

AMERICANISMOS EN *LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS* (1955),
DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

AMERICANISMS IN *LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS (THE
FEATHERLESS BUZZARDS)* (1955)
BY JULIO RAMÓN RIBEYRO

Juan Serrano

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
juanserrano@unmsm.edu.pe

Resumen:

En *La expresión americana* (1957), el poeta cubano José Lezama Lima adapta el concepto de *barroco*, que lo entiende como principio que caracteriza la historia cultural latinoamericana. El autor de *Paradiso* teoriza la historia cultural del continente y pone énfasis en el paisaje como ente constitutivo de su identidad. Por otro lado, es común ver al autor de *Alienación* como un escritor *del margen*, no obstante, las observaciones al texto se enmarcan dentro de la etapa histórica en la que está inscrito, a partir de un sentimiento compartido americano. En ese sentido, se analiza el conjunto de americanismos para explorar los sentidos de los vocablos. Para el análisis se utiliza el *Diccionario de americanismos* (2010), de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE).

Palabras clave: Julio Ramón Ribeyro, América Latina, Lezama Lima, americanismos, sustantivos.



<https://doi.org/10.46744/bapl.202001.002>

e-ISSN: 2708-2644

Abstract:

In *La expresión americana* (*American Expression*) (1957), the Cuban poet José Lezama Lima adapts the concept of *baroque*, which he understands as a principle that characterizes Latin American cultural history. The author of *Paradiso* theorizes the cultural history of the continent and emphasizes the landscape as a component of its identity. On the other hand, it is usual to see the author of *Alienación* (*Alienation*) as a *marginal* writer, however, the observations to the text are framed within the historical stage in which it is inscribed, from a shared American feeling. In this sense, we analyze a set of Americanisms to explore the meanings of the words. The *Diccionario de americanismos* (DA, 2010) (*Dictionary of Americanisms*) of the Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) (Association of Spanish Language Academies) is used for the analysis.

Key words: Julio Ramón Ribeyro, Latin America, Lezama Lima, americanisms, nouns.

Fecha de recepción: 10/01/2020

Fecha de aceptación: 25/03/2020

1. Introducción

Entre 1950 y 1970 (aproximadamente), América Latina experimentó una intensa vida política y cultural. El fenómeno se remonta a los años previos a la década del 20 con la aparición de la vanguardia posmoderna, etapa donde se comenzó a pensar en América en razón a un origen, en la búsqueda por construir una identidad artística y cultural. Como resultado de los procesos de transformación del continente, surgieron movimientos emancipatorios que buscaban liberar a las naciones de una dominación exterior; fue a través de las manifestaciones culturales de la América hispánica que surgieron distintas manifestaciones artísticas. Dichas expresiones estuvieron desperdigadas por el continente y encontraron un foco cultural en Europa, específicamente

en París, a donde viajaban escritores y artistas en busca de una cultura que fuera a la vanguardia de la modernidad. Se formó, entonces, un espíritu de comunidad alrededor de los círculos artísticos de carácter transnacional, un espíritu de pertenecer a un mismo lugar de producción. Sin embargo, detrás de la fisonomía se escondían caras no tan felices, presas de la soledad del exilio, en busca de una identidad y una personalidad artística. Con las bases y fundamentos absorbidos de Europa, los americanos reformularían su propia constitución y su propio valor en razón de un ser original, que se remonta a la considerada primera manifestación propiamente americana: el Modernismo. Estas transformaciones de las ciudades por el desarrollo económico dieron paso a lo que se conoce como modernidad periférica. En el campo literario, el regionalismo había desplazado a las vanguardias y la nueva novela latinoamericana se instituía como el vehículo de avanzada de la expresión política y artística del continente. En palabras de Badiou, América Latina vivía, por entonces, una etapa de «acontecimientos». En este contexto, aparecieron nuevas formas de interpretar la realidad a partir de la emergencia de nuevos actores en el nuevo espacio americano.

En 1955, se publica en Lima el volumen de cuentos *Los gallinazos sin plumas*, que comprende un total de ocho cuentos, uno de los cuales —el primero— da título al libro. Aludiendo al corpus narrativo de Ribeyro, la crítica ha señalado de manera unánime el carácter marginal del autor. O ha subrayado un carácter *lateral* respecto al canon constituido (Elmore, 2002). Elmore sostiene que, en este cuento en particular, acaso el más reconocido del autor y ya convertido en un *clásico*, es representativo de una expresión americana como lo entendía Lezama Lima. En el cuento, Ribeyro pone en funcionamiento un mecanismo de representación que busca constituirse en un panorama afín a las circunstancias políticas y artísticas, sin renunciar por ello a lo propiamente constitutivo como escritor.

En 1957, aparece *La expresión americana*. En este libro de ensayos, Lezama hace una aproximación interpretativa de América a través de una reformulación del barroco cultural y literario. Diremos que, si bien lo *barroco* es definido en primer lugar como un estilo literario, el concepto trasciende lo estrictamente formal, pues toma unas características particulares sustantivas a lo largo de su expresión. En esta investigación, creemos

que el cuento que tenemos como objeto de estudio reproduce algunas de estas características o aspectos. El escritor cubano Severo Sarduy propone la categoría de *neobarroco* literario para aludir a una nueva forma de barroco. Respecto a este tema, Valentín Díaz señala:

