Leandro concebía su derecho a la tierra y cómo el juez entendía este derecho mediante su accionar y ordenanza de desalojo. También, muestra el estatus social del obrero y el juez, quien se presenta como una autoridad. Mediante la heterología, el autor logra la mimesis y caracteriza la ficción realista de su obra.

CONCLUSIONES

Primera: el libro de cuentos *Tres historias sublevantes* de Julio Ramón Ribeyro, en los aspectos de la ficción y de la dialogía, enuncia una ficción realista y revela que existe una transformación social del hombre en la trama de cada cuento.

Segunda: la obra *Tres historias sublevantes* presenta aspectos que corresponden a una ficción realista, revelando una transformación social del hombre, pues, este vence sus limitaciones y persiste ante la adversidad:

- a) Las leyes y valores del orden corresponden a una ficción realista por la presencia de relaciones con la naturaleza en el cuento *Al pie del acantilado*; orden social en el cuento *El Chaco*; la coexistencia con la naturaleza en el cuento *Fénix*. Las leyes de progreso, demostrado en los años transcurridos en el cuento *Al pie del acantilado*; desarrollo de una enfermedad que ocasiona la muerte del padre de Sixto molina, en el cuento *El chaco*; e incluso con etapas de desarrollo del ser humano en el cuento *Fénix*, correspondiendo al mundo real
- b) La lógica es coherente con el mundo realista; los hechos y situaciones desarrolladas en cada cuento reciben una explicación racional y causal.
- c) Los hechos son naturales y reales. Estos parten de situaciones reales: dramas, tragedias y experiencias cotidianas que atraviesan los personajes en las ficciones, ya sea desde la muerte de un hijo en el cuento *Al pie del acantilado*, la enfermedad que ocasiona la muerte del padre del protagonista principal del cuento *El chaco* y lograr que se realice la función más esperada de un circo en el cuento *Fénix*.
- d) Los personajes son seres humanos, animales y plantas; estos poseen las mismas propiedades que sus correlatos reales. Los seres humanos comparten rasgos

físicos, emocionales y establecen relaciones con otros seres y objetos de la ficción. Los seres animales que se mencionan en los cuentos son: muy-muy, toyo, robalos, perros, gatos, carneros, vaquillas y un oso, correspondientes al mundo real. Los seres vegetales: la higuerilla y la quinua. Todos estos seres mencionados en cada cuento corresponden a la ficción realista.

- e) Los objetos descritos en las ficciones poseen propiedades idénticas a los del mundo real; así como, la casa de Leandro, una máquina de escribir y una piel de oso que son mencionados y descritos en cada uno de los tres cuentos.
- f) Las modalidades del ser y existir corresponden a las leyes del mundo natural. Los modos de ser y existir de los personajes de cada cuento: Leandro, Sixto Molina y Fénix, corresponden a seres que apuntan a una transformación a nivel social y que corresponden a la ficción realista.

Tercera: los cuentos de *Tres historias sublevantes* presentan un sistema de dialogía que corresponde a una ficción realista y revela una transformación social del hombre en cada aspecto:

- a) Los monólogos internos se presentan a través del personaje principal del cuento *Fénix*; y pertenece a una ficción realista, pues, refieren en este aspecto: lugares específicos del Perú y recrean situaciones existentes en la vida circense; además muestra la liberación del hombre a través del monólogo.
- b) La polifonía social y cultural se manifiesta a través de los diálogos indirectos, basados en un narrador-testimonial, a través de voces de personajes que habitan las ficciones realistas; en el cuento *Al pie del acantilado*, representando la diversidad de voces que descubren la situación social y cultural de los mismos.
- c) La poliglosía de las lenguas empleadas por los personajes del cuento *El chaco* corresponde al quechua, expresando un registro lingüístico característico de la ficción realista, considerando la procedencia geográfica y rasgos sociolectales.

RECOMENDACIONES

Primera: en el Programa de Lengua, Literatura, Psicología y Filosofía, se recomienda a los estudiantes y docentes, considerar aspectos correspondientes al estudio de ficciones, considerando su tipología y cada uno de sus sistemas, en la lectura de obras de narrativa regional, nacional e internacional; ya que, considerando cada uno de estos elementos, se hará una mejor y minuciosa lectura y revisión aplicando el método semiótico. En investigación, se sugiere delimitar adecuadamente el o los sistemas de análisis e interpretación.

