

# LIMA EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL NACIONAL

## Imágenes de una tensión

Eduardo Huárag Álvarez

Félix Terrones

Editores



INSTITUTO  
RIVA-AGÜERO



100 años  
**PUCP**



Lima en la producción cultural nacional:  
imágenes de una tensión



# LIMA EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL NACIONAL

## Imágenes de una tensión

Eduardo Huárag Álvarez

Félix Terrones

Editores



INSTITUTO  
RIVA-AGÜERO



100 años  
**PUCP**

***Lima en la producción cultural nacional: imágenes de una tensión***

Eduardo Huárág Álvarez y Félix Terrones (Editores)

© 2017 PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
INSTITUTO RIVA-AGÜERO

Jirón Camaná 459, Lima 1 – Perú

Teléfono: (511) 626-6600

Fax: (511) 626-6618

Correo electrónico: [ira@pucp.edu.pe](mailto:ira@pucp.edu.pe)

Página Web: <http://ira.pucp.edu.pe/>

*Imagen de la carátula:*

Vista del Rímac desde Acho. Primera mitad del siglo XIX.

*Diseño y diagramación:*

Gisella Scheuch

Primera edición digital, julio 2017

Publicación electrónica disponible en:

<http://ira.pucp.edu.pe/biblioteca/publicaciones/lima-en-la-produccion-cultural-nacional-imagenes-de-una-tension/>

ISBN: 978-9972-832-92-5

Publicación del Instituto Riva-Agüero N° 327

El contenido de los textos publicados es responsabilidad exclusiva del autor. Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de esta obra, por cualquier medio físico o electrónico, sin autorización escrita del autor.

# CONTENIDO

<b>Introducción</b> .....	11
<b>1. ESCRIBIENDO LA CIUDAD DECIMONÓNICA. LIMA Y EL PROYECTO DE INTEGRACIÓN AMERICANA EN <i>TERESA LA LIMEÑA</i> DE SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER</b>	
<b>MÓNICA CÁRDENAS</b> .....	19
1.1. Propuesta.....	20
1.2. Introducción .....	20
1.3. Proyecto de integración americana .....	23
1.4. Escritura decimonónica bajo el poder patriarcal.....	27
1.5. El espejismo de Lima: ciudad con nombre de mujer.....	30
1.6. La singularidad de la mujer limeña .....	31
1.7. Lo grotesco o la trampa limeña .....	34
1.8. Conclusiones .....	36
Bibliografía.....	37
<b>2. LIMA O LA FRUSTRACIÓN PERPETUA, SEGÚN LOS PERSONAJES VARGALLOSIANOS</b>	
<b>MARIE MADELEINE GLADIEU</b> .....	39
Bibliografía.....	57
<b>3. LIMA EN LAS TRADICIONES PERUANAS DE RICARDO PALMA</b>	
<b>EDUARDO HUÁRAG ÁLVAREZ</b> .....	59
3.1. Perspectivas del costumbrismo y el romanticismo .....	60
3.2. Palma y la herencia costumbrista.....	61

3.3. Análisis de algunas <i>Tradiciones peruanas</i> .....	63
3.3.1. La fusión de lo trágico y lo cómico .....	64
3.3.2. Cuando la confrontación involucra el honor familiar .....	66
3.3.3. Identificación de Lima con el melodrama de una actriz.....	68
3.3.4. Los inquisidores y la intolerancia religiosa.....	71
3.3.5. Los pregones determinan hábitos y costumbres en la Lima tradicional .....	74
3.3.6. Las costumbres después de la independencia .....	77
3.4. El peso del pasado y la ausencia del presente.....	80
Bibliografía.....	82

#### 4. LAS CALLES DE LA CIUDAD DE LIMA EN LA NARRATIVA DE RIBEYRO, REYNOSO, BRYCE Y VARGAS LLOSA

<b>OFELIA HUAMANCHUMO</b> .....	83
4.1. Introducción.....	84
4.2. Los espacios en la literatura: la ciudad .....	84
4.3. La ciudad de Lima en la narrativa peruana .....	86
4.3.1. La ciudad como caleidoscopio social .....	88
4.3.2. La ciudad como mito .....	89
4.3.3. La ciudad como personaje: la gran urbe .....	89
4.4. Los espacios literarios de la ciudad de Lima.....	90
4.4.1. Espacios abiertos y públicos: calles, avenidas, parques, plazas, barrios .....	91
4.5. Análisis de las obras .....	92
4.5.1. Cuentos <i>Los gallinazos sin plumas</i> y <i>Dirección equivocada</i> (Julio Ramón Ribeyro)....	92
4.5.2. Novela <i>En octubre no hay milagros</i> (Oswaldo Reynoso).....	95
4.5.3. Novela <i>Un mundo para Julius</i> (Alfredo Bryce Echenique) .....	100
4.5.4. Novela <i>Historia de Mayta</i> (Mario Vargas Llosa) .....	104
4.6. Interpretación .....	109
4.7. Comentario final .....	110
Bibliografía.....	110

#### 5. LIMA Y LOS CUENTOS CONTEMPORÁNEOS DE EXPRESIÓN FANTÁSTICA

<b>AUDREY LOUYER-DAVO</b> .....	113
5.1. Introducción.....	114
5.2. Consenso homotópico y efecto de lo fantástico .....	115
5.3. Heterotopía y descripción fantástica.....	120
5.4. Trastexto autoral y creación poética .....	124
Bibliografía.....	131

## **6. EL CERCO DE LIMA: EL ESPACIO FICCIONAL DE LA DEBACLE SOCIOPOLÍTICA**

<b>FÉLIX TERRONES</b> .....	133
6.1. Introducción.....	134
6.2. El espacio de la violencia.....	134
6.2. La violencia de las voces.....	136
6.3. Espacios de poder: lo popular y lo letrado.....	139
6.4. Conclusiones.....	142
Bibliografía.....	143

## **7. LA LIMA DEL GRUPO CHASKI: REPRESENTACIONES DISFÓRICAS DE LA MIGRACIÓN EN GREGORIO Y JULIANA**

<b>MIGUEL ÁNGEL TORRES VITOLAS</b> .....	145
7.1. Introducción.....	146
7.2. Proyecto expresivo del Grupo Chaski: un discurso realista y una representación de la migración.....	148
7.3. Narrativas de la adaptación en <i>Gregorio y Juliana</i> .....	150
7.4. Conclusiones.....	157
Bibliografía.....	158

## **8. LIMA DESPUÉS DEL CONFLICTO: LA ESCRITURA URBANA DE DANIEL ALARCÓN**

<b>CARLOS VILLACORTA GONZÁLEZ</b> .....	161
8.1. Introducción.....	162
8.2. Desan(u)dando la ciudad: el problema de la posguerra ( <i>Guerra a la luz de las velas</i> ).....	163
8.3. Nuevos espacios, nuevas reescrituras: del espacio peruano al espacio global ( <i>Radio Ciudad Perdida</i> ).....	171
8.4. El recorrido circular ( <i>Los provincianos. De noche andamos en círculos</i> ).....	175
Bibliografía.....	179

<b>Epílogo</b> .....	181
----------------------	-----

<b>Articulistas</b> .....	185
---------------------------	-----



## INTRODUCCIÓN

Antes de la llegada de los españoles, Lima era un valle ocupado por nativos al mando del curaca Taulichusco. Muy cerca estaba el santuario de Pachacámac, centro religioso importante que, al parecer, cumplía las funciones de oráculo. Hacia 1535, Lima fue el lugar escogido como capital del virreinato. En dicha ciudad se establecería Francisco Pizarro como gobernante. En adelante, sería el centro político y administrativo, escenario de distintos conflictos que tendrían los conquistadores. Fue en Lima donde los seguidores de Almagro dieron muerte a Francisco Pizarro.

Después de años de violencia entre los conquistadores, Lima recibió sucesivos virreyes hasta que, en 1821, se produjo la declaratoria de la independencia. Dos libertadores entienden que la independencia en las regiones norte y sur del territorio no estaría garantizada si no se expulsaba a las fuerzas españolas del virreinato del Perú. Con la independencia, Lima pasó a ser la capital de la naciente república. La formación de la nueva república no trajo consigo la resolución de tensiones. Lima fue desde siempre el escenario de un proceso de transculturación e inevitable mestizaje por su importancia política y social; pero es también el lugar donde se observa con más nitidez la polarización de clases sociales.

La presente publicación surge por la necesidad de estudiar Lima como espacio en el que, por un lado, sedimentan creencias y costumbres; mientras que, por otro, es el complejo escenario de desencuentros, crisis y frustraciones. Lo cierto es que los procesos sociales que se suceden,

especialmente en el siglo XX y más concretamente en las últimas décadas, nos hacen ver que los conflictos y la polarización no son un problema resuelto. Así, la Lima de hoy tiene múltiples rostros, es la fotografía multiétnica y es también el lugar donde se ahondan los rencores y la airada violencia.

Los estudios de este libro pretenden mostrar las diferentes miradas que se pueden tener de una ciudad que, más que un espacio, es el escenario de una sociedad en la que pugnan casi silenciosamente diversos actores sociales. Actores convertidos en personajes de novelas o de películas que, aunque ficcionales, están enraizadas en el realismo de las calles de Lima, en la atmósfera que encuentran los marginados como Gregorio o Juliana, solo por dar dos ejemplos emblemáticos.

A continuación, haremos una brevísima referencia de cada uno de los artículos que conforman esta publicación. Nos interesa destacar la importancia de Lima en las reflexiones de estudiosos importantes que provienen de distintas disciplinas y varios de ellos de universidades del extranjero (Alemania y Francia).

“Lima en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma,” de Eduardo Huárag, destaca la importancia de Palma como narrador y el modo como aborda diferentes aspectos de la Lima de los siglos XVI, XVII y XVIII. Al evocar esos tiempos, desde la atalaya del siglo XIX, Palma configura personajes históricos que se han convertido en leyenda. Y es que el narrador, aparte de dar el contexto y la referencia histórica, se detiene en el episodio anecdótico que hace más humano al personaje. Palma revive y reinventa una época, la Lima de esos años turbulentos, llena de rumores e incidentes. Huárag señala que, a diferencia de los costumbristas que se interesan por las particularidades culturales del presente, Palma prefirió la recreación de los hechos y espacios de la Lima virreinal o la de los inicios de la república. Destaca el articulista que el mérito del tradicionista, aparte del estilo narrativo, es haber construido sus relatos a partir de los *decires* de la cultura oral, creencias populares que, quizá sin proponérselo, fueron plasmando ese sentimiento nacional inevitablemente mestizo, criollo.

Entre los relatos seleccionados —*Un litigio original*, por ejemplo— se advierte cómo el honor y el abolengo de las personalidades eran tan determinantes que se llegaba hasta la controversia legal. En otra de las tradiciones —*Con días y ollas venceremos*— el narrador consigna de qué modo las costumbres organizaban la vida cotidiana de los limeños. Dichas

costumbres venían de los tiempos de la Colonia y se mantuvieron por años aún en el periodo de la República, tanto que Palma es testigo de tales hábitos. El narrador, con la nostalgia propia del romanticismo, afirma: “¡Ah tiempos dichosos!”

El siglo XIX fue una época de cambios, no solo por la independencia de los países de la dominación colonial, sino también por la difusión de las ideas del socialismo utópico. Recordemos la lucha de Flora Tristán por la igualdad de los derechos y la reivindicación de la mujer en la vida social. El artículo de Mónica Cárdenas “Escribiendo la ciudad decimonónica. Lima y el proyecto de integración americana en *Teresa la limeña* de Soledad Acosta de Samper” se propone explorar los planteamientos de la novelista, la situación de la mujer y el desinterés de la crítica por la novela *Dolores* de la misma Acosta. En su artículo, Cárdenas advierte los tópicos interesantes que aborda la escritora, como son: “la mujer lectora, la mujer escritora, la degradación del cuerpo, la metaforización del malestar social a través de la enfermedad”. Afirma que la crítica y la sociedad prefirieron una visión romántica; por eso, el éxito de *María* y no de *Dolores*.

La obra de Soledad Acosta es la mirada de una mujer extranjera. Para ella, Lima es una ciudad de paradojas. Se construye “una falsa imagen de la modernidad”. A juicio de la novelista, en ese siglo XIX, “Lima sigue siendo una ciudad conservadora...”. Es interesante que al analizar la novela, la articulista advierta que hay dos personajes protagónicos contrapuestos. Teresa es reflexiva y de constantes evocaciones y pendiente de la subjetivación de sus vivencias; mientras que Rosita representa a la mujer coqueta, sensual y parlanchina. Ambas tendrán destinos diferentes dentro de la intriga novelesca que no deja de sugerir un componente ejemplar.

Ofelia Huamanchumo participa en esta publicación con el artículo titulado: “Las calles de la ciudad de Lima en la narrativa de Ribeyro, Reynoso, Bryce y Vargas Llosa”. Analiza las referencias a los espacios de Lima en la obra de estos cuatro reconocidos escritores de la narrativa peruana contemporánea. ¿Qué se entiende por espacio? Es una calle, una esquina, un barrio que en la representación ficcional posee un componente significativo. El estudio de los espacios, advierte Huamanchumo, viene a completar una necesaria reflexión poco frecuente en la crítica nacional. La autora se esmera en demostrar que habría relaciones simbólicas entre personas, acontecimientos, espacios y tiempos dentro de cada universo

ficcional. En este sentido, Huamanchumo reflexiona sobre Lima desde distintas perspectivas: como mito, como personaje (la gran urbe) y como escenario de contradicciones. En Lima, según la mirada de Huamanchumo, no podemos ignorar la existencia de mundos paralelos y subterráneos. Lima no es solo el centro de la ciudad o sus barrios con jardines, Lima es también ese mundo en el que algunos personajes, como los de *Los gallinazos sin plumas*, tratan de sobrevivir. La capital se ha desmitificado y no es más la ciudad que presenta Palma a inicios del siglo XIX, con balcones vistosos y pregones que incitan al consumo de exquisiteces. En los años de 1950 —centro de interés de Huamanchumo— a Lima llegaron muchos migrantes, aparecieron las barriadas, y no tardarían en manifestarse los efectos de la pobreza .

En el artículo titulado “Lima o la frustración perpetua según los personajes vargallosianos”, Marie-Madeleine Gladieu nos recuerda que Lima, como universo narrativo, ha sido uno de los propósitos de Vargas Llosa desde sus primeros escritos. Para la autora es importante establecer que en la representación de Lima hay un contraste entre la ciudad, tradicional y conservadora, y lo que está fuera del espacio urbano. En *Los cachorros* y gran parte de *La ciudad y los perros*, el centro, el núcleo de la *civitas* es el distrito de Miraflores. Es el lugar predilecto donde los personajes se sienten a gusto, “donde la educación trasmite los valores fundadores de una sociedad humana en la que se lucha no para vivir sino para triunfar y conservar el poder” (cita del artículo de la autora). Miraflores es el centro del cosmos. Miraflores es el ámbito distrital mitificado. De algún modo, *La ciudad y los perros* es el retrato donde, según Gladieu, se empieza a observar el desborde rural a Lima, la capital. Años después, en *Historia de Mayta* se señala que “la barbarie lo ha invadido todo destruyendo las estructuras tradicionales sin sustituirlas” (cita del artículo).

Lima permite observar los diversos ambientes sociales. Del centro de Lima, otrora espacio neurálgico del acontecer social, se describe minuciosamente la plaza San Martín y los lugares donde se toma café. A la articulista le interesa destacar cómo se configuran los espacios sociales. Lima, en esos años, capta las tendencias de su época, la preferencia por la moda francesa, la música norteamericana y el cine neorrealista o la *nouvelle vague* francés. Los personajes que transitan por sus calles grises, en medio de la neblina y la garúa, están motivados por ideales. Muchos,

al ver el triunfo de la revolución socialista, “empiezan a soñar con repetir en su tierra la aventura castrista y crearán luego fosas revolucionarias” (cita del artículo).