Si el Neobarroco, tal como Sarduy lo concibe, funciona como punto de irradiación en el marco de esa serie de recuperaciones del barroco es porque se vuelve, antes que nada, un método a partir del cual revisar los sentidos de lo moderno. En este sentido, la invención del neobarroco constituye un momento relevante en la historia de la negatividad y funciona como verdadera reinvención de lo latinoamericano como potencia. Sarduy hace del Neobarroco una matriz interpretativa y realiza un desplazamiento con respecto a la tradición de las consideraciones sobre el Barroco (del plano de la estética al de la ética), cuya condición de posibilidad es la recuperación del registro de lo imaginario. (Díaz, 2010: 43)

En el siguiente estudio, buscamos dar una idea del contexto ideológico y cultural latinoamericano que, como hemos sostenido, tiene como marco la teoría de la cultura propuesta por Lezama Lima, sobre la cual precisamos que no se limita solamente a una base historiográfica, sino *poética*. El fin es ver cómo un escritor de mediados del siglo XX asume, en su especificidad, un oficio orientado a la praxis de la escritura, al oficio de escribir, a través de la apropiación de una lengua y la actitud con que asume esta. Para ello, ensayamos una aproximación interpretativa del cuento, señalamos posibles vías de lectura y examinamos las particularidades del mismo y del propio autor. En este sentido, examinamos los americanismos presentes en el cuento, con el fin de explorar las funcionalidades que toma cada vocablo. Para las definiciones se consulta el *Diccionario de americanismos* (DA), de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE).

2. Marco ideológico y cultural

2.1. La idea de América Latina

Desde la llegada de los españoles, América ha sido vista e interpretada desde una concepción ajena y con intereses determinados. Cuando los

primeros colonizadores pisaron tierras americanas, interpretaron la realidad con presupuestos cognitivos propios, identificando paisaje, actores, etc., sobre la base de patrones y estructuras del Viejo Mundo. La llamada «mentalidad del colonizador» se superpuso sobre aquellas estructuras de pensamiento que identificaban a las culturas originarias. Ante esa manera de mirar la realidad, los movimientos independentistas y la novela romántica americana del XIX reaccionaron. Para mediados del siglo XX, había un sentimiento de comunidad que abrazaba a artistas y revolucionarios; nació un sentimiento de apropiación cultural, de síntesis, para responder ante una actualidad que ponía los ojos sobre esta parte del continente. Un sentimiento de autonomía y una voz propia emancipada de la mirada europea, occidental; de recomponer el rastro que habían dejado los indigenistas en el campo artístico y cultural: aquella «herida colonial», según Mignolo, que pesaba sobre los mismos. Un ejemplo de esto último es *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, o con una mirada más amplia de lo latinoamericano, *Canto general*, de Pablo Neruda; ambas obras publicadas en 1950. O la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, de 1954.

Así, lo que verdaderamente reunió en París al flujo de intelectuales que viajaba a este lugar, a donde escritores y artistas iban en busca de una cultura que fuera a la vanguardia de la modernidad, fue un mismo espíritu de comunidad. Un espíritu que se reflejará en la idea de que lo latinoamericano será visto como un «devenir». Respecto a este sentimiento intangible que rodea los grandes periodos históricos, entre sus variantes sociales, políticas y artísticas, es interesante destacar la categoría *estructura de sentimiento*, que da cuenta de la «realidad» no registrada de la época.

Raymond Williams, historiador de la cultura, define un concepto delicado, casi intangible, que llama «structureoffeeling», estructura de sentimiento. Es algo así como el tono, la pulsión, el latido de una época. No tiene que ver sólo con su conciencia oficial, sus ideas, sus leyes, sus doctrinas, sino también, además, con las consecuencias que tiene esa conciencia en la vida mientras se la está viviendo. Algo así como el estado de ánimo de toda una sociedad en un período histórico. Algo que se palpa y nunca se atrapa del todo, pero que suele quedar sedimentado en las obras de arte. A eso

llama Raymond Williams estructura de sentimiento. Esta estructura de sentimiento, aunque intangible, tiene grandes efectos sobre la cultura, ya que produce explicaciones y significaciones y justificaciones, que, a su vez, influyen sobre la difusión, el consumo y la evaluación de la cultura misma. (Montes, 2001: 1)

Si París había sido el destino de intelectuales latinoamericanos desde la *belle époque*, ¿qué cambió? Ante esto, respondemos: América Latina pasó a ser el centro del debate político, cultural y artístico, un foco de irradiación transcontinental, el *locus* consagrado a nuevas formas de expresión política y cultural y de nuevos modelos y búsquedas amparados en lo *latinoamericano*. De esta manera, América Latina pasó a ser, al mismo tiempo, espacio de disputas ideológicas, contubernios políticos a la sazón de cacicazgos locales, folklore nacional (el tango y la margarita), y los fusiles y la aneja nuclear. Se volvió espacio de conflicto donde se decidía lo moral.

El panorama cultural y artístico se reconfigura en sintonía con las transformaciones sociales y políticas del continente; con los movimientos emancipatorios que buscan liberar a las naciones de la dominación exterior y, sobre todo, como hemos señalado a través de la creación, de las distintas manifestaciones artísticas. En un contexto de transformación como el hispanoamericano, en el ámbito artístico y cultural, el creador no podía estar apartado de su medio. En estas circunstancias, el género ensayo constituyó una de las expresiones de la América hispánica para comprender la realidad, al que Alfonso Reyes llamó «el centauro de los géneros»:

es a menudo un agudo teórico que no sólo analiza y comprende su propia creación: avanza haciendo de ella un espejo del mundo y de sí mismo, hacia más amplios niveles de comprensión e interpretación. (Maturó, 1991: 10)

En el Perú, esta visión se había iniciado años antes con la aparición de la llamada narrativa urbana. Unos años más tarde, a partir de la publicación de *Edición extraordinaria* (1958), de Alejandro Romualdo, el panorama literario se vio envuelto en una polémica que enfrentó a los defensores de la poesía «pura» y la poesía «social». Ficción y realidad

siguieron reuniendo a los actores culturales en la esperanza de configurar el nuevo espacio americano.