Segunda: se sugiere a los estudiantes de secundaria, nivel superior, profesional y aficionados a la lectura, considerar detenidamente aspectos de la ficción: leyes y valores de la obra, lógica, hechos, personajes, objetos y modalidades del ser y existir, como principales elementos de estudio semiótico de una ficción, cualquiera sea su tipología, para una lectura enriquecedora y tomando en cuenta el respectivo análisis. Asimismo, se debe considerar el método semiótico en el análisis e interpretación de obras; e incluir otros cuentos del autor, como los numerosos cuentos del volumen: La palabra del mudo, de Julio Ramón Ribeyro.

Tercera: se recomienda a los estudiantes y docentes de secundaria considerar el sistema de dialogía para el estudio semiótico de obras literarias; considerando aspectos de los monólogos internos, la polifonía social y cultural; y la poliglosía de las lenguas. Asimismo, se debe insistir y ampliar la inclusión de lecturas de cuentos y obras de Julio Ramón Ribeyro en textos del Ministerio de Educación del Perú; pues, considerando su brevedad y riqueza narrativa, alcanzaría a llegar a los estudiantes para lograr desarrollar capacidades y desempeños referidos a la comprensión de lectura. También se debe incluir otros autores de la narrativa latinoamericana en narrativa breve.

REFERENCIAS

- Álamo, F. (2013) El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración. Scielo, *120* (64), 179-201.
- Anselmi, H. R. (2012). *La tentación del fracaso de Julio Ramón Ribeyro como creación de la Memoria*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima. Recuperado de <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/606>
- Arce, W. J., y Valdez, C. E. (2014). *Las innovaciones formales neorrealistas a partir de la teoría narratológica de Gerard Genette en el discurso narrativo de los cuentos "Fénix" y "Explicaciones a un cabo de servicio" de Julio Ramón Ribeyro*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo. Recuperado de <http://dspace.unitru.edu.pe/handle/UNITRU/1613>.
- Arselles, A. M. (2015). *La dimensión espacial dentro de la cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. (Tesis de pregrado). Universidad de Piura, Piura. Recuperado de https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/2673/EDUC_032.pdf.sequence.
- Benites, M. T., y Gómez, D. Y. (2017). *La Opresión y los Espacios Urbanos en el cuento Los Gallinazos sin Plumas de Julio Ramón Ribeyro*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Trujillo, Trujillo. Recuperado de <http://dspace.unitru.edu.pe/handle/UNITRU/9055>
- Benveniste, É. (1971). *Problema de Lingüística General*. Madrid: Siglo veintiuno de España. Recuperado de <https://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Problemas%20de%20ling%C3%BC%C3%ADstica%20general%20II.PDF>
- Bryce, A. (1996). *El arte genuino de Ribeyro*. Lima: Editorial Lumen.

- Charaja, F. (2011). *El MAPIC en la Metodología en la Investigación*. Puno: Sagitario Impresiones.
- Chong, D.R. (1999) *El hombre según Julio Ramón Ribeyro. Una propuesta de Antropología literaria*. (Tesis doctoral). Universidad de Navarra, España. (págs. 321-385). Recuperado de https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/9711/1/CDF_IX_05.pdf
- Coaguila, J. (2011). Último refugio: "Al pie del acantilado". En J. R. Ribeyro, *Al pie del acantilado* (págs. 31-59). Lima: Septiembre.
- Coaguila, J. (01 de febrero de 2012). *Sobre "Tres historias sublevantes" (1964)*. Obtenido de <http://jorgecoaguila.blogspot.pe/2012/02sobre-cuentos-de-circunstancias-1964.html>
- Comte, A. (20 de Abril de 2018). *Discurso sobre el espíritu positivo auguste comte - Pensamiento Penal*. (pp.1-24). Obtenido de Librodot.com.: <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina37229.pdf>
- Díaz, L. J. (2017). *Las ficciones y la vida: Los mundos narrativos en Muñequita linda de Jorge Ninapayta*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Obtenido de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/6960/Diaz_ml.pdf?sequence=1
- Eco, U. (2000). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. México: Editorial Gedisa S.A.
- Elmore, P. (2002). *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Klien, M. (1993). *Los cuentos urbanos de Julio Ramón Ribeyro*. (Tesis de pregrado) Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de