Tal vez uno puede estar tentado a creer que solo las obras literarias vinculadas al realismo o neorrealismo representan los espacios de Lima como ciudad compleja y de rostros diversos. Audrey Louyer-Davo en su artículo “Lima y los cuentos contemporáneos de expresión fantástica” hace un recuento de diversos relatos, dentro de la tendencia fantástica, para cuyos autores Lima no deja de ser un espacio de particular significación. La articulista considera que de Lima no es solo el clásico gris de su cielo. Más allá de ese gris deprimente se revela “el potencial fantástico de la ciudad limeña”. En ese sentido, si Vargas Llosa se propuso concebir una novela integradora, la novela total, el espacio ficcional en el que desfilan personajes de diferentes estratos sociales y económicos, para la narrativa fantástica Lima es una ciudad heterogénea, fragmentada. A los narradores fantásticos les interesa representar los microcosmos, pero no para integrarlos. Prevalecen los espacios individuales, las perspectivas cerradas con fuerte referencia subjetiva. Lo fantástico, siguiendo a Louyer-Davo, recurre a la representación de los hechos que escapan a la lógica, pero que conviven con los hechos institucionalmente aceptados. Esa ruptura con la lógica establecida puede dar pie a lo extraordinario o lo misterioso. En medio de esos espacios heterogéneos y complejos, Lima sigue siendo una ciudad que inspira a los creadores. Lima no se apaga, pese a la atmósfera frustrante para muchos de sus pobladores.

En los decenios de 1980 y 1990, Lima era una ciudad desconcertada ante el frecuente accionar de los grupos subversivos. Los limeños se encontraban en un dilema ante el acoso de la subversión y la poca seguridad que le ofrecen las instituciones policiales. Félix Terrones se propone el estudio de los diferentes actores sociales de una ciudad acosada. Su artículo “El cerco de Lima: el espacio ficcional de la debacle sociopolítica” evidencia que la violencia no afecta a todos los grupos sociales de la misma manera. Por un lado está la Lima urbana, recinto de sus instituciones representativas; y en otro lado, la periferia, la Lima en la que viven los pobres y menesterosos. Una es la mirada de los ciudadanos, quienes ven con horror los efectos de un atentado; otra es la mirada de los llamados terroristas, quienes sienten la muerte no como un sacrificio, sino como la

violencia necesaria para el triunfo de la revolución. Para Terrones, estamos ante una novela polifónica. En ese tipo de novela innovadora, el lector se encuentra “en un vertiginoso intercambio de voces que no plantean tanto una confusión discursiva como ficciones, tensiones, conflictos entre los diversos grupos sociales” (cita del artículo del autor).

El articulista recurre a Bakhtine, quien habla de la importancia del espacio público y la carnavalización. Uno de los momentos significativos se produce, según Terrones, en el mitin de Vargas Llosa, donde se protesta por la estatización de la banca. La plaza San Martín, por entonces, era el lugar de protesta popular. En el mitin, no obstante, se observa un público distinto. El espacio es ocupado por una clase alta. Estaban en un espacio al que no suelen ir. “Fue anecdótico ver a los blanquitos de Miraflores y San Isidro protestando por algo. Solo que a ellos no les cayó palo como le cae a la masa popular cuando hacen mítines o paros” (p. 93 de la novela, citada en el artículo).

Terrones advierte que la referencia de los espacios adquiere significación si se les asocia a los conflictos sociales. Es que los espacios no son lugares cerrados. Hay rupturas. Los de Sendero, en el relato ficcional, pueden ir a un cine popular y levantar su bandera de lucha; los ciudadanos de la clase media alta pueden ocupar el espacio de la plaza San Martín, lugar preferido por los sectores populares.

La representación de Lima es también importante desde la perspectiva del lenguaje visual o fílmico. En “La Lima del Grupo Chaski: representaciones disfóricas de la migración en *Gregorio y Juliana*”, Miguel Ángel Torres analiza las tramas narrativas de dos películas.

El articulista empieza señalando la importancia del neorrealismo y su influencia para ensayar propuestas que, siendo ficcionales, sean verosímiles y con fuerza realista. Según Torres, el propósito del Grupo Chasqui fue precisar “la distancia entre la representación realista y la realidad en un intento por mostrar aquello que el cine más convencional tiende a maquillar y distorsionar” (cita del artículo). Pero Lima es más que un simple escenario. Tiene, según Torres, “un rol gravitante en las decisiones que los personajes toman”. A partir de ello, Torres propone las constantes semánticas de la representación de Lima. Cada personaje pasa por diferentes peripecias. Los realizadores esperan “visibilizar a aquellos que no suelen aparecer en el cine y cuyas vivencias e inquietudes son ignoradas por el

canon cinematográfico" (cita del artículo). *Gregorio* es la historia de una familia migrante que cree que puede superar la pobreza extrema y se ve en la necesidad de invadir tierras de los cerros circundantes. Sin habérselo propuesto, los migrantes desdibujan la Lima clásica e institucional. *Juliana* es la historia de una joven que quiere tener independencia y que espera huir de su casa por el asedio del padrastro. En términos semióticos, la historia de *Gregorio* es una historia de transformación, la del migrante que deja su espacio andino para integrarse en la urbe. Dice Torres que se trata de "un relato de integración y de adaptación a este nuevo espacio" (cita del artículo). En el caso de *Juliana*, la protagonista espera alcanzar el objeto que desea, lo que logra en cierto modo al liberarse de la opresión de sus familiares. Para la representación fílmica de los años ochenta, reflejada en esas dos películas, Lima es una ciudad violenta en la que los desposeídos deben ingeniárselas para sobrevivir.

¿Qué pasó después de los ochenta? La ciudad parece otra Lima. Carlos Villacorta revisa esa atmósfera y los conflictos que se generan a partir de la representación literaria de una novela de Alarcón. En el artículo titulado "Lima después del conflicto: la escritura urbana de Daniel Alarcón", Villacorta destaca lo difícil que supone "la construcción de la ciudad desde la recuperación de la intersubjetividad perdida durante la guerra, así como el diálogo establecido entre centro y periferia" (cita del articulista). A través del análisis de la obra de Alarcón, el articulista observa que la violencia fue ocupando muchos espacios. Atacan barrios y secuestran a empresarios. Las bombas estallan en los momentos menos esperados. Y si van a la cárcel, se encuentran con la novedad de que allí están los subversivos con sus cantos fanáticos. Hay una especie de acoso contra la clase media.

Uno de los mejores cuentos de Alarcón se titula *Ciudad de payasos*. En ese cuento, mientras recorre la ciudad, el personaje reconstruye la historia de sus padres. Se sabe que en algún momento tomaron la decisión de salir de Cerro de Pasco e ir a Lima. Para sorpresa de Óscar, el personaje que hace la evocación, su padre tenía una familia paralela y eso le afecta porque el mundo y sus límites no era el espacio que pensaba. Lima se percibe a partir de la afectación emocional. Lima parece ser un personaje: "Lo sentí en el ruido insistente de las calles, en el parloteo del disk jockey en la radio, en la luz deslumbrante del sol veraniego, sentía como si Lima se burlara de mí, me ignorara, me apabullara con su indiferencia" (p. 38,

del libro citado). Luego se llega a la conclusión de la necesidad de asumir la función de payaso. Eso enmascara la realidad, el drama personal. Incluso el drama se puede asumir con algo de ironía y humor.

Para Villacorta, los relatos de las últimas décadas, de algún modo, reimaginan la ciudad, la urbe. La representación de esa realidad compleja hace notar que el país es una realidad en proceso, una nación que se está haciendo.

Los artículos de la presente edición son, pues, reflexiones sobre una Lima de diferentes rostros. La Lima del pasado, testigo de la Colonia, de la lucha de los conquistadores, de los estilos en las valoraciones y estilos de vida. Lima se desdibuja y pierde sus rasgos espaciales convencionales (rezagos de otras épocas) luego de la migración. Lima, como dijimos, es una nación de múltiples rostros. Lima en los ochenta no puede retraerse ante la violencia o el ataque subversivo. Lima es imaginada, por escritores y cineastas, como centro de ilusiones y frustraciones.

Los editores

# 1. ESCRIBIENDO LA CIUDAD DECIMONÓNICA. LIMA Y EL PROYECTO DE INTEGRACIÓN AMERICANA EN *TERESA LA LIMEÑA* DE SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER

MÓNICA CÁRDENAS MORENO

Université de Bretagne-Sud, Francia

## Resumen

Este artículo se interesa en la construcción ficcional de la ciudad de Lima prebélica (anterior a la Guerra del Pacífico, 1879-1883) como escenario de disputas sociales desde una perspectiva de género. Para ello, se analiza una novela de la escritora colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913), quien con su esposo, el también escritor José María Samper, residió menos de un año en Lima. A partir de esa experiencia, con el afán sociológico que caracterizó las ficciones de la época, se adelantó a la labor literaria de sus contemporáneas peruanas (Mercedes Cabello de Carbonera, Clorinda Mato de Turner), a fin de construir una visión crítica de la ciudad como lugar de opresión y de alienación para las mujeres. De este empeño surge *Teresa la limeña. Páginas de la vida de una peruana* (1868).

## Palabras clave

*Teresa la limeña*; Lima; novelas románticas; siglo XIX; Acosta de Samper, Soledad; *La Revista Americana*

## 1.1. Propuesta

La intención es leer la novela breve *Teresa la limeña. Páginas de la vida de una peruana* (1868) que Soledad Acosta de Samper escribió inspirada en su paso por Lima durante 1863, atendiendo a tres dimensiones. En primer lugar, se pretende situar la novela dentro del fenómeno de intercambio, red cultural o proyecto americanista que caracterizó el panorama literario decimonónico en América Latina y específicamente en América del Sur, es decir, se intenta responder a dos preguntas: ¿cómo se construyeron las fronteras culturales y ficcionales en el siglo XIX? y ¿dentro de qué contexto se explica que una escritora colombiana ambiente una de sus novelas en la ciudad de Lima? En segundo lugar, interesa indagar en los rasgos políticos de la escritura de Acosta, en la manera como sus textos se insertaron en el canon literario de su tiempo y en la relación de poder que mantuvo con las figuras públicas que la rodearon: su padre, el prócer de la independencia Joaquín Acosta y su esposo, el escritor José María Samper. En tercer lugar, se analiza el proyecto narrativo de *Teresa la limeña*, a través del cual se construye Lima como la ciudad del espejismo, ya que aparenta ser elegante y moderna, mientras se revela provinciana y conservadora, agrediendo principalmente a las limeñas que construyen su imagen en torno a dicha fantasía. Existe una relación metonímica entre la ciudad y los personajes femeninos que la habitan. En ese sentido, nos interesa principalmente el dúo Teresa/Rosita, a quienes en distintos momentos del relato, el narrador otorga el mismo calificativo de “limeña”.

## 1.2. Introducción

Soledad Acosta de Samper, del 31 de marzo al 29 de mayo de 1868, publicó por entregas, con el seudónimo de Aldebarán, en *La Prensa* de Bogotá, la novela breve *Teresa, la limeña (Páginas de la vida de una peruana)*. Un año más tarde, este texto integró el libro recopilatorio *Novelas y cuadros de la vida sur-americana* publicado originalmente en Gante (Bélgica) y que, como indica el título, reúne relatos de distinta extensión y naturaleza. Este conjunto de textos pertenece a la primera etapa de la obra de la escritora, más bien afín a *la estética romántica*. Unos años más tarde, ya bien entrada

la década de 1870, en el Perú, surgirá una generación de notables escritoras que en sus primeros escritos seguirá estos mismos derroteros estéticos. Con la influencia y el apoyo de la argentina residente en Lima, Juana Manuela Gorriti, empiezan a publicar: Carolina Freyre de Jaimes, Teresa González de Fanning, Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner, entre las más destacadas. A excepción de la primera, quien publicó su primera novela en 1868<sup>1</sup>, las prosistas que se ocuparon de retratar Lima, de criticar a su clase gobernante, la educación de las mujeres y el destino de estas en la ciudad, lo hicieron a partir de la década siguiente: 1880, por lo que la novela que se analiza aquí es un precedente importante de las críticas que luego leeremos, por ejemplo, en *Los amores de Hortensia* (1884), *Sacrificio y recompensa* (1886), *Eleodora* (1887) de Mercedes Cabello; o en *Regina* (1886) de Teresa González.

*Teresa, la limeña* es la novela más extensa que integra el volumen. Se divide en veinte capítulos y un epílogo. Como muchos de los relatos románticos, esta es una novela de la memoria, es decir, el inicio *in media res* nos presenta a la protagonista, Teresa, en su casa de Chorrillos, “hermosamente” enferma (pálida y nerviosa) alejada de la sociedad por su propia voluntad y por el imperativo moral y físico de evocar su pasado. El narrador externo confiesa no poder reproducir el pensamiento (discurso desordenado) de la protagonista y decide narrar ordenadamente la vida de Teresa, construyendo así el relato de su educación sentimental. Esta narración, que podemos llamar principal, ya que comprende lo más importante de la vida de la protagonista, se construye en gran medida a través de la reproducción de cartas, estrategia a través de la cual accedemos a la voz en primera persona, tanto de Teresa como de su mejor amiga, Lucila.

Antes de abordar las tres partes anunciadas de este trabajo, resumiré la historia de la novela para que el lector, que no tiene acceso a ella<sup>2</sup>, se familiarice.

Teresa era hija de un “rico capitalista de Lima”, el señor Santa Rosa, y de una “bella chilena”. La madre bondadosa, dócil y de salud endeble muere joven y le deja a su hija en herencia una propiedad en el balneario

<sup>1</sup> Carolina Freyre de Jaimes publicó *Un amor desgraciado* único registro que tenemos de la misma es su publicación por entregas en *La Bella Limeña*

<sup>2</sup> *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*,

de Chorrillos. Este será un refugio para Teresa frente a los sufrimientos que vive a causa del autoritarismo de su padre que la obligaba a una vida de salón (alentando superficialidades) y le negaba una educación rigurosa.

Tras la muerte de su madre, el padre de Teresa decide enviarla a estudiar a Francia con el propósito de que adquiriera los modales y formas que la hagan destacar en la alta sociedad limeña. Es en un convento francés que ella aprende no solo a leer y escribir, sino que encuentra a quien será su mejor amiga, Lucila, en cuya compañía adquiere un nuevo tipo de educación sentimental gracias a la lectura de los románticos como Lamartine y Byron.

Abandonan el convento tres años después de haberse nutrido de estas lecturas. Tras la separación, inician una extensa correspondencia, ya que Teresa vuelve a Lima, al lado de su padre. Es sobre todo Lucila quien escribe detalladamente sus desventuras a su amiga limeña. Por este medio nos enteramos de que se enamora de su primo Reinaldo, él corresponde a sus sentimientos, pero está comprometido en matrimonio con una mujer (Margarita) que no ama y con quien se casa solo por interés económico. Reinaldo tiene un hijo que necesita de especiales cuidados debido a su delicada salud; tras la muerte de su esposa, es Lucila quien se encarga del cuidado del niño.

Por su parte, Teresa obedece en Lima a las ambiciones de su padre y se casa con un hombre que no ama: León Trujillo. Ella vive dentro de un matrimonio y dentro de una sociedad que no la satisface. En medio de la alta sociedad limeña, Teresa conoce la frivolidad de los *dandys* (como Arturo) que no tienen ningún reparo en cortejar a mujeres casadas; y de coquetas como Rosita, una muchacha que buscaba sacar el máximo provecho económico y social gracias a la amistad con los más adinerados.

La resignación de Teresa acaba cuando se enamora de Roberto Montana, a quien encuentra en una velada musical y cuya voz reconoce pues era su vecino en Chorrillos. A la muerte de León, Teresa viaja a Europa en busca de Roberto, pero una vez en París se entera de que este se ha trasladado a los Estados Unidos. Su estadía en Francia le permite reencontrarse con Lucila, quien está delicada de salud, y la acompaña en su lecho de muerte.

En su viaje de regreso a Lima pasa por Nueva York donde se encuentra con Roberto. Vuelven a Lima envueltos en la mejor atmósfera de amor. Los planes de matrimonio prosperan a pesar de la negativa del padre a

causa del oscuro (humilde) origen de Roberto y su escasa fortuna. Ambos tienen planes de construir un hogar cimentado en el amor y el trabajo, pero tanto su padre como Rosita se encargarán, a través de engaños e intrigas, de separarlos. Finalmente, Teresa se queda sola, en condición de viuda, y pasa la mayor parte del tiempo encerrada en su casa de Chorrillos, mientras Rosita, hace realidad sus sueños de prosperidad: se casa con un inglés acaudalado.