2.2. La expresión americana de Lezama Lima

Publicado en 1957, *La expresión americana* reúne los cinco ensayos que leyó Lezama Lima en un ciclo de conferencias en La Habana. Pese a lo llamativa de la propuesta, el libro tuvo escasa repercusión en los medios culturales de la isla. No fue hasta su reedición en 1969, a partir del éxito de *Paradiso*, que el texto pudo circular y ser comentado.

En el prólogo de la edición del 1969, se refiere el libro de esta manera:

El conjunto ofrece una visión sorprendente y sugestiva del complejo proceso cultural de nuestro mundo, y es uno de los intentos más originales por construir una teoría válida que posibilite la intelección de las secretas esencias de lo americano. La pasión y la sabiduría de estas indagaciones [...] resultan incitantes para el lector preocupado por los problemas de nuestras instancias formadoras. (Editorial Universitaria, 1969)

Para Lezama Lima, lo barroco tiene o adquiere una connotación especialísima en el contexto latinoamericano:

Con mucha frecuencia se habla de que un escritor es barroco. Esa palabra se ha repetido con mucha insistencia en el mundo artístico contemporáneo, y conviene ya precisar este término, porque para todo el mundo un arte que sea exuberante, prolijo es un arte barroco. Y en eso no consiste precisamente el barroquismo, porque hay un barroco tan frío como la frialdad que pueden tener algunas estatuas reconstruidas. (Jiménez, 2017: 1)

En esta lectura personal, pero no arbitraria de Lezama, lo barroco está dado por la asimilación de un paisaje americano: «Ese elemento, esa suma del paisaje, lo que yo llamo el espacio gnóstico, el espacio que conoce por sí mismo, se observa más en los americanos que en los españoles». Y añade:

No es pues la exuberancia, no es la proliferación lo característico del barroco. Yo diría: lo que de Europa sucedió en distintas épocas, al barroco americano

lo aprieta y lo resume en un solo instante en el tiempo; y a la vez hay un elemento de ironía, de una ironía inteligente y más sombría, más profunda que inteligente si se quiere, que lo que es esa parodia de los estilos europeos. Hay que tener mucho cuidado, le repito, porque se insiste en el concepto de lo barroco y se le cuadra a cualquier *clown*, lo mismo a un clown lunar que a un clown sublunar, un *clown* que vuela como un pájaro desconocido que apareciera de nuevo. (Jiménez, 2017: 1)

3. Ribeyro y *Los gallinazos sin plumas*

3.1. Orígenes del cuento

En 1955, se publica el primer libro de Julio Ramon Ribeyro con el título *Los gallinazos sin plumas*. Respecto a ello, Ribeyro (2006) relata:

Pensé entonces que era necesario reflejar literalmente una ciudad que se había transformado, que había dejado de ser la *arcadia colonial* y que estaba en trance de convertirse en una urbe moderna, y como no tenía en ese momento ni disposición ni idea para escribir una novela, se me ocurrió escribir un grupo de cuentos de diferentes medidas, que fueran como una especie de mosaico de la vida de la ciudad. (p. 129)

Elmore (2004) señala además: «El eje [...] de su producción no se halla tanto en las formas discursivas como en la flexible coherencia de la persona literaria que elabora los textos y a través de ellos se descubre». Asimismo, indica:

Una conciencia temprana que habría de definir y orientar la relación de Ribeyro con el mundo de las letras y la experiencia social se descubre en el proyecto de iniciar, años antes de la publicación de su primer libro, un vasto registro de apuntes, anécdotas propias [...], observaciones. (2004: 17)

Como se sabe, el cuento narra la historia de dos niños (Efraín y Enrique), quienes diariamente buscan los desperdicios de la ciudad para alimentar a Pascual, el feroz cerdo al cuidado del abuelo Don Santos. La historia transita entre la sumisión de los niños al poder del anciano y una discreta rebelión sugerida al final del cuento.

¿Porque Ribeyro eligió el retrato de los márgenes de una sociedad urbana como material de su primer libro, a pesar de que tenía una conciencia muy temprana de ser un artista y que se había propuesto, para sí, un proyecto al que había dado sus comienzos literarios como epígono de Borges y de Kafka? Una primera respuesta, la más atrevida, nos dice que en la época el tema indigenista dominaba ampliamente; luego, la urbana, con Congrais; es decir, podría suponerse una manera de legitimación contextual, histórica. La segunda opción, basada en la realidad, es que Ribeyro necesitaba un paisaje, un escenario donde sus personajes tomaran forma, vivieran.

Adelantándonos a las ideas de lectura, decimos que esa experiencia estética, esa contemplación de la realidad, ese instante quieto, no es como la realidad: la realidad es dinámica, está en permanente cambio. El cuento propondría que dejemos los «velos», los «fantasmas» (es decir, nuestras creencias, nuestras construcciones materiales simbólicas imaginarias, inclusive nuestras convicciones, nuestras representaciones racionales), y que abracemos la realidad, el espacio de lo real, conflictivo, caótico, desordenado y, por eso mismo, más cruel; que el sometimiento a partir del reconocimiento del dolor del otro propone una anarquía individualista, una liberación significativa de los afectos y emociones profundas que transforme esa sociedad y la modele para sí. Se trataría de una modalización indirecta de la sociedad a partir de la subjetividad de cada individuo: el principio de individuación mediante el cual se emancipa de su entorno más cercano, de lo heredado, de su circunstancia, y la trasciende a partir de un cierto distanciamiento irónico respecto de la realidad. Es el refuerzo de una constitución del yo personal en contraste del sujeto social, cultural, anclado en su medio; el dominio de lo real, la subversión o inversión del sentido de la función social.