<http://132.248.9.195/pmig2016/0204550/Index.html>

- Lapesa, R. (1980). *Historia de la lengua Española*. En J. Paz. *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Madrid: Gredos.
- Lomeña, A. (2015). *La construcción de los mundos de ficción Sociologías de la literatura y modos de creación ficcional en la novela moderna*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Obtenido por <https://eprints.ucm.es/33922/1/T36628.pdf>
- Mercier, G. L. (1989). *La parole romanesque*. En J. Paz. *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Paris: Klincksieck.
- Paz, J. M. (2007). *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Barcelona: Emecé. Obtenido por <http://www.cervantesvirtual.com/obra/semitica-del-quiote--teora-y-prctica-de-la-ficcin-narrativa-0/>
- Pérez, J. (2004). *Modos de narrar de Ribeyro*. México: New Mexico State University. (pp. 9-15). Recuperado de <https://file:///C:/Users/INTEL/Downloads/Dialnet-ModosDeNarrarDeJulioRamonRibeyro-2540542.pdf>
- Ribeyro, J. R. (2009). *La palabra del mudo I*. Lima: Seix Barral.
- Ribeyro, J. R. (2009). *La palabra del mudo II*. Lima: Seix Barral.
- Ribeyro, J. R. (2011). *La casa en la playa*. Lima: Septiembre.
- Ribeyro, J. R. (2011). *Los gallinazos sin plumas. Alienación*. Lima: Editorial Septiembre S.A.C.
- Ribeyro, J. R. (2015). *Tres historias sublevantes*. Lima: ESPA PDF. Recuperado de <https://espdf.net/book/tres-historias-sublevantes/>
- Salazar, S. (13 de octubre de 2009). Obtenido de Ribeyro: nueva perspectiva: <http://elcomercio.pe/julio-ramon-ribeyro/nuevasperspectivas>
- Salinas, J. A. (2008). *Visión de la mujer en los cuentos de Solo para fumadores de Julio*

- Ramón Ribeyro*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/648>
- Salinas, J. A. (2014). *El Ennui en La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978) de Julio Ramón Ribeyro*. (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Obtenido por http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/6967/SALINAS_CASTANEDA_JULIA_ENNUI.pdf?sequence=1
- Silva, C. (2011). Los gallinazos sin plumas. Alienación - Julio Ramón Ribeyro. En J. R. Ribeyro. Lima: QG Editores S.A.C.
- Sotelo, J. (2012). *La semántica ficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Obtenido de <https://eprints.ucm.es/14752/1/T33582.pdf>
- Todorov, T. (1969). *Les genres du discours*. En J. Paz. *Semiótica del Quijote: Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Paris: Éditions du Seuil.
- Vargas, M. (2005). *La señorita de Tacna. Kathie y el hipopótamo*. Barcelona: Alfaguara.
- Villanueva, D. (1989). *El Comentario de Textos Narrativos: La novela*. En F. Álamo. *El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración*. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n64/n64a10.pdf>
- Zavala, I. M. (1989). Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo. En J. Paz. *Semiótica del Quijote: Teoría y práctica de la ficción narrativa*. Madrid: El arquero.

Anexo 2

Ficha de análisis

<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; min-height: 30px;">Título:</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; min-height: 30px;">Autor:</div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; min-height: 30px;">Eje de análisis:</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; min-height: 30px; text-align: center;">Pág.</div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; min-height: 30px;">Sub eje de análisis:</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; min-height: 30px; text-align: center;">Pág.</div>
<p>Contenido:</p> <hr/>	
<p>Interpretación:</p> <hr/>	

Álbum de imágenes

Sebastián Salazar Bondy y la primera publicación de *Tres historias sublevantes*

Distancias y Aproximaciones

31/5/64

RIBEYRO,
NUEVA
PERSPECTIVA

por
Sebastián
Salazar
Bondy



no habían tenido anteriormente mayores vínculos culturales con el Perú. Es además remarcable la producción de Francia, que es la más numerosa de la Exposición, así como las de Estados Unidos, Inglaterra, Italia, España, Venezuela, México y Argentina.
La Exposición puede ser visitada todos los días útiles, inclusive los sábados, en el Nuevo Pabellón de Institutos y Departamentos de la Facultad de Letras en la Ciudad Universitaria, de 8 de la mañana a 2 de la tarde y de 3 a 8 de la noche.

8

Tras algunos años de silencio Julio Ramón Ribeyro ha entregado a los lectores, uno tras otro, dos volúmenes de cuentos: "Los hombres y las botellas" (Populibros Peruanos, 7a. Serie) y "Tres historias sublevantes" (Líberria-Editorial Juan Mejía Baca). En el primero, como lo ha señalado la crítica, se desenvuelven diversos cuadros de la banal existencia del más bajo estrato de la clase media peruana, tensa entre sus aspiraciones burguesas y la proletarización a la que inevitablemente la arrastra la estructura económico-social del país. En esa situación, que condena a los seres a negar en la apariencia su deplorable realidad, se engendran el odio y la frustración. Ribeyro se sitúa como crítico del individualismo que alisa a los hombres de nuestra ciudad y alternativamente los transforma en víctimas o verdugos de sí propios. En verdad, en la conducta convencional, el sometimiento a normas hipócritas, el libre comercio de las ambiciones, la inerme disponibilidad de los débiles ante los fuertes, etc., dilapidan los oscuros personajes de este mundillo el brío vital que, en la solidaridad, podría ser, y será un día, creador.
Ese clima no prevalece en