### 1.3. Proyecto de integración americana

¿Qué tan importantes fueron las redes de intercambio entre los intelectuales latinoamericanos del siglo XIX? Recordemos solamente dos factores clave para entender la época: la prensa y los viajes. La divulgación de todo tipo de creación artística e intelectual se hacía a través de la prensa. Además, no solo se leía, coleccionaba y difundía la prensa nacional, sino que la extranjera era codiciada, de manera que se fue formando una red de colaboradores, artículos y textos que circulaban en diversas publicaciones ampliando así el número de lectores y su nivel de influencia en distintas zonas geográficas. Hubo en la época una importante y fluida comunicación entre escritores, quienes a través de este medio se leían, reseñaban, escribían cartas y establecían proyectos como el que Juana Manuela Gorriti entregó en *Cocina ecléctica*, donde reúne recetas de distintas escritoras del mundo hispanohablante<sup>3</sup>. Por otro lado, el cosmopolitismo fue uno de los elementos que mejor definió al intelectual decimonónico, quien validaba sus conocimientos a partir de sus viajes a las nuevas ciudades estadounidenses o a las modernas capitales europeas, pero también lo hacía en su peregrinación por pequeños poblados sudamericanos, ya que el objetivo era acercar lo lejano. En medio de este deseo por lo otro, por definirse a partir de modelos, antimodelos y comparaciones, los debates

---

<sup>3</sup> Recetario literario publicado en 1890 a partir de cartas con recetas que sus amigas, familiares y escritoras de la época le enviaron, mujeres de distintas ciudades y países de América y de Europa a través de cuya experiencia culinaria quiso construir y consolidar una nueva forma de identidad americana.

acerca de lo nacional no terminaban de delimitar sus fronteras y seguían incluyendo una reflexión más global en términos de identidad americana.

Por otro lado, en la novela, la escritora apela a este americanismo incorporando como epígrafe del primer capítulo una cita de Numa Pompilio Llona. El escritor es presentado como “poeta colombiano” y sus versos cumplen la misma función que los de Víctor Hugo y Madame de Staël en capítulos posteriores. Como se mencionó, la alusión a la memoria como material creativo es esencial en el relato, por lo que la autora selecciona estos versos de Llona: “¡Divina maga de la memoria, / Tu plañidera, sublime voz / Dentro de mi alma la triste historia / De mi pasado resucitó!...” (Acosta de Samper 2006: 63). Resulta reveladora la apropiación que la autora realiza del poeta nacido en Guayaquil, educado en Cali y miembro activo de la generación de románticos en el Perú liderada por Ricardo Palma. Numa Pompilio se casó con la escritora peruana Lastenia Larriva y ambos participaron, por ejemplo, de las famosas veladas literarias que Juana Manuela Gorriti organizó en su casa de la calle Urrutia en el centro de Lima. Fue Numa Pompilio, por lo tanto, un poeta ecuatoriano (como comúnmente era presentado en Lima), colombiano (ya que el año de su nacimiento corresponde con el fin de la Gran Colombia que comprendía el actual territorio ecuatoriano), peruano de adopción, en suma, otro ejemplo vital de la movilidad y préstamo decimonónicos que configura lo que aquí denominamos proyecto americanista.

Como se dijo, el siglo XIX fue el de los viajes y de la prensa, y estos dos elementos fueron los más importantes en la primera etapa de la vida intelectual de Soledad Acosta. Tras casarse en 1857 con José María Samper, la pareja se instaló en París. Allí, José María recibió la propuesta de Alejandro Villota de hacerse cargo de la dirección de *El Comercio*, principal diario del Perú. Samper era a la fecha un reconocido hombre de letras, jurista y diplomático, colaboraba ya con el diario peruano, pero además se le leía en *El Correo de Ultramar*, *El Americano* de París, así como en *La América* de Madrid.

El matrimonio Samper se instaló en Lima el 16 de diciembre de 1862 e inmediatamente fundaron el suplemento cultural *Revista Americana*, que acompañó a *La Revista de Lima* (1859-1863) en la difusión de la cultura, la actualidad y las letras. En esa revista, Samper publicó su primera novela, *Las coincidencias*, en la que representa la vida de cuatro jóvenes de la clase alta

bogotana. Los hechos se sitúan entre 1849 y 1857. También se publicaron los primeros episodios de *Una taza de claveles*<sup>4</sup> cuya historia tiene como escenario la ciudad de Lima. Por su parte, hasta ese momento, Soledad Acosta había colaborado en publicaciones como *Biblioteca de señoritas*, *El Mosaico* y *El Comercio*. Las dos primeras décadas de su producción intelectual se caracterizaron por sus artículos sobre moda, literatura, artes, actualidad social europea y las novelas donde recrea distintas facetas de la mujer americana. Estas últimas se reúnen en *Novelas y cuadros de la vida sur-americana* (1869).

En la *Revista Americana* el trabajo se dividió de la siguiente manera: José María Samper se ocupó de las secciones “política general”; “costumbres”, donde se describen tipos americanos; “literatura”, que corresponde a textos o fragmentos por entregas; “viajes”, donde narra su experiencia europea; “crónica interior”; “crónica exterior”; “anales del Perú”, y “archivo diplomático”. Por su parte, Soledad Acosta hizo lo propio con “prensa femenina”, “ciencias físicas” y “reseñas bibliográficas”. Aunque la Revista tuvo pocos colaboradores, los escritores colombianos buscaron reunir información sobre la actualidad política de toda América hispana, difundir textos extranjeros ejemplares y, a la vez, explorar la idiosincrasia limeña. Este proceso de acercamiento del panorama americano iba de la mano con el régimen político que defendían: el federativo descentralizado, es decir, un gobierno nacional encargado del ámbito político y de la soberanía mientras que otro provincial lo haría de la administración y los aspectos municipales. Esto se podía aplicar a todo el continente a través de una federación sudamericana formada por los Estados Unidos de Colombia (que integraría a las repúblicas de Venezuela y Ecuador), los Estados Unidos del Perú (que integraría Perú y Bolivia), los Estados Unidos del Río de la Plata (que incluiría a Paraguay, Uruguay y la confederación Argentina), y los Estados Unidos de Chile.

Una de las premisas del proyecto de federación era el mejor conocimiento de las condiciones internas. En este sentido, recordemos que la pareja Samper llegó al Perú comprometida con el proyecto liberal que había

<sup>4</sup> La versión completa apareció luego en *La Opinión* de Bogotá.

impulsado en Colombia<sup>5</sup>, donde se instauró a partir de 1863 el “Olimpo Radical” (1863-1885), periodo de apertura caracterizado por el establecimiento del federalismo (los Estados Unidos de Colombia<sup>6</sup> reemplazaron a la Confederación Granadina), el libre comercio, la separación entre la Iglesia (1853) y el Estado, la abolición de la esclavitud (1851) y la libertad de prensa. Todo ello en un marco de crecimiento de las exportaciones del tabaco, el añil, la quina y el café, lo que permitiría importantes progresos en los años sucesivos como la fundación de la Universidad Nacional de Colombia (1867), el ferrocarril (1867), el Banco de Bogotá (1870), la Academia Colombiana de la Lengua (1871) y el alumbrado a gas (1872).

En cierto modo, muchos de estos cambios —la apertura a un liberalismo ideológico y la modernización de las ciudades— habían empezado a mediados del siglo en el Perú gracias a la revolución que encabezó Ramón Castilla. Por lo tanto, cuando la pareja llegó a Lima, esta era una ciudad mucho más grande y culturalmente más interesante que Bogotá o Guayaquil para una pareja de intelectuales formados dentro de los cánones europeos. Sin embargo<sup>7</sup>, las reformas liberales y de organización del gasto público impulsadas por Castilla, que generaron en un inicio el rechazo de los latifundistas, pronto fueron creando una clase rentista alrededor del comercio del guano que respaldó al caudillo. En este sentido, José María Samper se cuidó de advertir el peligro de un empréstito tan millonario como el que le concedió Inglaterra al Perú en 1862, así en la sección “Revista de la quincena” señala:

Los hechos están probando con evidencia que ya la riqueza puramente fiscal del huano, mal empleada en mucha parte, está produciendo sus resultados funestos. Antes de la época en que el huano comenzó a producir sumas considerables, las importaciones y exportaciones del Perú, en productos de todo género, se hallaban poco más o menos equilibradas. Esto probaba que la sociedad peruana pagaba con productos de su industria los valores extranjeros que consumía. Pero en

---

<sup>5</sup> Dentro de este partido, además, se distinguieron dos facciones: los gólgotas o radicales, dentro de la cual se encontraba José María Samper, y los draconianos o moderados.

<sup>6</sup> Los Estados Unidos de Colombia fueron nueve y en orden de creación fueron: Panamá, Antioquia, Santander, Cauca, Cundinamarca, Boyacá, Bolívar, Magdalena y Tolima.

<sup>7</sup> En los meses que la pareja Samper vivió en Lima, de octubre de 1862 hasta abril de 1863, el poder estaba en manos de Miguel de San Román.

pocos años desde que el huano tuvo gran consumo y produjo al Erario mucho millones, se ha visto un extraño fenómeno económico: el Perú ha duplicado sus importaciones de artículos extranjeros, mientras que el modo general de sus exportaciones ha permanecido casi estacionario, alcanzando apenas a poco más de la mitad de sus importaciones (Rivera Martínez 2008: 89).

Junto con ello criticaba la falta de solidez de los partidos políticos y los peligros del caudillismo. No sabemos si fueron estas críticas, o las contradicciones de una sociedad inoperante lo que puso fin no solo a la *Revista Americana*, sino a la estadía de la pareja en la capital. Lo cierto es que la publicación contó solo con doce números desde el 5 de enero de 1863 hasta el 20 de junio de 1863. En la última editorial Samper se despide señalando:

Ignoramos si nuestra publicación ha merecido el aprecio del público. Pero estamos seguros de haber hecho todo lo posible por merecerlo, mediante una laboriosidad infatigable, una lealtad inflexible hacia los principios que defendemos, y un propósito constante de complacer a nuestros lectores, según la muy escasa medida de nuestras posibilidades, ya que nos faltaba el apoyo de las ajenas (Rivera Martínez 2008: 265).

Es cierto que todas estas opiniones sobre el escenario político y cultural peruano corresponden a José María Samper y no a Soledad Acosta, ya que él era el encargado de la editorial. Precisamente por esta razón es importante discutir acerca de las relaciones de poder involucradas en la escritura de mujeres del periodo, como se pretende hacerlo en la siguiente parte de este trabajo. Se ha aludido, sin embargo, a la línea editorial de la *Revista*, ya que la participación activa de Soledad Acosta en ella y la crítica social que aflora en su novela, la hacen partícipe de estas ideas.

#### **1.4. Escritura decimonónica bajo el poder patriarcal**

Esta sección se articula en torno a dos preguntas: ¿Cómo se construye la escritura de mujeres? ¿Cuáles son los mecanismos de diferenciación-subordinación que la escritura masculina ejerce sobre ella? Creo que en

el caso de Soledad Acosta dichos mecanismos fueron dos: la exclusión del canon literario colombiano de una de sus novelas más conocidas, *Dolores*, a favor de *María* de Jorge Isaacs, ambas publicadas el mismo año; y el paternalismo que José María Samper ejerció sobre su producción ficcional y sobre su actividad periodística, como ocurrió en la *Revista Americana*.

Soledad Acosta es una de las escritoras hispanoamericanas más prolíficas del siglo XIX. Rodríguez-Arenas, registra para ella 42 novelas, 50 cuentos y relatos, 5 piezas de teatro, 20 libros de historia, biografías y libros de viaje y 165 artículos y colaboraciones periódicas. Vivió en Nueva Escocia durante su infancia y se educó en París, adonde volvió tras su matrimonio. Su etapa limeña correspondió a la primera parte de su carrera literaria. La segunda se inició en 1878 con la dirección de *La mujer* (1878-1881)<sup>8</sup> de cuya redacción se ocupaban enteramente mujeres, etapa en la que proliferan las biografías y las crónicas histórico-novelescas.

Por todos estos méritos, es sorprendente (por parte de la crítica actual) que una de sus novelas más aplaudidas, *Dolores*, no haya sido suficientemente valorada en su tiempo. Ello, a pesar de que en ella se desarrollan importantes tópicos centrales de la novela colombiana de la época: la mujer lectora, la mujer escritora, la degradación del cuerpo y la metaforización del malestar social a través de la enfermedad.

La novela se publicó por entregas en enero de 1867 en *El Mensajero*. Su publicación en formato de libro tuvo que esperar dos años. Por otro lado, en junio del mismo año, uno de los escritores cercanos al grupo de la tertulia de *El Mosaico*<sup>9</sup>, Jorge Isaacs, preparaba la publicación de una novela que había escrito durante su estadía en el interior del país y cuya publicación se anunciaba desde meses atrás. *María* apareció en formato de

<sup>8</sup> Dirigirá, posteriormente, *La Familia. Lecturas para el hogar* (1884-1885); *El Domingo de la Familia Cristiana* (1889-1890), *El Domingo* (1898-1899); *Lecturas para el hogar* (1905-1906).

<sup>9</sup> *El Mosaico* literario fue una publicación que debutó en 1858 con la finalidad de crear una literatura americana y dar a conocer las costumbres, la historia, la naturaleza y la cultura de Colombia a sus habitantes. Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez afirman que Soledad Acosta colaboró en esta publicación. Lo cierto es que además pertenecieron al círculo de intelectuales cercanos a ella los más renombrados escritores del momento: José María Vergara y Vergara, José María Samper, Ricardo Carrasquilla, Manuel Pombo, José Manuel Marroquín, todos ellos amigos también de Jorge Isaacs, quien se dedicaba al comercio y a quien le habían publicado varios de sus poemas desde 1864.

libro editada por la imprenta de José Benito Gaitán. Este hecho, el respaldo de la elite letrada, y su afinidad con el canon romántico<sup>10</sup> más tradicional (el olvido de los problemas de la ciudad, la admiración por la naturaleza, la vida del campo, los idilios amorosos, la ejemplaridad de la moral y de las buenas costumbres) le aseguraron el éxito inmediato al texto, que se convirtió en el romance paradigmático latinoamericano. No es de extrañar que a mediados de 1868 se empezara a preparar una nueva edición que salió a la luz el año siguiente. Una de las consecuencias de ese éxito editorial fue la incorporación, por la crítica contemporánea, como parte de las ficciones fundacionales, de los relatos que ejemplifican los proyectos nacionales latinoamericanos a través de metáforas familiares. Sin embargo, fueron elementos extratextuales los que decidieron la incorporación de *María* y la exclusión de *Dolores* del canon.

El segundo elemento que constituye una forma de subordinación de la escritura femenina tiene que ver con la relación literaria que la escritora estableció con José María Samper. Una muestra evidente es el prólogo de *Novelas y cuadros de la vida sur-americana* escrito por el marido:

La idea de hacer una edición en libro, de las novelas y los cuadros que mi esposa ha dado a la prensa [...] nació de mí exclusivamente; y hasta he tenido que luchar con la sincera modestia de tan querido autor para obtener su consentimiento. [...] He querido, por mi parte, que mi esposa contribuyera con sus esfuerzos, siquiera sean humildes, a la obra común de la literatura que nuestra joven república está formando, a fin de mantener, de algún modo, la tradición del patriotismo de su padre (Acosta de Samper 2004: 3-4).

La escritura de Soledad estaba, en esos primeros años, sometida a la autoridad masculina, sea porque sirvió a los intereses por los que el padre luchó o porque la publicación fue autorizada y vigilada por el esposo.

<sup>10</sup> A pesar de que Bogotá era en ese periodo una ciudad pequeña de aproximadamente 50 000 habitantes, el incipiente proceso modernizador, incitaba la publicación de textos como los de Miguel Samper: *La miseria en Bogotá*, una representación cruda y directa que reflejaba la preocupación por transformar una de las ciudades más atrasadas de Sudamérica. Sin embargo, los aplausos y el éxito literarios se los llevaba la prosa edulcorada y el melodrama romántico. No es gratuito que ese mismo año se haya publicado también la novela *Romeo y Julieta* de Eugenio María de Hostos.