Lo que realiza Ribeyro en el cuento es jugar con la representatividad de la literatura a partir de la escritura e inclinarse hacia la parte más práctica del mundo —y por ello más irracional, más oscura, más auténtica— a partir de un montaje, una puesta en escena. Recordemos que el cuento ocupa un lugar clave en el libro y en la obra del autor.

3.2. El lenguaje literario

«El discurso directo de los personajes no pretende ceñirse a la textura verbal de los marginados». (Elmore, 2002)

«En la poética de Ribeyro, biografía y bibliografía son parte de un mismo proceso moral y estético». (Elmore, 2002)

Encontrar una casa, un sitio, una morada, un espíritu de comunión con el mundo, a partir de un principio de individuación, parece perseguir al autor. Al mismo tiempo en que se constituye como sujeto de poder y de saber, registra una realidad recreada a través del velo de la fantasía.

En este sentido, no busca hacer un registro de la realidad, no busca un cotejo, una relación directa con ella. En torno a lo dicho, resaltamos como una peculiaridad del autor el referirse al lenguaje popular o coloquial, en el artículo «Las alternativas del novelista», como lenguaje *demótico* y contraponerlo a la lengua *cataverusa*, utilizada por académicos y funcionarios. Una peculiaridad del escritor en cuanto al lenguaje que puede ser corroborado en su prosa. Ribeyro se sirve del lenguaje indiscriminadamente, según sus fines, para nombrar y referenciar la realidad: adopta la actitud de una suerte de «logófago» cultural, asimila términos sin atender a su procedencia o su actualidad.

4. Análisis de *Los gallinazos sin plumas*

4.1. La ciudad

A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. Las beatas se arrastran penosamente hasta desaparecer en los pórticos de las iglesias. Los noctámbulos, macerados por la noche, regresan a sus casas envueltos en sus bufandas y en su melancolía. Los basureros inician por la avenida Pardo su paseo siniestro, armados de

escobas y de carretas. A esta hora se ve también obreros caminando hacia el tranvía, policías **bostezando** contra los árboles, **canillitas** morados de frío, sirvientas sacando los cubos de basura. A esta hora, por último, como a una especie de **misteriosa consigna**, aparecen los gallinazos sin plumas.

La narración se instala en un espacio fronterizo entre lo irreal y lo real, toma parte en un mundo de ensoñación, una dimensión metafórica de la ciudad. Señalamos que el cuento constituye un pasaje de rito. Es pertinente señalar que algunas de las mayores aportaciones teóricas, en su examen-radiografía de la sociedad, han pasado por el uso de espejismos o imágenes poéticas: la *arcadia colonial* (Salazar Bondy), el *monstruo del millón de cabezas* (Congrains), la *mandíbula gigante* (Ribeyro).

En contraste con otros escritores de su generación, que adoptaron los tintes de denuncia (Romualdo en poesía, Scorza en narrativa, por señalar algunos ejemplos), Ribeyro cultiva esa palabra *muda* en potencia, que reclama construirle un significado y un sentido y nos interpela como lectores.

Desde este punto de vista, *Los gallinazos sin plumas* es un instrumento, un artefacto cultural, funciona como un dispositivo que apela a la afectividad, a la respuesta llana: a las emociones. Utiliza la fantasía, la dimensión fantasmal para materializar en sus historias la inaprehensible realidad que acontece.

4.2. Un viejo perverso vs. dos niños sin cara

El personaje de Don Santos es representado como un viejo ruin y déspota que explota a sus nietos para obtener una retribución no solo económica, sino personal, pues a medida que el hambre del animal aumenta, la satisfacción del viejo también aumenta. Así, la figura del anciano se nos presenta como un sujeto, el perverso estructural, quien goza de la estructura o régimen que lo tiene a él por encima de otros, y lo mantiene sumido en su goce: el placer que le produce la responsabilidad de la alimentación del cerdo le da un sentido a una existencia miserable. La repetición, el que cada vez el cerdo necesita más comida, revela una satisfacción, pues se percibe a sí

mismo como sacrificio para la prosperidad del hogar (de la ciudad, de la patria). Participa así en la dinámica económica y social.

Como contraparte, los personajes de los niños son representados como seres vulnerables en manos de un poder tiránico. No obstante, en relación con su práctica, no sienten una degradación, pues es posible reconocer cuadros felices en ciertos pasajes del texto, asociados a la niñez propia: tienden a percibirlo como un juego del cual no son del todo conscientes. Sin embargo, al final del cuento, el ímpetu de Enrique por vengarse del abuelo y el abandonar el hogar no solo esbozan una actitud de contra-cultura, sino de la emergencia de un sujeto cultural que cuestiona las bases establecidas.

4.3. Una sombría naturaleza

“Esa misma noche salió luna llena. Ambos nietos se inquietaron, porque en esta época el abuelo se ponía intratable. Desde el atardecer lo vieron rondando por el corralón, hablando solo, dando de varillazos al emparrado. Por momentos se aproximaba al cuarto, echaba una mirada a su interior y al ver a sus nietos silenciosos, lanzaba un salivazo cargado de rencor. Pedro le tenía miedo y cada vez que lo veía se acurrucaba y quedaba inmóvil como una piedra.”