"Tres historias sublevantes". Acá el escritor ha ampliado su perspectiva. No todos —parece decirnos— aceptan la fatalidad de la miseria y su menoscabo. Y para ilustrarlo están estas tres fábulas de la lucha de los desdichados contra la desdicha, que no es un "fatum" supremo e inapelable sino un reversible estado de cosas cuyo pivote es la injusticia. "Al pie del acantilado" comienza con una frase que define metafóricamente el empecinamiento popular por imponerse a los obstáculos que, contra su anhelo de pervivir afirmativamente, se le oponen: "Nosotros somos como la higuera, como esta planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados". Así brota, se arraiga, persiste y se multiplica la familia que escoge el barranco limeño para levantar su precaria casa y trocar el yermo en morada humana, para humanizar —se diría— una naturaleza infeliz a la que ha sido exilado el hombre sin trabajo ni pan. No importa que el mar, la ciudad, las enfermedades, hagan bajas en esta comunidad de hombres-higueras: seguirán fabricando con nada sus casas, poniendo su esperanza sin término en la tierra dura y seca que les han dejado

El cuento realista se torna así parabólico. El personaje se subleva contra la poquedad, el narrador se subleva contra la realidad, que transfigura en relato, y el lector se subleva, a su turno, contra ese cuadro vivo y, al mismo tiempo, imaginado de su contorno moral.
No sé si ese es el sentido del participio presente que adjetiva las tres historias de Ribeyro editadas por Mejía Baca, pero en el segundo cuento, "El Chaco", versión de una caería humana —un trabajador que devuelve los golpes, sufre el acoso y, al fin, la muerte, de los perros de presa del gamonal—, lo que en el relato costero, se pertinacia de higuera aquí se ofrece como una guerra, si bien desigual, ya con la presencia de un héroe que está próximo a la epopeya. En el escenario andino, Sixto, el hombre cazado, se yergue como un señor de su vida: deja de ser el minero con los pulmones quemados, el deshecho que viene a respirar el aire limpio de sus valles antes de morir. No será, gracias a su último soplo vital, el residuo apenas palpitante del socavón, sino el dueño de la pasión combativa, la que emplea hasta su último aliento para ganarle al

feudal la partida. La sublevación en este cuento, tiene un triunfo sin victoria, sí, pero anuncia, exento prosopopeya, que el tiempo de la resignación se está acabando y que la libertad no es dádiva sino conquista.
El tercer relato, "Fenix", ocurre más adentro (geográfica y humanamente hablando) y posee un aire "feliniano". El pobre circo de provincias, donde el pulsario descaecido ha terminado por ser el contenedor de un oso fámelico, es ahí, sin duda, un símbolo. El monólogo interior, del que echa mano Ribeyro para contar esta historia, va deshojando una realidad en la que la carpa, el dueño, el enano, la mujer, el oso, la soldadesca, si se quiere, constituyen alegorías de la ruptura del equilibrio entre la pugna y la atracción, del rechazo de un destino impuesto y de la sublevación en que, cuando el enfrentamiento sea directo entre el explotador y el explotado, la ficción circense se torna drama y, más aún, se torna liberación. Cuando Fenix ha derrotado al patrón-oso puede exclamar: "Soy el vencedor. Si las luces de atrás son antorchas, si esos ruidos que cruzan el aire son ladridos, tanto peor. Los llevo hacia la violencia,

es decir, hacia su propio exterminio. Yo avanzo rodeado de insectos, de raíces, de fuerzas de la naturaleza, yo mismo soy una fuerza y avanzo aunque no haya camino, me hago un camino avanzando...". Todo está dicho.
Y todo está dicho —lo cual es fundamental— sin sacrificio de la literatura. El libro es, en cierto sentido, vaticinador, pero explícitamente, no formuló premoniciones. Revela el tesón de la existencia, su inmortal disponibilidad de transformarse y transformar sus productos, desde el individuo hasta la comunidad, por sus propios medios, ya sea reproduciéndose en los desiertos como la higuera, convirtiéndose el asedio asesino en una hoguera heroica, trocando, la simulación en una sangrienta verdad. "Tres historias sublevantes" a diferencia de "Los hombres y las botellas", no obstante ser ambos libros del pleno dominio del autor sobre sus temas y sus medios, no contiene la atmósfera gris, paciente, "chejoviana" —como le ha señalado Oviedo— de la humanidad de la medianía, sino una suerte de voluntad de acción rebeldes a punto de hacer algo trascendental.