Sin embargo, desde esos primeros años, observamos en algunas de sus entregas para la *Revista Americana* un esfuerzo por establecer espacios de autonomía y deconstruir aquello que los escritores llamaban despectivamente: “cosas y escritos de mujeres”. La “revista femenina”<sup>11</sup> que tiene a su cargo se inició con la siguiente advertencia: “Si en todos los vapores ingleses, como en los ferrocarriles europeos, hay siempre un salón o un vagón o compartimento reservado a las señoras, donde ningún hombre puede entrar ¿por qué no ha de haber en un periódico tal como la Revista un lugar donde las señoras puedan hablar cara a cara, sin riesgo a ser interrumpidas por el sexo feo?” (Rivera Martínez 2008: 45-46).

A partir de la tercera entrega, las novedades del teatro en París, las noticias sobre las familias reales europeas, los cambios de la moda, el fallecimiento de algunos personajes del mundo literario y artístico, así como el comentario de la aparición de libros, aparecerán en forma de pieza teatral con ambientación local. Así, por ejemplo, Soledad Acosta presenta una escena única que se desarrolla en “un ancho corredor de una casa de Chorrillos, a lo lejos se ve el mar iluminado por la luna”. Los personajes son un adjunto de legación extranjera que posee la información de todos los diarios que llegan al país; dos señoritas ávidas por enterarse de las novedades; un anciano, tío de una de ellas; y dos caballeros de visita. Ellas interrogan al adjunto sobre la actualidad artística y social, las respuestas de este se mezclan con las opiniones de los jóvenes y las del tío erudito. El diálogo demuestra que un tema en apariencia frívolo y menor puede derivar en una conversación seria acerca de la política, la historia y la literatura; temas sobre los cuales las jóvenes se desenvuelven con toda soltura.

### **1.5. El espejismo de Lima: ciudad con nombre de mujer**

¿Cómo se escribe Lima?, es decir, ¿cómo es representada la ciudad desde la mirada extranjera? El ejercicio de ficcionalización implica hacer una comparación con otras ciudades, a partir de lo cual surge la singularidad limeña. Lima es una ciudad paradójica: la belleza que le da el lujo, la elegancia y el adelanto construyen una falsa imagen de modernidad

---

<sup>11</sup> En los números 2, 4, 5 y 7.

que pronto se transforma en una trampa para quienes la habitan. Todos quieren pertenecer a las clases altas porque quieren participar de la modernidad que aparentemente representan, pero Lima sigue siendo una ciudad conservadora y superficial que no ha incorporado ninguna de las prácticas de las sociedades que admira: trabajo, industria, amor burgués.

No hay ciudadanos sin ciudad, por lo tanto, la literatura decimonónica se empeña en modelizar no solo a los héroes, sino también a los ambientes: el antagonismo ciudad-campo, la comparación entre la vida de las capitales y la de las provincias, los paseos, las fiestas populares, las formas y modas en los salones, teatros y tertulias. Políticos, urbanistas, ingenieros, médicos e higienistas piensan en transformarla para que el día a día vaya adquiriendo comodidad y velocidad para acortar las distancias entre América del Sur y las ciudades del norte, para experimentar cotidianamente el progreso.

Jean-Louis Cabanès (2011) introduce la categoría de negatividad para comprender la literatura del siglo XIX. La narrativa está dominada, con variantes según el periodo y la propuesta de los autores, por lo sublime, lo grotesco y lo alucinatorio. La negatividad se establece, por un lado y en el plano del relato, a partir del afán de verosimilitud, de aprehensión de una realidad siempre esquiva; por otro, en el plano de la historia, también se establece por la frustración de los personajes cuyas almas se identifican con un ideal inalcanzable: la fusión con la naturaleza, el amor, la patria para el caso de los héroes románticos; o el lujo y el bienestar material, en el caso de los héroes modernos. Se habla de negatividad, porque todas son operaciones frustradas como en el caso de Teresa que no hace realidad su historia de amor y busca la manera de escapar de una ciudad hostil. Para analizar la novela *Teresa la limeña* cabe preguntarnos de qué manera la negatividad romántica es puesta en práctica para representar la ciudad de Lima.

## 1.6. La singularidad de la mujer limeña

Para responder a esta pregunta, podemos intentar establecer, en primer lugar, un paralelo entre la representación de la mujer y la de la ciudad. De la misma forma en que existió una “singularidad limeña”, es decir, una serie de tópicos con que se le caracterizaba, también es válido referirnos

a una “singularidad de la mujer limeña”. Teresa, la heroína protagonista, y Rosita, su antagonista, serán la personificación de una ciudad ambivalente.

En primer lugar, estos dos personajes son retratados por un narrador externo y extranjero que podemos advertir en el punto de vista que adopta en su representación de lo nacional. Por ejemplo: “[...] se usa hacer paseos allá para comer de un manjar nacional llamado escabeche<sup>12</sup>, que se compone de pescado crudo mezclado con picantes, y beber chicha de maíz y de maní. Naturalmente estos alimentos repugnan al extranjero, pero parece que para los paladares limeños son deliciosos” (Acosta de Samper: 104). El narrador también tiene la necesidad de explicar los peruanismos (cuadra: “así llamaban a la sala principal en el Perú” [104], o ranchos para denominar a las casas que los limeños construyeron en Chorrillos: “poco a poco las casas miserables se fueron convirtiendo en ricas habitaciones, que se han quedado hasta el día con el nombre de ranchos” [67]) o las expresiones que caracterizan el habla de las mujeres (‘guay’, ‘catay’). De la misma manera, nos presenta a algunos personajes propios de su sociedad: por ejemplo, el *dandy* Arturo quien es nombrado “el petimetre más de moda entonces en Lima (85); o el sirviente Manongo de quien se dice que “es un tipo esencialmente limeño. Mitad tonto, mitad bellaco, tenía el privilegio de entrar en todas las casas y penetrar hasta las últimas piezas sin previo permiso” (104).

El narrador extranjero nos presenta un punto de vista crítico, por momentos sorprendido, de un espacio en proceso de descubrimiento, sin embargo, reconoce la importancia de Lima en relación con otras ciudades sudamericanas: “Lima es el sueño dorado de toda guayaquileña” (79). Es esta importancia la que motiva la singularización de sus personajes femeninos.

Desde este mismo punto de vista, el narrador nos acerca a los principales paisajes, las costumbres y la idiosincrasia de los limeños. La atención está centrada en la clase alta y en su desplazamiento de Lima (en cuyo panorama se incluyen los paseos a Amancaes) a Chorrillos. Este balneario es el lugar de descanso y de ocio para la mayoría, aunque para Teresa

---

<sup>12</sup> Se debe estar refiriendo a lo que ya desde esa época se llamaba ceviche. Es interesante anotar que la mirada extranjera acerca de la formación de la tradición nacional suele ser bastante reticente. Recordemos, por ejemplo, las descripciones de Flora Tristán acerca de la cocina peruana.

representa la soledad y el refugio que la salva del bullicio limeño. Así, por ejemplo, se describe el fin de fiesta en Chorrillos: “la banda de música había partido, las personas que estaban en el malecón se retiraron, y el silencio de la noche fue interrumpido apenas por los silbidos de la locomotora del último tren de viajeros, que volvía a Lima” (66).

En este escenario, habitan Teresa y Rosita. Las dos distintas, pero igualmente limeñas. De la primera se dice: “A los doce o trece años la limeña era una perfecta muestra de la ardiente naturaleza americana, tan llena de contrastes [...]. Todo en ella era impulsivo, brillante y fuerte; semejante al mar a cuyas orillas se había criado, se manifestaba quieta y humilde a ratos” (68). Mientras que Rosita presenta todos los elementos negativos de la ciudad: es interesada, arribista y superficial. Así, se dice de ella: “La limeña estaba todavía hermosa, bien que empezaba a necesitar muchos cosméticos para sostener sus pretensiones [...]. La reputación de Rosita había sufrido y aún en una sociedad como la de Lima, que no se toma la pena de indagar mucho la vida ajena, empezaba a sentir un vacío en torno suyo” (158).

Este antagonismo entre ambas limeñas se explica por su aprendizaje emocional a través de la lectura. Teresa y Lucila forman su sensibilidad gracias a los textos que leen en el convento francés donde predominan la lectura de los clásicos y de los románticos: “Teresa leía con encanto las obras de Racine y Corneille y algunos volúmenes de las novelas de Made-moiselle de Scudery y de Madama de Lafayette, pero Lamartine fue su autor favorito” (69). Por su parte, Rosita confiesa tener como autores favoritos a Dumas, Sue, Soulié y Pablo de Kock, autores cercanos al realismo y a la novela experimental escandalosa y censurada por atentar contra la moral, sobre todo femenina. En realidad, no era una gran lectora, pero eran las referencias que respaldan una nueva moral que a los ojos del narrador se presenta como falsamente moderna. De esta manera, se burla de la moral de Teresa: “Decididamente solo le llaman la atención sus Lamartines, Esproncedas y Zorrillas con su romanticismo mentiroso... ¡Vaya! La vida es muy diferente de lo que ellos dicen; usted es muy joven y es preciso que se debe instruir por sus verdaderas amigas” (83).

A pesar de estos reproches, Teresa no cede en la moral que gobiernan sus acciones. Tras su fracaso matrimonial, se enamora y el narrador explica con estas referencias literarias sus sentimientos: “No obstante que Alfredo

de Musset dice que “el amor es un sufrimiento excesivo”; y Madama de Girardin “que es el mayor tormento, la angustia más grande y la causa de casi todas las penas de la vida”; Teresa creía con Saint-Evremond que “todos los subsiguientes placeres no valen tanto como nuestras primeras penas” (155). Teresa siente a través de la lectura, se comunica en cartas y construye sus nuevas experiencias gracias a los viajes que son también un reclamo de la memoria, experiencias que se narran. Por lo tanto, su voluntad se manifiesta en actos de memoria o de fantasía que tienen como intermediarios la lectura y la música, a diferencia de Rosita, cuyo carácter práctico la llevará más bien a las acciones: establece intrigas y planea enredos.

Por ejemplo, para Teresa, la necesidad de encerrarse en su universo interior se vuelve más urgente en un medio hostil como Lima: “No pudiendo fijar su atención en las mariposas que la rodeaban, trató de crearse una novela revistiendo a Pablo Hernández con el ropaje de los héroes novelescos, y dedicaba sus ratos de ocio a idear mil aventuras románticas en que él hacía un papel importante”.

### **1.7. Lo grotesco o la trampa limeña**

Lo grotesco, desde la mirada del narrador, se anuncia en la conducta de Rosita: sus intrigas falsificando cartas, sus modales midiéndose el pie en el salón para demostrar el pequeño tamaño (símbolo de belleza en las mujeres de Lima), la facilidad con que abandona a los hombres cuando encuentra un “mejor partido”, lo que la lleva a convertirse en la señora de Smith. Así como Rosita es presentada como un tipo limeño, de igual forma la acompañan personajes subalternos como Manué o Manongo que son representados también aludiendo a lo grotesco.

Con estos personajes, lo que el narrador cree que debe ser el óptimo funcionamiento de las familias y de la ciudad se ve alterado: “[...] una limeña creería degradarse si vigilara a sus sirvientes, mandara en su casa y tomara alguna vez la costura. Los criados hacen lo que quieren y entre el mayordomo y el cocinero disponen de la despensa, haciendo solamente lo que les acomoda. En una casa limeña no se cose nunca; se compra todo

hecho y lo que se rompe (cuando hay mucha economía) se manda coser fuera, o lo que es más fácil, se declara inútil o inservible" (104).

Lima, por lo tanto, es representada como la ciudad de los placeres que agrade el espíritu romántico e ilustrado de Teresa, formado en las lecturas y en el encierro del convento francés. Hasta aquí, podemos afirmar que son tres las amenazas que sufre la protagonista: el deseo del padre de transformar a su hija en un objeto y en un medio de enriquecimiento; los salones que están llenos de hombres y mujeres a la moda, de seductores que ponen en riesgo la castidad de la protagonista; y finalmente, la presencia de la coqueta Rosita cuyo único objetivo es ascender social y económicamente.

Sobre lo primero, León Trujillo fue el hombre que su padre escogió para ella, un hombre que se vestía a la moda y que no resaltaba por sus ideas ni por la fortaleza de su espíritu, sino más bien por su inmadurez. Tras la muerte de León, cuando el padre se entera de los sentimientos de su hija hacia Montana, no desperdicia ocasión para señalarle: "[...] sin saber por qué, acoges con gusto las atenciones de un joven oscuro, pobre y sin verdadera posición social" (159). Sin embargo, Teresa se opone en sus reflexiones a esta idea y aspira a construir un hogar basado en el trabajo: "[...] pero Teresa pobre y amante, sin más brillo que el de su belleza, ni más riqueza que la de sus virtudes, será la compañera y el consuelo de un desdichado que ella ha enaltecido con su amor" (163).

Por otro lado, en muchos pasajes de la novela, se ridiculiza a Rosita (cuyo diminutivo le otorga la ligereza que no tiene el de Teresa), ella es la mujer del maquillaje y de la aparente felicidad, mientras que Teresa representa la autenticidad, el espíritu sincero que no tiene cabida en la sociedad limeña: "Teresa se puso de pie para recibir a su amiga; desordenado el cabello, los ojos hinchados, los labios apretados, pálida y triste, ofrecía un complejo contraste con lo risueño del rostro, el cabello preciosamente peinado, la frente serena y el color sonrosado (que decían ser postizo) de las mejillas de su amiga... ¿Cuál de las dos parecía ser la novia, la feliz niña envidiada por las demás?" (95)

El final feliz para Rosita resalta la poca posibilidad de transformación de la sociedad limeña. Teresa recibe una carta donde ella misma le cuenta su "victoria": "Ayer me casé, como te lo dije al empezar; y aunque el novio (que es inglés) no es joven ni interesante, es rico y complaciente y me

llevará a Europa cuando yo quiera. Esperaba poderte dar esta noticia para escribirte, y si he tardado tanto en hacerlo te aseguro que no ha sido por culpa mía" (183).

## 1.8. Conclusiones

La representación negativa de la ciudad de Lima que lleva a cabo un narrador extranjero en la novela *Teresa la limeña* muestra las frustraciones de una ciudad frente al ideal de progreso y a la construcción de una sociedad moderna a través de las frustraciones de una heroína romántica: Teresa es rechazada por la sociedad limeña.

Este punto de vista externo no le impide a la escritora, Soledad Acosta, participar de un proyecto americanista y establecer puntos de referencia más allá de las fronteras nacionales en formación. Las relaciones con distintos intelectuales y escritores sudamericanos, y la influencia que ejerció en la generación de escritoras peruanas que le siguió a su paso por Lima y a la publicación de esta novela, así lo demuestran.

La subordinación a la que su trabajo intelectual se sometió, por lo menos en la primera etapa de su carrera como escritora, su exclusión del canon de la literatura colombiana hasta hace pocas décadas, echan luces sobre distintas estrategias de escritura que son finalmente mecanismos de validación de formas textuales marginadas como la columna "revista femenina" y como la novela sentimental, formato a través del cual se presenta *Teresa la limeña*.

Teresa y Rosita son dos rostros de una misma ciudad, el primero, el rostro imaginado, ideal, producto de una educación sentimental dentro de los cánones del romanticismo; el segundo, el grotesco, mucho más cercano a la realidad y a la idiosincrasia limeña: superficial, ambiciosa, arribista. En la ciudad se enfrentan estos dos modelos femeninos y con la consigna utopista de la época, que rezaba que el progreso de las naciones se mide con relación al progreso de la mujer, en *Teresa la limeña* se muestra aún una ciudad premoderna, tradicional y conservadora.

## Bibliografía

ACOSTA DE SAMPER, Soledad

2006 *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. Edición y notas de Flor María Rodríguez Arenas. Buenos Aires: Stockcero.

2004 *Novelas y cuadros de la vida sudamericana*. Edición y notas de Montserrat Ordóñez. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

ALZATE, Carolina y Montserrat ORDÓÑEZ (compiladoras)

2005 *Acosta de Samper, Soledad. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.

CABANÈS, Jean-Louis

2011 *Le négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIXe siècle*. Paris: Editions Classiques Garnier.

1991 *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856- 1893)*. Paris: Klincksieck.