“—¡Mugre, nada más que mugre! —repitió toda la noche el abuelo, mirando la luna.”

“A la luz de la luna Enrique lo veía diez veces ir del chiquero a la huerta, levantando los puños, atropellando lo que encontraba en su camino.”

“La última noche de luna llena nadie pudo dormir. Pascual lanzaba verdaderos rugidos.”

En estos pasajes extraídos del texto, la luna pierde sus semas estéticos y semánticos asociados a la luz y la ilusión y adquiere un sentido lóbrego que proviene de ecos románticos, expresionistas: bajo su aparición, los seres se muestran tal como son en realidad. La dimensión de la condición humana está plasmada en la fórmula del cuento: la naturaleza oscura del viejo nos revela a los seres humanos como poseedores de un mal primigenio, con una inclinación por la autodestrucción.

4.4. La vida privada del cuento: ¿alegoría inconclusa o fábula moral?

No hay vida o muerte en el cuento, no se llega a distinguir figuras precisas o existencias, sino simples espectros de individuos; la atmósfera es un paisaje yerto, detenido en el tiempo por la mirada del narrador, quien inscribe el relato en una dimensión onírica, irreal, simbólica, pero que tiende a ser representación de algo, de otra cosa inaprehensible que se escapa del deseo del hombre. No hay vida ni muerte propiamente, solo una pulsión extraña, la cual anima el relato y lo (re)cubre de una melancolía tierna y a la vez feroz.

Un cuento escrito que está construido sobre lo visual, lo simbólico, la idea y el concepto, y, a nivel sensorial y psicológico, sobre lo percibido. No nos propone una visión civilizada ni constituida, con plenos derechos, en relación a los otros, sino una visión bárbara de la vida, insurrecta, una visión cultural cubierta de esa sustancia negra hondamente individualista que corroe y subleva en lo más íntimo, pues trae del pasado al presente los restos de la construcción de una ciudad, un país, un continente, y nos interpela sobre nuestras identidades, preguntándose quienes somos. Presenta nítidamente en la actitud de Enrique un llamado a la desobediencia y a la libertad más esencial, incontaminada de ideales, gobernada simplemente al son de un impulso vital, desorganizado en su fragmentariedad. El mensaje está contenido, oculto, pero se trasluce a partir de la puesta en escena en el momento en que se activa el mecanismo de la ensoñación que señalamos al comienzo.

Es la puesta en escena decadente, que explora la miseria a través del retrato de un cuadro.

Más que al tema de la marginalidad y la exclusión por parte del sistema, el cuento propone cuestionarnos, induce a las subjetividades y a los procesos internos que gobiernan las fuerzas donde se empiezan a desarrollar las bases que las sostienen y la dinámica de su ejecución; formas participativas, el llamado emancipatorio, orilla del yugo de lo fantasmal, y una alerta y advenimiento al mundo real (para el lector y el autor). Este

cuento constituye un texto liminar, de pasaje, donde el autor adquiere pleno derecho.

Sin embargo, no es a donde Ribeyro quiere llegar (si bien es hacia donde apunta), ya que da cuenta de una experiencia social a partir de su representación, de la puesta en escena. Lo más original de la propuesta se inscribe en el universo personal que adquiere las reacciones de las personas y su relación con el medio, la mañana, el cielo, la oscuridad.

Ese escenario le serviría a Ribeyro para ambientar esa inclinación por la imaginación, la fantasía que le resultaban naturales, así como un rasgo para asomarse a los abismos de la muerte, la experiencia compleja, el poder, las diversas formas de enajenación de la realidad. Una cierta orientación tanática, maldita y perversa.

Ribeyro se inserta al campo intelectual y artístico con una fábula sobre la pobreza y la degradación humana.

Esa visión desencantada sobre la experiencia social y los proyectos humanos, combinada con ese carácter de insurrección, de desobediencia (es decir, de defensa de unos principios de dignidad) es la que permite no caer en el discurso de la utopía y el populismo. El espíritu de Ribeyro no era uno inflamado, lleno de una retórica, sino uno frío, racional, lo que le da cuenta de su modernidad, su actualidad.

Las prácticas sociales están en dos lugares del cuento: en primer lugar, y de manera gráfica, en la exploración y las visitas a las esquinas y acantilados, espacios que los niños recorren diariamente y forman parte del paisaje, conjunta y confundidamente con gallinazos y perros; a su vez, estos curiosos personajes sin alas entran en una estrecha relación simbólica con los otros seres fantasmales que se señalan al principio del cuento, a medio camino entre lo humano y la animalidad (así son retratados el policía que bosteza, la sirvienta que saca bolsas de basura, los perros que merodean, etc.). Y, en segundo lugar, en el discurso del abuelo Don Santos, quien, desde un balcón barroco, clama, brama, exclama, injuria, pero también reflexiona. Sin duda, este es el personaje más interesante que se retrata en el cuento.

5. Análisis de los americanismos en «Los gallinazos sin plumas»

El *Diccionario de americanismos* (DA), de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), representa un laudable esfuerzo por registrar los usos del español hablado en América. Sobre su importancia, Bravo García (2015) ha señalado:

Muchos de los componentes propios de las hablas americanas forman parte de la lengua de los medios de comunicación y globalización actuales; por ello, el conocimiento de las peculiaridades léxicas del español hablado en América es una cuestión actual y viva. (p. 183)

El DA tiene un «enfoque diferencial», el cual le ha valido algunas críticas. Sin embargo, en este enfoque se trata de evitar el *esencialismo* y los vocablos se registran sobre la base del uso del habla peculiar y actual en América Latina, es decir, comprendida o hablada en un espacio geográfico determinado. El DA contiene 70 000 entradas y 120 000 acepciones, un repertorio que brinda «una selección de voces, lexemas complejos, frases y locuciones usuales en el español que se habla en América, tanto en la forma como por los valores semánticos particulares» (Bravo García, 2015: 1).