Figura 4: Distancias y aproximaciones: Primera edición sobre un artículo de Sebastián Salazar Bondy por la reciente publicación del último libro de cuentos de Julio Ramón Ribeyro, *Tres historias sublevantes*. La publicación está fechada el 31 de mayo de 1964.

Tres historias sublevantes

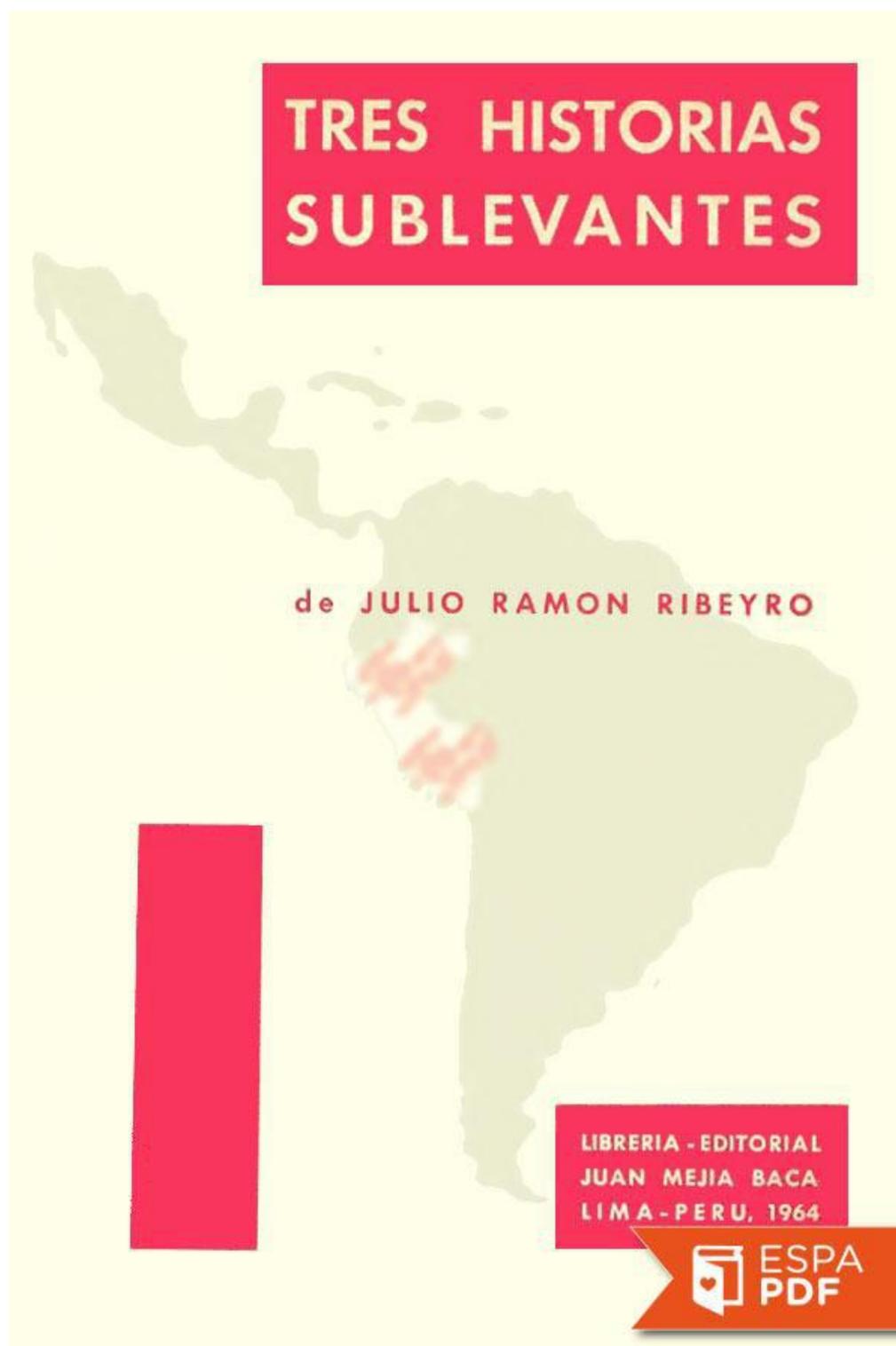


Figura 5: Primera portada de *Tres historias sublevantes*, en 1964. Diseño de Juan Mejía Baca, en Lima