CÁRDENAS MORENO, Mónica

2016 "Soledad Acosta de Samper (1833-1913)". Eladd. Consulta: 19 de mayo de 2016.  
<http://eladd.org/autoras-ilustres/soledad-acosta-de-samper/>

HAMON, Philippe

2001 *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*. Paris: Éditions José Corti.

LIENDO, Laura

2016 «Carolina Freyre de Jaimes (1844-1916)». Eladd. Consulta: 19 de mayo de 2016.  
<http://eladd.org/autoras-ilustres/carolina-freyre-de-jaimes/>

NESCI, Catherine

2007 *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble: ELLUG. Bibliothèque stendhalienne et romantique.

RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo

2008 *Revista Americana. Una precursora publicación en el Perú de 1863. Estudio introductorio e investigación de Edgardo Rivera Martínez*. Lima: Universidad de San Martín de Porres y Biblioteca Nacional del Perú.



## 2. LIMA O LA FRUSTRACIÓN PERPETUA, SEGÚN LOS PERSONAJES VARGASLLOSIANOS

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Universidad de Reims

### Resumen

El presente artículo propone una revisión de las novelas más importantes de Vargas Llosa en las que aparecen configurados los espacios de Lima, los conflictos sociales, barriales, las inquietudes de iniciación adolescente. Esta configuración, a la vez, le permite a la autora establecer las implicancias de una ciudad que va cambiando su fisonomía hacia una modernidad en la que no se superan los problemas cruciales como la marginalidad y la crisis de valores. No deja de llamar la atención la designación de los lugares preferentes de Lima que se convierten en espacios casi míticos del narrador y sus personajes. Lima como ciudad tiene sus espacios determinados. En el artículo se distinguen los cambios en las diferentes épocas. Finalmente, Lima no será más la Lima de los limeños, Lima será una síntesis del Perú y su diversidad.

### Palabras clave

Lima; novelas peruanas; siglo XX; Vargas Llosa, Mario

Desde sus primeros escritos, crear un universo narrativo ha sido uno de los propósitos de Mario Vargas Llosa. Los cuentos de *Los Jefes* transcurren ya en Piura, ciudad norteña donde el escritor conoció a su país de origen, ya en Lima, la capital, la urbe, en la que vivió la mayor parte de su adolescencia y juventud. El escenario de *La ciudad y los perros*, *Los cachorros* y la casi integralidad de *Conversación en La Catedral* y de *La tía Julia y el escribidor* es, al igual que los cuentos *Día domingo* y *El abuelo* la Lima de los años cincuenta. El realismo en la descripción y nomenclatura de los lugares, calles y plazas, recuerda al lector que Vargas Llosa vivió en ellos, o los recorrió como joven periodista, estudiante y asalariado en la época de referencia.

La Lima de los años sesenta apenas se percibe en *El hablador*, como si el porvenir del país se decidiera en otras partes. Una Lima de los años ochenta, época de las crisis más profundas que conoció el Perú, sumida en un ambiente entre real y fantástico, de violencia y destrucción, se evoca en la novela *Historia de Mayta*.

La capital del mundo latino, Roma, fue la *urbs* que extendía su administración sobre el campo ya habitable y organizado, que se oponía al “desierto” rural. La noción de *urbs* acarrea la de *orbs*, lo que se extiende más allá de los límites de la urbe cuyo destino es crecer, desarrollarse, realizar la primera expansión colonial. Si la *urbs* es un espacio de cultura y seguridad, franqueados los límites del centro urbano, se llega al *orbs* natural, donde aún no impera el orden administrativo de la capital. Así fue Lima en la época colonial, cuando dominaba la mayor parte del continente sudamericano.

Otro significado tenía la *civitas*, donde vivían los *cives*, ciudadanos, y que sirve más comúnmente para designar las ciudades, lugares construidos y organizados por y para los ciudadanos. Es el espacio de la palabra que crea y rige la sociedad.

Las trayectorias de los personajes novelescos en la Lima de los años cincuenta revelan estructuras sociales tradicionales y conservadoras acentuadas por la capa de plomo de la dictadura. Sin embargo, a la ciudad llegan elementos foráneos que se integran a la vida urbana o viven al margen de la ciudad. La capital, *urbs* o *civitas*, según el barrio y los personajes, desempeña su papel integrador y civilizador, según las normas entonces vigentes, y se defiende contra la “barbarie”. En cambio, en *Historia de Mayta*,

la barbarie lo ha invadido todo destruyendo las estructuras tradicionales sin sustituir otras, de modo que la esperanza está en una invasión extranjera, anhelada y temida juntamente, como si la historia se resumiese en una serie de acciones violentas que, en vez de traer progreso, hubiesen traído solamente horror. La focalización de los relatos cobra toda su importancia tratándose de la presentación de la sociedad limeña y de los cambios ocurridos en su organización.

En *Día domingo*, como en *La ciudad y los perros*, el relato se focaliza a partir de la conciencia de personajes adolescentes. Estos son mirafloresinos en el cuento y en la novela, proceden de diferentes distritos de Lima y de provincias. Parte de *Los cachorros* corre a cuenta de la mirada de adolescentes, aparentemente recordada por adultos que se alternan en la narración de los hechos pasados entre ellos y posiblemente con un narrador exterior a la diégesis. Como aún no asumen responsabilidades importantes en la sociedad, su punto de vista puede considerarse casi exterior todavía, con la capacidad de llamar la atención sobre detalles que parecen nimios o naturales a los adultos, pero que revelan los defectos, temores y cambios en la sociedad.

El barrio de referencia, que funciona como *civitas*, lugar de vida social y educación para los adolescentes, es Miraflores. Ahí están los colegios: el Champagnat, el Santa María, la Inmaculada, todos próximos al centro del barrio, el Parque Central con la iglesia. También están las calles tranquilas donde los niños patean pelotas, las casas con jardín donde, unos años después, organizarían sus primeras fiestas, los cines de barrio, las confiterías, y más allá, los bares donde toman sus primeras cervezas después de enamorar a las muchachas. Ahí se hace el aprendizaje de la vida con las rivalidades normales entre adolescentes, pero sin violencia ni delincuencia, es un barrio donde todos se conocen y las sucesivas generaciones repiten casi los mismos ritos de iniciación, como si nada fuera a cambiar nunca. Los "pajarracos" se inician en lo que piensan que es característico del hombre: llamar la atención de las chicas, ser los mejores nadadores (aún no poseen tabla hawaiana) y ser inmunes a los efectos del alcohol.

Algunas reacciones del niño Cuéllar en *Los cachorros* dan a entender que otra civilización que exalta la fuerza muscular del héroe siempre victorioso ha empezado a invadir el mundo de la fantasía infantil: Tarzán, criado por las fieras de la selva, que sabe burlar los peligros. Pero el

fracaso del personaje y la repetición en los hijos de la vida de los padres constituyen, a nivel de la ficción, una imagen de la sociedad que apenas cambia, conservadora y triunfante.

Estos ejemplos remiten a la noción de ciudad como lugar de trato humano y civilización, donde la educación transmite los valores fundadores de una sociedad en la que se lucha no para vivir, sino para triunfar y conservar el poder. Y este poder se concentra en un distrito, en el mundo narrativo de Vargas Llosa: Miraflores. En él viven las familias acomodadas y están los colegios de más fama, los muchachos realizan sus hazañas deportivas (natación, fútbol y luego, plancha); los deportes de combate se practican en barrios más populares. El barrio funciona como una extensión de la casa para los niños, su dimensión humana e incluso familiar destaca en todas las páginas dedicadas a la evocación de la vida diaria.

La imagen del barrio está vinculada a la de la madre y la protección de los jóvenes; el padre también está, pero la que se queda en el barrio es la madre, imagen de la seguridad y conservación de la tradición. Cuéllar lleva flores a las madres de los amigos cuando acude a una fiesta mirafloresina; existen otras fiestas menos familiares, que se dan en otros barrios: en la plaza San Martín (salones del Hotel Bolívar), el barrio chino o en La Victoria. La emancipación se hace en dichos barrios y, paralelamente, la iniciación a la vida y la práctica adulta del deporte tienen lugar en La Herradura, en el club y su playa privada. Los ritos se repiten, según las frases finales de *Los Cachorros*, y nada parece querer perturbar la tranquilidad feliz del barrio. El elemento perturbador, Cuéllar, se aparta solo de este lugar y muere fuera de él.

Sin embargo, un detalle llama la atención: el danés de los hermanos del Champagnat. ¿Por qué se ha introducido un perro guardián, de combate, en un lugar de paz y orden? Leer *La Crónica* de los años cincuenta aclara la situación en la capital, unos detalles a los que no prestan atención los niños y adolescentes: la multiplicación de robos e intrusiones de maleantes en las casas de algunos sectores. El autor se enteró del problema trabajando como periodista en la sección de sucesos y policiales. La capital crece de manera exponencial, la pequeña delincuencia también. Los comienzos de la sociedad de consumo, el desarrollo de la prensa escrita y radiofónica contribuyen a mantener algo de angustia, sobre todo en los sectores menos peligrosos que tienen algo que perder.

En un régimen dictatorial, en el que falta la posibilidad de alimentar las páginas con debates democráticos o noticias políticas que revelen la orientación del porvenir de la nación, los periódicos distraen a sus lectores con información sensacionalista. Sin embargo, los adultos no ignoran totalmente lo que sucede en el centro, las marchas de protesta reprimidas con rochabús y policía armada, acogidos a pedradas: violencia de situaciones demasiado difíciles a la que responde la violencia de la represión.

Alberto, el cadete de *La ciudad y los perros*, que visita la casa de Teresa en Lince, acude al jirón Huatica en La Victoria y llama a Gamboa desde el café de la esquina 28 de Julio con Wilson, no observa ningún detalle que signifique un posible peligro; pero son lugares alejados del centro histórico, donde están los edificios de la Universidad de San Marcos, los ministerios y el Palacio de Gobierno. Según el testimonio de Amalia, Carlota y Símula, que bajaban de un autobús, en *Conversación en La Catedral*, una protesta revolucionaria de muchachos en el Parque Universitario y en La Colmena pedía a gritos la renuncia de Bermúdez y cuando llegó la policía con gases lacrimógenos y palos, los jóvenes respondían a pedradas. Las muchachas se asustan y el lector entiende entonces que la situación está gravísima, que un movimiento de rebelión puede afectar otros lugares de la capital, en particular el otro extremo de la avenida Arequipa, directamente relacionado con los lugares de la rebelión. Por consiguiente, la presencia del perro de combate en el colegio puede explicarse como medio disuasivo destinado a asustar a potenciales intrusos.

Lima, bajo la dictadura de Odría, aparece como un conjunto de barrios o municipalidades que casi se ignoran entre ellos (un detalle gracioso lo deja entender: el nombre que dan los muchachos mirafloresinos a su barrio para la competición de fútbol, en *La ciudad y los perros*, Barrio Alegre, ignorando que designa el jirón Huatica que visitará Alberto años después). A la paz de Miraflores, la *urbs*, se oponen todas las formas de violencia observadas en los otros barrios, el *orbs*. Sin embargo, en el mundo novelesco de Julio Ramón Ribeyro, el Parque Salazar, donde las muchachas de *La ciudad y los perros* pasean tranquilas los domingos por la tarde, es el lugar donde violan y matan niños en los senderos que bajan a la playa.

En *La ciudad y los perros*, el itinerario de varios personajes está marcado por la violencia e incluso por la delincuencia. Teresa padece de frustración afectiva desde la niñez. Tuvo que ir a vivir con una tía, a Lince, y perdió

contacto con el Jaguar, su primer amor. Ello explica su frialdad cuando Alberto le informa la ausencia y luego la muerte de Arana. Pareciera que su destino era quedarse sola. Pero cuando aparece el Jaguar, su destino cambia de rumbo y se casa con ese primer amor. A su vez, Jaguar es un niño que desde pequeño sabe que para sobrevivir hay que luchar. Vivía en el Callao y se dedica a robar con su amigo Higuera. Los dos han estado en la cárcel. Jaguar ha aprendido a pelear con eficacia y sabe defenderse de muchachos mayores y, sobre todo, se hace respetar. Al final de la novela trabaja en un banco, ha alcanzado la respetabilidad social y humana (no deja sola a la tía de su esposa) y ha progresado. La sociedad de los años cincuenta está jerarquizada, pero existe la posibilidad —para los que se esfuerzan como Jaguar—, de elevarse en la jerarquía y formar parte de la clase media.

La trayectoria de Santiago Zavala, en *Conversación en La Catedral*, toma un rumbo contrario. Hijo de aristócratas, se matricula en la Universidad de San Marcos y por poco se hace comunista: prefiere la degradación social y económica a la degradación moral que sería aceptar los falsos valores de la dictadura y cae poco a poco en el desencanto cuando constata que ningún partido puede con la brutalidad de la dictadura y el triunfo de cierta forma de barbarie.

Miraflores ya no aparece como el barrio protector y maternal, sino dotado de los defectos del conservadurismo y afectado por las primeras formas de violencia: se ha declarado una epidemia de rabia en la capital y los empleados municipales recogen todos los perros errantes para exterminarlos. Batuque, el perrito de Santiago, es uno de los animales capturados, lo cual desespera a Ana, la esposa del periodista. Los empleados reciben una cantidad de dinero por animal matado. Se sabe que incluso se llevan a los animales sujetos por sus amos. Esta injusticia brutal es la metonimia de lo que se ejerce contra los supuestos oponentes al régimen: bajo una dictadura nadie puede sentirse seguro.

La ciudad ya no es sinónimo de civilización, sino de desencanto y decadencia. Las palabras finales de Ambrosio, excofer y víctima sexual del padre de Zavala, ahora encargado de matar a palos a los perros en las orillas del Rímac, palabras con las que finaliza la novela, significan claramente la pérdida de la esperanza y afirman, tomando como testigo al

hijo de su amo e incluyéndole en sus palabras, que lo único que se puede esperar es la muerte.

Sin embargo, el desencanto y la decadencia se evocan desde un bar situado a orillas del Rímac, cerca del Puente del Ejército, cerca del descampado donde matan a los perros con rabia o sin ella. El local, su nombre y su situación son significativos. El bar es el lugar de las confidencias entre hombres, el lugar donde se descubren verdades en varias novelas y obras teatrales de Vargas Llosa (recordemos, por ejemplo, el bar de la Chunga en el cual, en la obra teatral *La Chunga*, ésta y Lituma revelan su carácter, temores y sentimientos, o el de Dionisio y Adriana, en *Lituma en los Andes*, donde se empieza a descubrir la verdad sobre las desapariciones en Naccos). En *La Catedral*, la conversación dura una tarde entera y concierne a varios barrios de la capital y lugares de provincias para mostrar los principales problemas de una época: los años del odriísmo.

A la amplitud de temas y situaciones aludidos corresponde el nombre de *La Catedral*, que suele designar un majestuoso edificio de culto generalmente situado en la Plaza Mayor o de Armas de una ciudad importante, donde se reúnen para ceremonias habitantes de toda la ciudad e incluso de las afueras y provincias. En *La Catedral* de la novela, la suciedad y los olores desagradables dan cuenta de la presencia de otros parroquianos en ese local situado metafóricamente al otro lado del río (la Plaza de Armas y la catedral están en la otra ribera), cerca de pueblos jóvenes de los más miserables que no cita el autor, pero que ya existen en esos años. Más agradables y animados serán los bares de *La Colmena*, donde Varguitas toma café con Pedro Camacho. Si en *La ciudad y los perros* los salones del Hotel Bolívar son lugares de distracción previos a cierta forma de prostitución, en *La tía Julia y el escribidor* aparecen otros lugares de seducción, inspirados en las *caves du quartier Saint Germain* de París, donde se baila en una casi oscuridad. Dichos locales dan cuenta de cierta modernización, o forma de "mundialización", de los gustos de la clase media y superior. Para las clases populares existían entonces, como lo señala el último radioteatro de Pedro Camacho, los coliseos, donde se toca música más tradicional y cantan los ídolos populares. Otra distracción es el cine: los personajes vargaslosianos acuden a los cines de Miraflores próximos al Parque Central, a los de la plaza San Martín y a los del Cercado.