5.1. Definición de americanismos

Ha habido diferencias en el planteamiento para designar qué es considerado propiamente un *americanismo*. No obstante, se ha llegado a un consenso respecto al uso del término: «Es congruente considerar como americanismo ciertos elementos léxicos y semánticos que revierten en una designación peculiar de América y, de forma especial, aquellas palabras que tienen su origen en una de las lenguas autóctonas del continente» (Bravo García, 2015: 179).

5.1.1. El concepto de americanismo en el DA

Para el DA, López Morales (2005) explica qué vocablo puede ser considerado un americanismo. Los criterios que describen un americanismo son los siguientes:

1) Lexemas procedentes de lenguas autóctonas de América y sus derivados: quinua, milpa. 2) creaciones léxicas originales: ñacurutu, sifrino; 3) Criollismos morfológicos: tortilla, quinua de castilla; 4) Lexemas de procedencia española con cambio o especificación de contenido semántico: águila, chote, estancia; 5) Arcaísmo españoles vivos en América: vidriera, botar(se); 6) Lexemas procedentes de otras lenguas, tanto antiguos en el español americano, como modernos entre los que se incluyen los afronegrismos: carro, ñinga. (p. 181)

Como antecedentes del DA están, principalmente, el *Diccionario del español de América*, de Marcos Augusto Morínigo, y el *Nuevo diccionario de americanismos*, de Günter Haensch (1993). Respecto al DA, este «ofrece una muestra perdurable de la génesis léxica del hablante de español como testimonio del devenir cultural y social de los territorios americanos, que nos permite conocer la lengua en el marco histórico de su identidad» (Bravo García, 2015: 7).

Del mismo modo, se resalta su importancia por constituir una «herramienta sólida para avanzar en la comprensión de la diversidad y la innovación léxica del español hablado en América» (Bravo García, 2015: 8).

Por todo esto, nos parece pertinente el análisis de los términos (americanismos) presentes en el cuento, en el marco de la revisión crítica del texto, como representaciones simbólicas de una territorio propio y común y de una identidad o forma en constante devenir.

Los americanismos que aparecen en el cuento son un total de ocho. Cinco sustantivos y tres verbos. En el siguiente análisis, se coteja contrastando la definición del diccionario con el sentido preciso que adquieren en el cuento. De igual manera, se especifica sobre el vocablo si este ayuda a precisar una vía de interpretación.

5.2. Análisis del corpus(americanismos)

a) Canillita canillita.

- I. 1. m-f. *Ho, ES, Pa, RD, Ec, Pe, Bo, Py, Ar, Ur; Ch*, p.u. Persona que vende periódicos o loterías en la calle.

II. 1. m. *Bθ*. Limpiabotas.

En el texto:

«A esta hora se ve también obreros caminando hacia el tranvía, policías bostezando contra los árboles, **canillitas** morados de frío, sirvientas sacando los cubos de la basura.» (1999: 91)

«La niebla se ha disuelto, las beatas están sumidas en éxtasis, los noctámbulos duermen, los **canillitas** han repartido los diarios, los obreros trepan a los andamios.» (1999: 93)

«Las beatas, los noctámbulos, los **canillitas** descalzos, todas las secreciones del alba comenzaban a dispersarse por la ciudad.» (1999: 100)

Comentario

Este vocablo aparece tres veces en el cuento. En todas las ocasiones, alude a la primera acepción que recoge el DA; sin embargo, consideramos que se restringe su uso en el texto más a un voceador o repartidor que a un vendedor de periódicos. El término tiene un origen literario: una pieza de teatro del uruguayo Florencio Sánchez, de título homónimo, de 1910. En ella, el personaje principal es un chico de pantorrillas flacas que vocea los diarios por la calle. En el cuento de Ribeyro, *canillita* forma parte de la suerte de cuadro de costumbres con que la historia inicia. Creemos pertinente señalar como curiosidad, además, al *canillita* como aquella persona que trae las noticias, que actualiza a los lectores y da cuenta de una realidad viva. Por otra parte, el sustantivo va acompañado del adjetivo *descalzos* y la frase adjetiva *morados de frío*, que apela —creemos que de forma eficaz— a la afectividad de los lectores. En la actualidad, el término ha pasado a referir a cualquier persona que vende periódicos o los expende en quioscos o bodegas (el *Diccionario de la lengua española* [DLE] lo registra como ‘vendedor callejero de periódicos’). No obstante, consideramos que no es muy empleado actualmente, con excepción del registro culto (su uso es conocido en textos literarios de la época).

b) Pericote

pericote.

I. 1. m. *Ec:N, Pe, Ch, Ar, Ur*. Rata o ratón, generalmente de tamaño grande. (Muridae; *Rattus* spp.).

2. *Pe*. metáf. Niño pequeño. pop ^ afec.

En el texto:

«Se encuentran latas de sardinas, zapatos viejos, pedazos de pan, **pericotes** muertos, algodones inmundos.» (1999: 92)

Comentario:

Este vocablo destaca por su peculiaridad, pues refiere a una rata o ratón *americano*. En el texto, forma parte del paisaje degradado, de los residuos de la ciudad, de los desechos que buscan los niños entre la basura. Aunque el DA no lo señale, creemos que tiene un registro coloquial. Su expresión cobra un sentido que no presenta el término *rata*, pues tiende a adquirir un carácter sentimental. En este sentido, indicamos que se usa para designar a los niños pequeños, como lo señala la segunda acepción del término.

c) Zamarro

zamarro, -a.

2. adj/sust. *Pe.* p.u. *Referido a persona*, que no tiene vergüenza ni honestidad y solo busca su propio beneficio. pop + cult → espon.

3. *Pe.* p.u. *Referido a un niño*, malcriado o que actúa con picardía. pop.

4. adj. *Ho, ES, Ni.* *Referido a persona*, despreciable.

II. 1. adj. *Gu.* *Referido a una caballería*, no domesticada.

En el texto:

«—Mi querido Pascual! Hoy día te quedarás con hambre por culpa de estos **zamarros**». (1999: 93)

Comentario:

Este vocablo aparece una sola vez en el cuento, pero el empleo que le da el autor nos parece significativo. El vocablo alude a todas las acepciones escogidas, incluyendo su uso como adjetivo. Se ve en él una clara connotación que alude a la relación entre el abuelo y los niños, la cual es una relación de dominación, de poder. Su uso responde a cierto contexto (su empleo es conocido en la novela indigenista) para representar la procedencia y el carácter del poblador andino. Respecto al origen del término, su uso derivaría de la especie de pantalón de lana que se usa en ciertas zonas andinas americanas. El mismo DA lo señala:

1. m. *Pa, Vê*; m. pl. *Co.* Pantalón de cuero, con una parte abierta, que se usa para montar a caballo.

2. m. *Ec.* Pantalón de piel y lana de borrego o de cabra, usado por los jinetes en los páramos para protegerse del frío.

Por ejemplo, en la cultura cañari (Ecuador), una parte importante de la vestimenta es el zamarro, con sus usos y simbolismos; una prenda de uso exclusivo de los hombres que labran la tierra, pastorean el ganado y viven sobre los 3 500 metros de altitud. El zamarro es una especie de pantalón rústico confeccionado en cuero y lana de borrego, que también lo utilizan los indígenas de otros grupos étnicos de la Sierra. Pedro Solano, profesor indígena del Instituto Quilloac, relata: «Nuestros ancestros las elaboraban de forma manual, para protegerse de la lluvia en las alturas, durante las largas jornadas de trabajo». El apogeo del zamarro se dio en la época republicana, con el florecimiento de las haciendas. Para Gabriel Guamán, comunero, su reconstrucción representa la fuerza y el trabajo de esta etnia: «Vestimos el zamarro porque fue la prenda que usaban nuestros antepasados y aquí está parte de nuestra cultura». Según Pedro Solano, antiguamente el tipo, color y diseño del zamarro lo imponían el estatus y la clase social.

d) Garúa

garúa. (Del port. *caruja*, llovizna).

- I. 1. f. *Ho, Ni, CR, Pa, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar; Ur*, pop. Llovizna fina y persistente. (**garuga; garuba**).

En el texto:

«Don Santos reflexionó, mirando al cielo donde se condensaba la **garúa**.» (1999: 96)

«La **garúa** había empezado a caer. La voz del abuelo llegaba.» (1999: 97)

Comentario:

Este vocablo aparece dos veces en el cuento. Designa una peculiaridad local: la llovizna fina. Junto a la neblina o la luna llena, forma parte del retrato de índole intemporal. A través de ellas, los personajes reflexionan, miran y actúan en el cuento. Da cuenta de la relación naturaleza-personaje.

e) Engreír

engreír(se).

- I. 1. tr. *Pa, Pe, Bo, Ar:NE*. Consentir demasiado a un bebé.
2. Cu, *RD, PR, Pe, Bo*. Mimar en exceso a alguien, en especial a un niño.

3. tr. prnl. *PR*. Encariñarse, apegarse una persona a alguien o a algo.

En el texto:

«Ellos no te **engríen** como yo. ¡Habrá que zurrarlos para que aprendan!.» (1999: 93)

Comentario:

El texto hace referencia al cerdo. Da cuenta de la relación abuelo-animal. Alude a todas las acepciones.

f) Rengueando

renguear.

- I. 1. intr. *Mx, Cu, Pe, Bo, Cb, Py, Ur*. Cojear una persona o un animal.

En el texto:

«Sin decir nada soltó la vara, cogió los cubos y se fue **rengueando** hasta el chiquero.» (1999: 96)

Comentario:

Da cuenta de la distrofia del abuelo Don Santos. Señalamos que el autor no utiliza el término *cojear*, sino que prefiere este vocablo que, como señala el DA, se usa para referirse (también) a animales.

g) Jebe

jebe.

- I. 1. m. *Ec, Pe*. Hevea.

2. *Pe*. Caucho, sustancia procedente del látex extraído de la hevea.

En el texto:

«Tenía el pie hinchado, como si fuera de **jebe** y estuviera lleno de aire.» (1999: 96)

Comentario:

Una especie de subproducto del caucho. Destacamos su origen natural y de insumo. En el texto, el autor se sirve de él de manera figurada para representar, gráfica y sensorialmente, la afección que aqueja al personaje de Efraín. Su empleo está ampliamente registrado.

h) Parar

parar(se).

- I. 1. intr. prnl. *Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Py; Cb, Ar, Ur*, vulg. Ponérsele erecto el pene a un hombre. pop.

2. *Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar, Ur*. Ponerse alguien de pie.