Observar además el nombre de los lugares, calles, plazas, barrios, dentro de una obra literaria, informa también sobre la vida que se lleva en ellos. Rímac designa al “río hablador” y no es una casualidad que la larga conversación ocurra en su orilla y en el barrio del mismo nombre. Pero el intercambio se hace tomando cerveza, hasta que al final el joven periodista está algo mareado y afectado por el choque emocional de ver a las mascotas moribundas y gemebundas —suerte que por poco le cabe a su propia mascota—, lo cual puede deformar la visión que propone de la realidad social y espacial.

Los lugares emblemáticos de la época colonial, el convento y la Alameda de los Descalzos, el Paseo de Aguas y la Plaza de Acho, están más allá, río arriba; el baldío y el bar están río abajo, en una zona de extrarradio. Y el Puente del Ejército puede funcionar, en la ficción, como una alusión al dictador Odría (quien nunca fue aceptado entre la aristocracia ni pudo ser socio del Club de la Unión) y a su método de represión contra la oposición. En cambio, la consonancia del nombre de Miraflores evoca la vida en un lugar agradable y bello, que fue lugar de veraneo un siglo antes.

Las calles del centro están vinculadas al trabajo. En los cafés de La Colmena, donde los personajes toman café, bebida que favorece la lucidez, o verbena en el caso de Pedro Camacho, por la misma razón, se descansa un ratito entre dos momentos de trabajo madurando planes y elaborando ideas, como las abejas que elaboran la miel. La calle Belén, donde trabaja Varguitas, es el lugar donde nace el escritor, junto al escritor y al periodista sensacionalista. Tal vez por casualidad, el nombre de la calle conviene a lo que en ella sucede. En las novelas realistas de Mario Vargas Llosa, cualquiera puede comprobar la exactitud de los lugares y de las actividades que en ellas se desarrollan; pero tratándose de obras de ficción, subsiste una duda en cuanto a la intención del escritor.

Los personajes obreros, artesanos y sirvientes que viven en las casas algo degradadas del barrio de Rímac o en las nuevas urbanizaciones construidas para ellos, en *Conversación en La Catedral*, representan los sufrimientos del pueblo bajo la dictadura. Los salarios no alcanzan para vivir decentemente, la imposibilidad de medrar gracias al trabajo acarrea problemas de alcoholismo, las detenciones arbitrarias se multiplican y algunos personajes de policías se complacen torturando a los presos supuestamente políticos. A la degradación económica del pueblo, a pesar

de la construcción de fábricas y del desarrollo industrial de la capital, corresponde la degradación moral de la sociedad, de todos los medios sociales. Sin embargo, al final de las novelas, todo se arregla, la crisis se soluciona o no hace falta solucionarla: pase lo que pase, nada va a cambiar en los barrios de referencia.

El lector tiene que reflexionar entonces acerca de las situaciones y los detalles seleccionados por el escritor, relacionados con la trayectoria de los personajes. Pese a su abundancia y diversidad, a la voluntad de crear una “novela total” que manifiestan los novelistas del boom, la capital nunca aparece por completo. Los adolescentes de *Los jefes* y de *La ciudad y los perros* efectúan sus recorridos habituales por algunos barrios de la ciudad. El aumento de la población en los años cincuenta incrementó el número de pobladores de unos 973 000 a unos 1 688 000 habitantes, debido esencialmente a un fuerte exilio rural.

Se modernizan las infraestructuras capitalinas, que hacen de Lima la ciudad más moderna del país. Se construyen los edificios de los ministerios en el centro, unidades escolares y unidades vecinales en el Cercado y cerca de las fábricas, pero crece tanto la población que también se producen ocupaciones de terrenos donde se levantan las barriadas (presentes en algunos radioteatros de Pedro Camacho). Todo el país confluye en la capital, de lo cual nace la idea de que el Perú verdadero ya no está en la sierra o en la selva, sino en Lima. Y es precisamente lo que ponen de manifiesto los personajes adolescentes de *La ciudad y los perros*, en el círculo del Colegio militar Leoncio Prado y el de Teresa.

Alberto Fernández es miraflorentino, oriundo de San Isidro, y estuvo matriculado en el Colegio Salesiano de Breña; Ricardo llega del norte, de Chiclayo, y su familia se instala en el barrio de Magdalena; Boa, por su apodo y su aspecto físico, parece llegar de la zona amazónica; Cava proviene de la sierra; Jaguar, como Teresa, que fue su amor de niño, es oriundo de Callao, del distrito de Bellavista, y estudiaba en la unidad escolar de su barrio, mientras que Teresa estaba en otra unidad escolar de Lima.

Estos ejemplos muestran la voluntad que tiene el joven novelista de presentar la nueva identidad del Perú: esta ya no se encuentra en provincias, sino en la capital y en algunos lugares, como aquellos en los que se educa a los adolescentes, sobre todo si están abiertos para todos y los preparan directamente para el servicio de la nación. Además, los

niños de todos los medios sociales, en la capital, reciben educación, y el ejemplo de Teresa que estudia concienzudamente y hace todo lo posible para estar decente, así como el de Jaguar, que por admiración y amor la imita y llega a ser buen alumno, significan que existe la voluntad de formar una nación con ciudadanos que sepan lo esencial. No obstante, a pesar de su dedicación, Teresa la morena no continúa estudiando —el texto no señala si tiene buenos resultados escolares—, al contrario de Jaguar, que es buen alumno cuando estudia junto a ella. Más suerte tiene Jaguar, que al final de la novela es empleado de un banco y ha salido definitivamente del mundo de la delincuencia.

Pero *La ciudad y los perros* da a entender que si bien hay confluencia de todas partes del país y de varios distritos de la capital, no hay el sentimiento de unidad de una nación, sino yuxtaposición en algunos lugares, como el colegio, donde subsisten los prejuicios sociales y étnicos de la ciudad. Hace varios decenios que largas avenidas unen los distritos: Progreso, por ejemplo (que cruzan los cadetes sorteando peligros para ir a los cerros de entrenamiento el día del accidente: así, progreso, peligro y accidente fatal quedan vinculados en el texto de ficción), prolonga La Colmena hasta el Callao, y el tranvía une el centro con Miraflores y Barranco. Pero Alberto es el único muchacho del grupo que estudiará luego en Estados Unidos; regresa a su barrio y prepara su noviazgo con una joven mirafloresina, olvidándose de Teresa, quien se casará con Jaguar y vivirá con él y su tía en Lince.

A pesar de la mentalidad conservadora que impera en gran parte de la capital, la novela afirma que la educación permite que algunos integren la clase media. Desde el punto de vista sociológico, el universo ficticio es bastante convencional. Los comportamientos social y moralmente reprensibles corresponden a medios definidos: el padre de Alberto engaña y deja sola a su esposa; Higuera vive de delitos e incita a Jaguar a cometerlos; Jaguar es víctima de un intento de seducción por la mujer de su padrino; un vecino de Teresa intenta espiarla cuando se baña, etc. El tipo de comportamientos inadecuados que corresponde a las clases populares es precisamente el que se lee en la prensa sensacionalista, en los sucesos desarrollados en *La Crónica* cuando Mario Vargas Llosa alistaba sus primeras armas como periodista en la sección policial.

El lector tiene en esta novela un ejemplo de lo que Khlebnikov, y después de él Elsa Triolet, llama trastexto, o sea, la serie de influencias conscientes o tan bien integradas en la mente del escritor que este las incluye sin querer en sus textos: los temas que alimentaron el aprendizaje de la escritura diaria surgen, apenas transformados, en la ficción, al lado de la experiencia propia del joven novelista y de las influencias literarias. El trastexto explica la selección de las partes de la ciudad, fuera del colegio militar y de Miraflores, donde tienen lugar episodios de la acción; muchos sectores de la capital nunca se citan en esta novela. El centro abandonado paulatinamente por la aristocracia solo se adivina por los lugares donde Higuera y sus cómplices “limpian” casas.

Más que una novela comprometida, pese a las citas de Sartre y de Nizan, y a pesar de las reflexiones de Alberto y de Gamboa, —lo más revolucionario es su búsqueda de la verdad, su exigencia de conformidad entre el discurso oficial y la realidad que designa, se trate del comportamiento de los cadetes en el internado o de la muerte del Esclavo—, *La ciudad y los perros* es, en cuanto al mundo que presenta, la suma de experiencias de escritura y de vivencias de un joven novelista. La forma, la construcción del relato y el realismo en la elaboración de personajes y episodios, produce el efecto de creación de un universo total.

*Conversación en La Catedral* ensancha las fronteras literarias de la primera novela. Las construcciones que transforman el aspecto de Lima surgen al lado de edificios y lugares más tradicionales. Aparecen los barrios obreros nuevos y el Club Regatas, así como los centros de resistencia a la dictadura y los lugares de represión y tortura, los hoteles del centro (el Maury donde se aloja Cayo Bermúdez) y las librerías, la casona de San Marcos y alrededores, los edificios de los ministerios y la Maternidad de Lima, entre otros. La multitud de lugares transitados o habitados por los personajes produce una impresión de urbe inmensa y polifacética. Además, los personajes se presentan en su vida diaria, ya no mediante la mirada de adolescentes, sino mediante los recuerdos de dos adultos particularmente aptos por sus oficios de periodista y de chofer de un colaborador principal de Odría, para desvelar lo que la sociedad calla u oculta. Más que en *La ciudad y los perros*, se nota el foso que media entre las familias adineradas de grandes empresarios vinculados al poder político, como el padre de

Santiago, y los más humildes, como Ambrosio o Amalia, cuyo horizonte es la muerte que los libraría de sus problemas sin solución.

El lector está ante la novela más comprometida de Vargas Llosa, la que sugiere que la única solución al problema social sería una lucha de clases que jamás tendrá lugar por el desánimo de los oprimidos frente a la represión, por la prensa imposibilitada de desempeñar su papel de contrapoder cuando un grupo de estudiantes organiza una marcha de protesta contra la dictadura en el Parque Universitario y La Colmena, por la resignación de las inmensas mayorías que emplean todas sus fuerzas en la lucha por sobrevivir. *Conversación en La Catedral* es una novela sartriana en la que la sociedad presentada no conoce alegría ni humor y el universo físico y moral es gris o negro.

Los esfuerzos de la municipalidad y del Gobierno por modernizar y dar un aspecto más atractivo a la capital, que tiene que actuar como *urbe* y servir de modelo para el desarrollo de otras partes del país (es la época en la que los medios gubernamentales dicen que el futuro económico del Perú está en la selva por la riqueza de su suelo), parece resumirse en la construcción de edificios nuevos y de colonias obreras que no bastan para evitar la formación de pueblos jóvenes ni para desarrollar realmente el país. Y el paso de la dictadura a la democracia parece no haber cambiado nada en la vida diaria. El personaje de Ambrosio, al final de la novela, confiesa a Santiago que en el centro de las ciudades, Chíncha o Lima, nada cambia excepto las caras de los mendigos. Cuando se acaba el relato, los dos interlocutores notan que las estructuras sociales están estancadas y que la construcción de nuevos edificios solo achata el aspecto de los edificios de los decenios anteriores. Ha faltado una política de renovación social y urbanística verdadera, y de desarrollo del territorio nacional.

*La tía Juliay el escribidor* se sitúa también en el gobierno de Odría, como lo señala en una ocasión Varguitas. Lima, antes de la televisión, cuando la clase media disponía de una enorme radio en casa para informarse de la actualidad y oír música y radioteatros (fenómeno ya presente en *Conversación en La Catedral*), se limita a unos espacios en la calle Belén, donde funcionan las dos radios rivales y trabaja Varguitas; La Colmena como vía bordeada de cafés y una calle alemana con la modestísima pensión en la que se aloja Pedro Camacho; la plaza San Martín donde están lugares de distracción de estilo parisino, y algunas calles de Miraflores

El distrito miraflorentino es el lugar de residencia de la familia, son los lugares de trabajo y de estudios, y en bastantes ocasiones, el de los cafés donde se conversa de los temas que preocupan a los personajes. La presentación sociológica de la capital es, por consiguiente, bastante restringida, aunque intervienen cantantes e intelectuales famosos de los años cincuenta, siempre relacionados con emisoras de radio o el trabajo del joven periodista; la dictadura aludida por Varguitas no parece impactar mucho en los personajes: el padre de Varguitas es más de temer para este que el dictador y no parece imponer una censura de ninguna clase, según el ambiente de esta ficción.

Solo Pedro Camacho y sus personajes teatrales conocen problemas importantes en la vida relacionados con los problemas sociales existentes en la vida capitalina. La clasificación de los distritos limeños por el escritor corresponde a la de personajes de las novelas anteriores. La falta de mixtura social es una realidad en las urbes del continente americano, que se organizan en distritos bien definidos socialmente, pero las cualidades y defectos señalados por Camacho parecen referirse, apenas caricaturizados, a ficciones anteriores de Vargas Llosa.

En esta novela, Lima es un espacio de aprendizaje, de intercambios amistosos y culturales. Los protagonistas se mueven esencialmente entre algunas calles del centro y de Miraflores. Los gustos y el modo de vida evolucionan según normas francesas y norteamericanas, sinónimos de modernidad —recordemos que la costumbre de reunirse en un café fue una imitación de la moda de finales del siglo XVIII en París—. París es la capital de la moda femenina, las esposas e hijas de los aristócratas compran sus vestidos y ropa allá: es la elegancia y la cultura; la música y los bailes son de los Estados Unidos —el jazz, por ejemplo—. Con la radio llegan de Cuba los radioteatros, y con la multiplicación de salones de cine, las películas, melodramas de México, vaqueros y acción de los Estados Unidos, al lado del neorrealismo italiano y de la *nouvelle vague* francesa: son la distracción al lado de la cultura europea. Pero con la radio, a partir de 1955, empiezan los programas de música andina que corresponden al asentamiento de provincianos en la capital.

Con lo internacional también entra en Lima la diversidad de lo nacional, que se nota en las comidas habituales de los protagonistas. *La tía Julia y el escritor* tiene como trasfondo la evolución de los gustos culturales,

la modernización de la escritura ficcional y de las costumbres, dentro de una sociedad que aún conserva sus tradiciones seculares. El personaje de Pedro Camacho, boliviano, el de Julia, boliviana, parecen dar a entender que la evolución en la escritura y en las costumbres viene de fuera. Además, los textos de radioteatros que llegan bien malogrados de Cuba y dan a Varguitas la oportunidad de ejercitarse en un género popular, son otros elementos de aprendizaje y cambio que también vienen de fuera. Los nuevos ritmos musicales sudamericanos y los cantantes son foráneos.

En el mundo ficticio que presentan estas novelas de Vargas Llosa, el Perú parece vivir solamente en sus tradiciones sociales ignorando parte de su patrimonio cultural, siguiendo modelos de urbanismo y arquitectura extranjeros, adoptando y a veces adaptando la cultura de fuera. La solución para un joven que quiera hallar su propio camino es salir del país. Alberto proyecta una estancia más o menos larga en los Estados Unidos, y Varguitas irá a París para hacerse escritor. Santiago Zavala, que se queda en Lima, solo conoce el desencanto y la estrechez.

Publicada en 1984, *Historia de Mayta* se refiere a la Lima de finales de los años cincuenta y la primera mitad de los sesenta, con la preparación de la aventura revolucionaria de Alejandro Mayta. Una vez más, Lima es el escenario principal para los recorridos de los protagonistas: Miraflores, Barranco y Lurigancho para el presente, y por otra parte, el centro histórico, el Rímac, los Barrios Altos y los sectores industriales alejados del centro; aquí también, la multitud de referencias espaciales produce un efecto de exhaustividad, de recorridos por toda la capital. Y los dos decenios que separan pasado y presente permiten percibir cambios en el aspecto material de la urbe y en el aspecto social.

Los personajes de Mayta y el narrador, adolescentes, y según este, amigos de colegio, permiten adentrarse en la vida cotidiana de la clase media a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. Viven en Magdalena, un sector residencial tranquilo; Mayta visita a su tía en Surquillo, en un barrio de artesanos, donde se hacen milagros para alegrar la vida con fiestas de cumpleaños gracias a la solidaridad entre vecinos y a plazos consentidos por los comerciantes. Se siente una confianza en el futuro que no existía en el decenio anterior. Algunos emigran a Venezuela y allá alcanzan un mejor nivel de vida; el país está saliendo de diez años de dictadura en 1959 y la democracia parece establecerse definitivamente.

Se expresan libremente los partidos políticos, se crean incluso nuevos. Paralelamente, a imagen de lo que está sucediendo en Cuba, algunos grupos empiezan a soñar con repetir en su tierra la aventura castrista y crearán focos revolucionarios.

Las izquierdas se dividen entre prorrusos, prochinos y procastristas, con multitud de matices. Y lo que podría dar oportunidades de debate democrático, revierte en un proyecto de revolución armada. Apartada la capa de plomo de las dictaduras, cuando el pueblo conoce de nuevo la paz y alegría y se proyecta en un futuro mejor, se están preparando días de lucha. Porque a pesar de esta felicidad y esperanza, quedan mendigos en las calles, señal de que no todos logran mejorar lo cotidiano. Algo se está desestabilizando en la sociedad capitalina, y en el Colegio Salesiano Mayta hace preguntas embarazosas a los padres. La no contestación de estos, a nivel de la ficción, corresponde en la realidad, para el novelista, a la falta de verdadero debate político sobre el mismo tema en particular; entonces Mayta, poco después con Vallejos, inventa sus propias respuestas.

Desde el punto de vista urbanístico, la capital crece y alcanza oficialmente una población de 9 731 000 habitantes en 1960: en un lapso de diez años son 2 200 000 habitantes más, y su alojamiento es cada día más caótico y anárquico. Se multiplican barriadas y pueblos jóvenes. La aristocracia, salvo algunas excepciones, abandona el centro y se establece en San Isidro y en algunas partes de Miraflores, San Borja y Monterrico. Sus casas y palacios se convierten en casas de vecindad degradadas y arruinadas. Se mantienen mejor las casitas de la clase media, gracias a lo cual cambian menos estos barrios. Por eso, los personajes de ficción que encarnan el comportamiento tradicional viven en ellos, y luego, si mejora o se degrada su situación económica, se establecen en otros lugares de la ciudad. Sin embargo, la visión de Lima que dan las novelas de Mario Vargas Llosa solo en parte es justa, porque se vincula más directamente a los requisitos de un recorrido ficticio. Los niños y adolescentes protagonistas de estas novelas se crían en un medio social rico (Santiago Zavala) o relativamente acomodado que les permite educarse en colegios privados; los que nacen en medios sociales pobres o marginales (Jaguar o Teresa) van a las unidades escolares del Estado. En todos los casos, y pese a las diferencias sociales, Lima es la *urbe* que educa para dar un lugar a todos los

ciudadanos. El resultado es una paz social, fragilizada por la manifestación de problemas que nota Mayta de inmediato.

Veinte años después, todo ha cambiado. La mayor parte de los hogares dispone de un televisor y muchos de un automóvil; pero, según *Historia de Mayta*, hay tanta inseguridad que las casas se protegen con alambres, sirenas y toda clase de sistemas de alarma. Los barrios donde dos decenios antes se organizaban fiestas con familia y amigos se han convertido en búnkeres. Incluso en los distritos más cotizados, la suciedad y el abandono han sustituido a la elegancia y la belleza, lo cual significa que las municipalidades ya no limpian las calles, ni organizan un servicio de seguridad eficiente. Algunos responsables culturales aún luchan por afirmar las fuerzas de la creación frente a la barbarie y la destrucción. En esta novela, Moisés Barbi Leyva actúa como un apóstol de la cultura; este personaje de nombre judío (recordemos que el Hablador, Saúl Zuratas, alias Mascarita, protagonista de *El hablador*, es un judío educado en un colegio católico que se encarga de salvar la cultura de los machiguengas: un creyente que practica la tolerancia y la solidaridad) cree en la educación de una sociedad en el saber y el respeto al otro como el medio más eficaz para formar una nación que viva en armonía y concierto. Pero su acción tiene límites, así se sospecha cuando el texto refiere las situaciones de barbarie y de violencia, estupros y robos habituales en las calles a cualquier hora del día.

No puede decirse que el pueblo ha tomado el poder, sino que la crisis y la falta de autoridad municipal y estatal han dado el poder a los peores miembros de la sociedad que se vengan de su frustración destruyendo. Surge de inmediato una pregunta: ¿por qué dejó de afirmarse el poder del Estado y de los municipios? Y la respuesta parece obvia: la corrupción. Es la palabra clave del discurso del personaje de Mayta, que no deja de luchar contra ella, pero los remedios que propone son peores que el mal. Y a nivel de la escritura ficcional, todo gira alrededor de ella: la descripción de los lugares, tanto en los distritos más adinerados como en las barriadas: suciedad, deterioro, desidia de los habitantes, perversidad generalizada que se ejerce contra los más débiles.

La visita a Lurigancho que hace el narrador para entrevistarse con la hermana de Mayta, la monja Juanita, da lugar a la exposición de todas las lacras y peligros de tal tipo de lugar: atraco del narrador por un grupo de

jóvenes desocupados, calle sin asfalto y con baches, deterioro del auto y para los habitantes, casas sin un mínimo de comodidad, delincuencia, narcotráfico, es decir, todo lo que genera inseguridad en la vida diaria. Si, como sugiere Pierre Sansot en *Poétique de la ville*, la ciudad funciona como un organismo vivo, el de Lima está muy enfermo, tal vez sin remedio en *Historia de Mayta*. Paralelamente, el narrador mantiene su cuerpo sano, para conservar su mente sana: corre varios kilómetros diarios a orillas del mar para empezar bien el día; pero Mayta parece haber tenido problemas siempre, en primer lugar, con sus pies planos. El pie herido de Edipo es la señal visible de su sensibilidad malherida, de niño abandonado y condenado a muerte por sus padres porque los augurios anunciaban que traería la desgracia a los suyos. Mayta se cría sin padre hasta que muere su madre; simbólicamente se traduce en su cuerpo la falta de formación masculina, y a los pies planos que le hacen sufrir al caminar (y el personaje camina más que la mayor parte de los limeños) les corresponde una ilusión inquebrantable: dar comienzo a la revolución que ha de cambiar la faz del mundo salvándolo de la corrupción para instaurar la justicia. Ideal muy respetable, por cierto, pero la organización se fundamenta en hipótesis y esperanzas nada confirmadas; y Mayta no atiende las advertencias de los demás. Veinte años después, la salud de Mayta se ha deteriorado y puede establecerse una equiparación entre la degradación de los barrios populares y de clase media, a los que está vinculada la trayectoria del personaje, y el organismo de este.

Los trayectos por la capital, los nombres de las calles y avenidas, de los municipios y barrios, así como algunos lugares bastante conocidos (el zanjón, el cerro San Cristóbal, el restaurante Costa Verde, el Museo de la Inquisición, por ejemplo), la adecuación entre los personajes, su lugar de residencia y los sitios adonde van a trabajar o a distraerse, producen un efecto de realidad que podría llevar al lector a confundir el mundo objetivo con el de la ficción. Las vivencias de los personajes despiertan ecos en las de cualquier lector: agresiones a las mujeres por falsos taxistas, laboratorios de cocaína en ciertas barriadas, bombas y carros bomba de los años ochenta, pequeña delincuencia y grupos de niños pirañas en la época en que se dejaba que el centro histórico se derrumbara por la poca atención al patrimonio arquitectónico y cultural, y el miedo que inspiraba a algunos pasar por calles y avenidas de barrios en proceso de degradación,

etc. Sin embargo, el lector no ha de olvidar que los lugares aparecen en las novelas en relación estrecha con los actos y desplazamientos de los personajes ficticios.

Los trayectos son, en realidad, trayectorias fantaseadas por el escritor y, por consiguiente, por muy verdaderos que parezcan los lugares citados o descritos en las novelas, no corresponden exactamente a la realidad del espacio capitalino en las épocas de referencia. Lima es cada vez más la capital con un pasado prestigioso que nadie toma en cuenta, porque los que imponen su ley en ella son bárbaros cada vez peores, tanto para la urbe como para el pueblo. La esperanza de una mejora proviene, finalmente, en *Historia de Mayta*, de una nueva "conquista" del país por los *marines* y los Estados Unidos. La corrupción ha dejado triunfar la barbarie y ninguna opción política parece capaz de detener el proceso de destrucción de lo humano y lo material en la capital. Esta ya no desempeña su papel de *urbe*, modelo civilizador para el resto del país.

Una de las características de un universo novelesco es que lo episódico o casual en la realidad aparece como la única verdad que conforma el mundo. Además, si la pequeña delincuencia conoció un auge en los años ochenta, la gran delincuencia (evasión de capitales, fortunas que hacían los narcos, etc.) causaba daños más profundos, menos visibles inmediatamente, a la economía del país, bastante afectada ya por las exacciones de algunos "revolucionarios". La prensa sensacionalista siempre ha culpado de los problemas a las clases sociales más bajas y ha olvidado otras responsabilidades. Las novelas de Vargas Llosa corrigen en parte esta visión, *Conversación en La Catedral* principalmente, pero también *Historia de Mayta*, que señala la ilusión e irresponsabilidad de gobernantes y revolucionarios. La Ciudad de los Reyes parece prometida a la destrucción, como la ciudad gobernada por niños de la leyenda bíblica. Pero una crisis de civilización, por muy profunda que sea, no significa destrucción, sino cambio y reconstrucción.

## Bibliografía

GLADIEU Marie-Madeleine, Jean-Michel POTTIER y Alain TROUVÉ  
2013 *L'arrière-texte. Pour repenser le littéraire*. Bruxelles: Peter Lang.

SANSOT Pierre  
1996 *Poétique de la ville*. Paris: Armand Colin.

VARGAS LLOSA, Mario  
2012 *La ciudad y los perros*. Barcelona: Alfaguara  
1984 *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral.  
1977 *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral.  
1969 *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral.  
1967 *Los cachorros*. Barcelona: Seix Barral.  
1957 *Los jefes*. Barcelona: Roca.

VIDAL MENDOZA, Luis Fernando  
1981 *Cuentos limeños (1950-1980)*. Lima: Peisa.



### 3. LIMA EN LAS TRADICIONES PERUANAS DE RICARDO PALMA

EDUARDO HUÁRAG ÁLVAREZ

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

#### Resumen

Se reflexiona sobre el costumbrismo y el contexto social en el que aparece el romanticismo, movimiento con el que se identifica a Ricardo Palma. Con el costumbrismo aparece el interés por el relato breve de acontecimientos significativos en la vida de la ciudad, lo que luego servirá de inspiración a Ricardo Palma. En la mayor parte de sus tradiciones hay hechos que acontecen en los tiempos de la colonia. Lo importante de este análisis es demostrar que Palma no solo refiere personajes y hechos anecdóticos. Más que eso, junto al relato del incidente o la peripecia, "retrata" el modo de pensar y actuar de los limeños de los siglos XVII y XVIII. En sus relatos subyacen significaciones y los incidentes o personajes que tuvieron gran repercusión en la Lima de entonces, como lo demuestran los gráficos de las funciones transversales de las significaciones que se propone.

#### Palabras clave

Palma, Ricardo; oralidad; humor; Lima; costumbrismo; romanticismo; narradores peruanos; siglo XIX

### 3.1. Perspectivas del costumbrismo y el romanticismo

En el presente artículo se comentarán las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, que permiten al lector formarse una idea de los aspectos relevantes de la Lima del virreinato y de las primeras décadas de la República. Se enfatiza en muchas de las costumbres que aún se mantienen y que proceden de los lejanos siglos XVII y XVIII, según evoca Palma.

Primero se hace un conjunto de reflexiones sobre la época en la que escribió Palma y las tendencias de esos años. Es importante advertir que tomo algunos planteamientos que he desarrollado en estudios anteriores sobre este destacado escritor y con esta advertencia creo innecesario hacer citas textuales de obras de mi autoría (Huárag 2011, 2004, 2004<sup>a</sup>).

En el Perú, luego de la independencia, fueron pocos los cambios en el escenario cultural. La fundación de la república no supuso un movimiento literario nacional e innovador. Los paradigmas literarios de la metrópoli ibérica siguieron prevaleciendo. La novedad, en todo caso, fue la proyección del sentimiento americanista al destacar lo propio de América, sus costumbres, su geografía y sus gentes. Los costumbristas, al igual que los costumbristas españoles, recrean lugares, personajes y acontecimientos significativos para la cultura local, hechos de relevancia que se mantenían como vivencias en el imaginario de la cultura oral. Así pues, las costumbres de una ciudad llegaban a la narrativa en algunas de las modalidades escritas como las crónicas, los artículos periodísticos (con dosis de humor) o los relatos ficcionales. No es que se inventaran las costumbres y tradiciones, ellos ya existían en el imaginario y la cultura oral de los peruanos. Lo que hacen los escritores y periodistas es escribir sobre esos acontecimientos, sobre los decires y costumbres. No pocas veces en esos escritos subyace un tono de crítica y sátira acerca de personajes caricaturescos de esos primeros años de la república. De manera coincidente, el romanticismo se interesó también por el folclore de los pueblos, por la riqueza oral, opuesta al academicismo elitista.

Después de la independencia, Lima surge como una ciudad que hereda el estatus y el abolengo de haber sido la capital del virreinato. Lima tiene historia, tiene un pasado muy rico porque ha sido testigo del encuentro de dos mundos. En la numerosa población andina se mantiene el recuerdo de los tiempos del incanato y perviven las creencias relacionadas con la

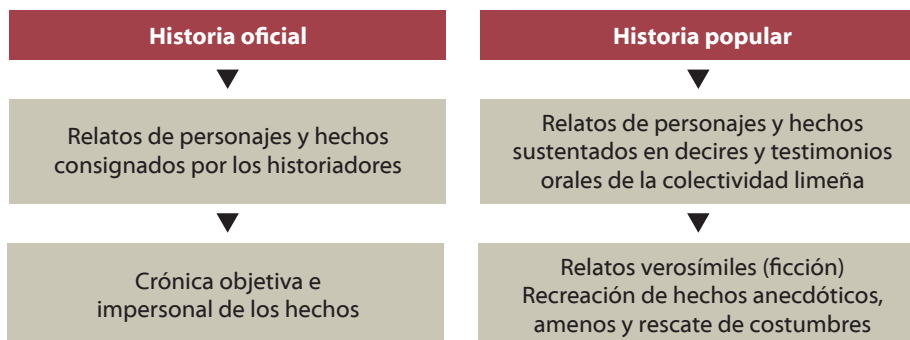
religiosidad ancestral. Con el virreinato, los españoles imponen sus instituciones pero el control del poder supone rivalidades y enfrentamientos que, en muchos casos, terminan trágicamente.

Los relatos, las pequeñas historias, los refranes y decires estaban en el imaginario de la ciudadanía. Se fueron transmitiendo de generación en generación. Los intelectuales de la república naciente, quizá sin ser conscientes de ello, empezaron a construir los rasgos de la identidad nacional. A través de pequeños relatos o crónicas, los escritores recrearon hechos con tono de humor criollo, adaptados de la picardía española. Se estaba produciendo el mestizaje cultural. Serán célebres, entonces, relatos como *El paseo de Amancaes*, *Un viaje*, de Pardo y Aliaga; *El té y la mazamorra* y *Los carnavales* de Manuel Ascencio Segura.