3. tr. *Mx, Gu, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur*. Poner algo en posición vertical.

5. intr. prnl. *Mx, Gu, Ni, Pa, Cu, RD, Co, Ve, Pe, Bo*. Dejar la cama alguien que está acostado.

7. *Ni, Pe, Bo, Ar*; pop; *Ec, Ch*, p.u. Enfrentarse alguien, especialmente de manera arrogante o altanera, a otra persona. pop.

En el texto:

«—¡No me puedo **parar**!

Enrique cogió a su hermano con ambas manos y lo estrecho contra su pecho.» (1999: 101)

Comentario:

Se refiere a Efraín, enfermo, quien es ayudado por su hermano con el propósito de dejar la casa del abuelo al final del cuento. Alude a todas las acepciones recogidas, pero ponemos énfasis en la primera y séptima acepción. Tiene un registro coloquial o popular.

En el análisis de los vocablos, es posible reconocer dos clases: los que sirven al autor para apelar a emociones, a la afectividad del lector, y aquellos que lo ayudan a dibujar un paisaje para retratar la ciudad. Los primeros ayudan al narrador a establecer una comunicación afectiva, pues muestra vulnerables a los personajes, Efraín y Enrique, de modo que el lector se identifique con sus estados: la enfermedad física del primero y la felicidad, congoja, rebelión y alienación del segundo. Por otro lado, los sustantivos como *canillita*, *garúa* y *pericote*, le sirven al autor para retratar el paisaje urbano, conformado por esa «secreción de ánimas», los residuos de la ciudad moderna y el proyecto de desarrollo detrás de ella, en una recreación poética o metafórica de la ciudad; su recurrencia en el texto muestra la estrategia narrativa de Ribeyro al inscribir el texto en un lugar indeterminado, un no-lugar como punto de enunciación del discurso, pues instala la realidad de los hechos en una nebulosa mediante la construcción de un marco espectral, un espejismo amparado al recurrir de la neblina, una visión encantada que, sin embargo, sustrae de la realidad su realidad más específica. De igual modo, señala la concepción del autor de presentar el buscar entre la basura como una práctica social, como una costumbre

cotidiana que da felicidad a unos y retribuye en intereses a otros; al mismo tiempo, es reflejo de un *habitus* o una estructura mental que se manifiesta en el texto a través de la descripción detallada de la misma.

El siguiente cuadro presenta los americanismos encontrados en el texto:

	Sustantivos	Verbos
Paisaje	canillita (3) garúa (2) pericote	
Afectividad	zamarro jebe	engreír renguear parar

6. Conclusiones

Sin ser del todo consciente, ya fuera que lo quisiera o no, en la actitud del joven Ribeyro vemos reproducirse la matriz de sentidos, resonancias y lugares de lo barroco, de ese ser particular relacionado con su medio. Del epígono identificado con Kafka de los comienzos, el autor se independiza de su naturaleza más personal, del territorio propio, con miedo a lo externo que pueda contaminar una pureza, el autor definido por una forma y un contenido particular. Este rasgo de un tiempo peculiar y paradójico signa su entrada en la ciudad, se inserta en el medio cultural con un discurso sobre la marginación, el desamparo, la miseria y el poder. Es paradójico porque se materializa en un principio de individuación que consiste precisamente en trascender la circunstancia histórica específica a través de su entrada en la sociedad.

El discurso actualiza el conflicto entre la relación de dominación que atraviesa Latinoamérica desde tiempos de la Conquista. Ribeyro pone en juego unas prácticas discursivas en la voz del viejo Don Santos y en el retrato de los niños y del paisaje urbano marginal de Lima.

Desde el exilio, Ribeyro se reconoce a partir de la aprehensión de un tema y de la toma de la palabra escrita para mostrar ese tema como parte del entramado sociocultural de su origen. Se reconoce como latinoamericano, en la suerte de identidad en *devenir* que se venía forjando en el continente, pero a la vez se distancia y se abre a una realidad indeterminada.

Respecto al lenguaje, Ribeyro actúa como una suerte de «logófago», por ejemplo, cuando habla de lenguaje demótico para referirse al habla popular o coloquial. Su relación con la palabra escrita busca saciar su apetito de palabras consagradas y la conformación de fantasías.

BIBLIOGRAFÍA

- Asociación de Academias de Lengua Española. (2010). *Diccionario de Americanismos*. Madrid: Real Academia Española.
- BRAVO G., E. (2015). El diccionario de americanismos. Una aproximación formal al léxico del español en América. *Rivista di lingue, letteratura e culture moderne*, 3, 2015 (II).
- DÍAZ, V. (2010). Severo Sarduy y el método neobarroco. *Confluenze*, 2(1), p. 42.
- ELMORE, P. (2002). *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo de Cultura económica.
- FUENTES ROJAS, L. (2006). *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo editorial cultura peruana.
- JIMÉNEZ, G. (2017). «Señor barroco»: algunas precisiones sobre lo barroco americano y el romanticismo en José Lezama Lima. ALAI. Recuperado de <https://www.alainet.org/es/articulo/183531>
- MATURO, G. (1991). La imaginación creadora en la teoría literaria hispanoamericana, en *Imagen y expresión. Hermenéutica y teoría literaria desde América Latina*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- MONTES, G. (2001). El mundo como acertijo. *La insignia*. Recuperado de https://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_069.htm
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*, vigésima tercera edición. Madrid: España.
- RIBEYRO, J. R. (1999). *Cuentos*. Madrid: Colección Cátedra Letras Hispánicas. Edición de María Teresa Pérez.