### 3.2. Palma y la herencia costumbrista

Los costumbristas dieron mucho impulso al relato breve y al artículo periodístico. Palma no descubre el relato breve. Lo importante de las *Tradiciones* de Palma es el modo tan particular que tiene el autor para organizar sus relatos, la manera cómo los estructura, el estilo y el tono. Ese modo de contar que suele empezar con un pretexto o el relato que anticipa un conflicto, lo deja en suspenso, inserta el denominado “parrafillo histórico” y retoma el hecho anecdótico que había empezado a dramatizar para finalmente concluir la pequeña historia. Pero hay algo más por precisar. Mientras los costumbristas recogían las tradiciones y costumbres de la Lima de inicios de la República, a Ricardo Palma le interesaban los hechos anecdóticos y episódicos del pasado, los que tenían como marco los tiempos del Virreinato. Y es que la república se instalaba sobre un pueblo que tenía una cultura oral, costumbres y tradición. Indudablemente, está el hecho de que somos herederos de esa cultura sincrética y la independencia no podía negar ni rechazar el pasado. Ser independientes y soberanos no significaba desconocer una idiosincrasia, una herencia que, por lo demás, seguía viva en la oralidad. Hasta mediados del siglo XIX, la cultura oral siguió teniendo una incidencia relevante. O dicho de otra manera, mientras que por un lado existía la historia oficial y las instituciones legitimadas, incluida la Iglesia, de otro lado estaba la historia popular, aquella que difunde sus

relatos en el rumor, en los decires o que crea refranes muy a propósito de los personajes o incidentes acontecidos. Palma rescata las glosas de los historiadores o los recuentos de los cronistas de la ciudad o simplemente el testimonio recogido de oídas. Veamos el siguiente cuadro que sintetiza esta contraposición:



A Ricardo Palma, el interés por narrar hechos del pasado le viene del romanticismo. En efecto, fue con el romanticismo que la novela histórica llegó a su auge. A diferencia del neoclasicismo, que estaba más interesado en la construcción de personajes que se convierten en paradigmas de la condición humana, para los románticos son importantes los protagonistas de pequeñas historias, los incidentes anecdóticos que suceden en diferentes épocas o lugares. De alguna manera, la visión de los románticos es un modo de democratizar la cultura frente a un neoclasicismo que terminó siendo elitista y marginalizador. Así pues, en las *Tradiciones* encontramos un sinnúmero de personajes populares, muchos de los cuales nunca aparecerán en ninguna historia formal de los pueblos. Y sin embargo, fueron parte de esa realidad nacional.

Tal vez no se ha llegado a reconocer que Palma representa un nuevo concepto de cultura. Su perspectiva de narrador se aleja del academicismo neoclásico y se acerca al relato popular. Con Palma se rescatan y valoran los hechos anecdóticos que están presentes en el imaginario popular. Si a la poesía romántica no le interesa el rescate de la expresión popular — salvo el caso aislado de Melgar —, Palma opta por la incorporación en sus relatos de los decires, refranes e incidentes episódicos del Virreinato y los primeros años de la República.

Es importante aclarar que Palma no escribe sus *Tradiciones* para elogiar el modo de vida y los ideales de la sociedad de los siglos XVI, XVII o XVIII. Palma revive los hechos episódicos (algunos en tono dramático) para que el lector del siglo XIX o XX, establezca relaciones entre el presente y el pasado. Esa es la razón por la que presenta el denominado “parrafillo histórico”. Lo ficcional y la referencia histórica se hermanan para que el lector contextualice. Y uno de los efectos del relato será, sin duda, la conciencia de que aquello que somos lo heredamos de los antiguos.

Lima tiene una importancia primordial porque fue la capital del virreinato, la capital de la república, el escenario donde se concentraba el poder. Palma nació y vivió su infancia cerca de lugares históricos como el Palacio de Gobierno, la catedral, el Mercado Central, el municipio, etc. Aparte del testimonio oral recogido entre los amigos y la vecindad, Palma investigó en crónicas de la época y a partir de ello estructuró sus relatos. Palma rechaza la referencia fría y objetiva que hace la historia. A Palma le interesan los personajes, los decires, la atmósfera que rodea a los protagonistas del incidente. Y en medio de ello, surgen los temores, el humor y la sorna —quizá fue así, quizá no—, lo cierto es que Palma transmite su relato con verosimilitud. Sus *Tradiciones* son relatos que reescriben la historia con humor y gran dominio del arte de narrar.

### 3.3. Análisis de algunas *Tradiciones peruanas*

Son muchas las *Tradiciones* que hacen referencia a Lima, pero para efecto del análisis se ha elegido —siempre las elecciones son arbitrarias— un corpus que permite tener, desde diferentes aspectos, una idea de lo que era Lima en los tiempos de la colonia. Las características de la ciudad y los atributos de los personajes nos llegan a través de la evocación del narrador, una evocación que tiene raíces, lo reitero, en el imaginario popular. La exigencia de un corpus es que sea una muestra coherente y representativa y en ello se basa el análisis. En todo relato subyace una estructura, un conjunto de variables que recorren transversalmente el texto. Es posible identificar un eje temático, las significaciones que presenta el relato (modalidad particular de asumir la diégesis) y la posible repercusión o trascendencia del incidente o hecho anecdótico relatado en la Lima de la época.

Así pues, la perspectiva transversal del análisis permitirá apreciar:

- a) El eje temático que se deriva del relato como historia.
- b) Las significaciones que subyacen según la diégesis de cada relato.
- c) La repercusión o trascendencia en la Lima de la época que se puede apreciar, incluso, por la referencia que da el narrador en el texto.

### 3.3.1. La fusión de lo trágico y lo cómico

Una de las primeras *Tradiciones* que llama nuestra atención se titula *Los tres motivos del oidor*. En la Lima de aquel entonces (1544, cuando los conquistadores luchaban por el control del poder) causó temor la llegada de Francisco de Carbajal, soldado español famoso por su crueldad.

A tono con los caudillos autoritarios que se quieren hacer respetar, Carbajal entró a Lima y causó conmoción. Apenas llegó hizo ahorcar a Pedro del Barco y Machín de Florencia. Al parecer “[...] estaba resuelto a seguir ahorcando prójimos y saquear la ciudad si esta no aceptaba por gobernador del Perú a Gonzalo Pizarro” (Palma 1968: 82). El hecho en sí es significativo porque la ciudad de Lima se vio amenazada por uno de los bandos que en ese momento apoyaban a Gonzalo Pizarro. Los miembros de la Real Audiencia fueron presionados para pronunciarse en favor del invasor. Cuenta el narrador que en tal episodio, uno de los licenciados, un tal Zárate, terminó aceptando firmar el documento que se les exigía, pero junto a su rúbrica puso: “Juro a Dios y a esta + y a las palabras de los Santos Evangelios, que firmo por tres motivos: por miedo, por miedo y por miedo” (Palma 1968: 82).

Lo que parecía ser un relato en tono dramático —por lo que representaba Carbajal y su amenaza—, irá adoptando el tono del humor cuando el licenciado debe recurrir nuevamente a la famosa frase que en Lima ya se había hecho famosa. Aconteció que Zárate tenía una hija muy atractiva de la que se enamoró Blasco de Soto, uno de los soldados de Carbajal. Como era costumbre en esos años, el soldado pidió la mano de la joven y fue rechazado por la familia de la novia. Enterado Carbajal del rechazo al soldado, asumió su causa: “Conmigo se las habrá el abuelo [...] o no soy Francisco de Carbajal o mañana te casas. Yo apadrino tu boda y

basta" (Palma 1968: 83). Lo gracioso de este personaje que representa a los timoratos de la época, casi una caricatura, es que una vez que Carbajal lo conminó a aceptar como yerno al soldado Blasco de Soto y firmar ante notario puso "Conste por esta señal de la + que consiento por tres motivos: por miedo, por miedo y por miedo" (Palma 1968: 83).

Es importante señalar que en la Lima de entonces, el personaje debió ser fácilmente recordado y su declaración se hizo célebre. Palma, que se encuentra interesado en registrar los hechos significativos de la cultura oral, señala: "Así llegó a hacerse proverbial en Lima esta frase: *los tres motivos del oidor*, frase que hemos recogido de boca de muchos viejos..." (Palma 1968: 83). En el tercer episodio, en el que se vuelve a referir el uso de la frase, se vuelve a hermanar el momento dramático con el tono de la comedia. Se cuenta que en el momento de su muerte fue a visitarlo Carbajal y le comentó que, según él, no había causa grave para morir. El licenciado dijo, entonces:

- No, mi señor don Francisco —contestó el enfermo—, me muero no por mi voluntad, sino por tres motivos.
- No los diga que los sé —interrumpió Carbajal—, y salió riéndose del aposento del moribundo" (Palma 1968: 83).

Se trata, pues, de un humor tragicómico en el que no se pierde el sentido del humor aun en la hora final. Si al inicio nos desconcertó la presencia de Carbajal, ahora resulta que lo encontramos siendo parte de un comentario de humor que el mismo Zárate había hecho célebre. Así, se dan la mano lo trágico de la muerte y el sentido del humor. La risa en medio del tono trágico. Lo interesante es que, en la memoria de la oralidad de los ciudadanos de Lima de aquel entonces, la frase se hizo célebre. La cultura oral registra el recuerdo del personaje y su frase, aquello que alcanzó celebridad en la memoria de la colectividad. Acto que va acorde con los principios de la tendencia romántico-popular, pero que a la vez revela lo que acontecía en Lima, en esos años de inestabilidad, violencia y caudillismo.

Para una mejor ilustración del análisis me permito presentar el gráfico de los ejes transversales que actúan en la tradición *Los tres motivos del oidor*:

Eje temático	Significaciones del relato/tratamiento de la diégesis	Repercusiones del personaje o incidente en la Lima de la época
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Temor ante una autoridad, que es un personaje despiadado (Francisco Carbajal).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se formulan atributos del personaje sanginario para convertirlo en leyenda.</li> <li>• El posible escenario trágico se convierte en tragicómico.</li> <li>• El origen del humor procede de una frase que se hizo famosa: “por miedo, por miedo, por miedo”.</li> <li>• El oidor acepta un consorte inesperado para su hija por presión de carbajal y “por miedo...”.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Temor confirmado por ejecución de opositores -pánico en la población.</li> <li>• Trascendió el temor ligado a la frase “por miedo...”.</li> <li>• El temor provoca humor en un contexto y época en que la dignidad y el honor estaban ligados a la valentía ante la amenaza.</li> </ul>

### 3.3.2. Cuando la confrontación involucra el honor familiar

Lima, como centro de la administración colonial, era escenario de disputas y querellas innumerables. No olvidemos que los funcionarios de la corona española solían venir de la península con sus títulos nobiliarios y se sentían parte del destino del imperio y los ideales y expectativas de la monarquía española. España, cuando se produce la conquista y ocupación de esta parte de América, impone su poder, su modelo institucional y su religiosidad. La jerarquización social dependía de los títulos nobiliarios. El sentido del honor derivado de las costumbres medievales tenía mucha importancia. La noción de honor, en esta concepción, compromete a la persona y la familia. Al defender el honor personal se defiende también el honor de la familia.

Un incidente aparentemente intrascendente puede desencadenar un litigio en el que se ven envueltos dos personajes que, según la costumbre de la época, representan a sus familias. Eso es lo que sucede en la tradición titulada *Un litigio original*. Aconteció que los carruajes de dos ilustres personajes se encontraron en una de las esquinas de Lima. Uno debería ceder el paso al otro porque ambos no podían girar a la vez. El caso es que ninguno estaba dispuesto a ceder el paso. Se entiende que

quien debe ceder el paso es el personaje de menor rango social. Y ambos se sentían personajes importantes. Uno se llamaba Dionisio Pérez Marrique y Villagrán; el otro, Cristóbal Mesía y Valenzuela. Ambos carruajes se detuvieron en el lugar del litigio mientras las personalidades recurren al virrey que, viéndose en dificultad, prefirió derivar el caso a las autoridades de la península.

En aquel entonces, Lima era el centro del virreinato y en ella vivían el virrey y la nobleza que lo rodeaba. Citaremos unas líneas de la larga lista de notables que refiere el narrador:

“Allí estaba don Juan de Mendoza e Híjar, segundo marqués de San Miguel, en cuyo escudo de gules lucían las barras de Aragón y los eslabones de Navarra; don Alonso Pérez de los Ríos y Rivero, vizconde de San Donás, que era título de Flandes y no de Castilla; don Luis Ibáñez de Segovia y Peralta, marqués de Corpa, que por Peralta tenía escudo de gules, cuartelado en cruz con un grifo de oro...” (Palma 1968: 489). En esa Lima de marqueses y condes, lo cierto es que quien debía dirimir los litigios era el virrey. Pero como el virrey tenía amigos y compromisos en ambos bandos, prefirió buscar un argumento para excusarse: “Señores —dijo— no me tengo por bastante instruido en la ciencia del blasón... Aquí no hay más sino ocurrir a su majestad. Entre tanto vuelvan los caballos a la caballería y quédense los coches donde están y sin variar de posición hasta que venga de España la solución al problema” (Palma 1968: 495).

Lo absurdo de esta querrela de honor es que cuando finalmente llegó el dictamen de las autoridades de la península: “[...] no existía ya ni un clavo de los coches, porque, estando los vehículos tanto tiempo en la vía pública y a la intemperie, no hubo transeúnte que no se creyera autorizado para llevarse siquiera una rueda” (Palma 1968: 496).

Esta tendencia a la querrela y que la misma se mantenga por años de años en la vida republicana es una costumbre que, al parecer, lo heredamos de la colonia. El ciudadano que en el siglo XIX o XX lee las *Tradiciones peruanas* puede confrontar los hechos y se dará cuenta de que los litigios hasta por simples desencuentros son parte de la herencia cultural que nos viene de esos tiempos. Se trata, pues, de un relato que más allá de quiénes son los involucrados en el litigio; nos ilustra las costumbres de una época, un modo de concebir el honor y el prestigio social. Palma destaca

con cierto humor lo absurdo del incidente y la porfía de seguir el juicio; al final, ninguno puede decir que se benefició con el litigio.

Si analizamos la tradición *Un litigio original* mediante los ejes transversales de significación, tenemos:

Eje temático	Significaciones del relato/tratamiento de la diégesis	Repercusiones del incidente en Lima
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Litigio por jerarquía social. Las personas valen por sus títulos nobiliarios.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sociedad jerarquizada según los títulos nobiliarios.</li> <li>• Un incidente intrascendente desencadena un proceso judicial.</li> <li>• Los casos controvertidos se enviaban a las cortes de España. La sentencia demoró tanto, que cuando llegó a Lima las carretas estaban destruidas.</li> <li>• El prestigio y el honor es tan importante que puede llevar al absurdo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La importancia del incidente es tal que el caso se lleva a España.</li> <li>• El incidente repercute en la sociedad y los notables toman partido por una de las partes.</li> </ul>

### 3.3.3. Identificación de Lima con el melodrama de una actriz

Lima, en los tiempos de la colonia, no solo es escenario de litigios de honor o de creencias y decires populares. También, en ese escenario, algunos se convierten en personajes de leyenda romántica. No porque fueran autoridades o distinguidos innovadores, sino porque su personalidad y sus andanzas los hicieron parte de una historia, como se nos refiere en *Genialidades de la Perricholi* (Palma 1968: 616). Son personajes que la cultura popular ha convertido en leyenda. Nos referimos a la Perricholi, nombre con el que se conoció a Micaela Villegas. Al parecer, no era una mujer bella pues los cronistas señalan algunas imperfecciones. Palma comenta que “[...] vestía con elegancia extrema y refinado gusto, y que sin ser limeña tenía toda la genial travesura y salpimentado chiste de la limeña” (Palma 1968: 617). Cuando Palma escribió esta tradición se creía que Micaela Villegas había nacido en Huánuco. La edición que consultamos consigna que “Ha quedado

comprobado que la Perricholi nació en Lima. Raúl Porras Barrenechea descubrió hace pocos años la partida de nacimiento” (Palma 1968: 616).

Debió tener una gracia sensual e irresistible, solo así se explica que el personaje más importante y poderoso de la capital virreinal, el virrey Amat, quedara prendado de la actriz. Los rumores corrieron muy rápido y los limeños estaban pendientes del romance de la autoridad sexagenaria con la joven actriz, amorío que, con sus encuentros y desencuentros, duró aproximadamente catorce años. El virrey, en ese tiempo: “[...] hizo más calaveradas que un mozalbete, con no poca murmuración de la almidonada aristocracia limeña, que era un mucho estirada y mojigata” (Palma 1968: 617).

El personaje y el tema del romance apasionado con altibajos y desencuentros era el más apropiado para un escritor marcado por el romanticismo, como lo fue Palma. No era un amor convencional, en cuyo caso dejaría de ser interesante para los decires y rumores. La pareja iba contra los cánones sociales establecidos. No era un romance socialmente aceptado, pero el virrey no prestaba oídos a las murmuraciones y “[...] no tenía escrúpulos para presentarse en público con su querida” (Palma 1968: 617).

La Perricholi era una actriz temperamental. En una oportunidad, ofendida por una frase del actor y productor Maza, le dio un golpe en la cara. Dice el narrador que “El respetable público se sulfuró y armó la gran grita. ¡A la cárcel la cómica, a la cárcel!” (Palma 1968: 618). Fue tal el escándalo que el virrey decidió romper la relación amorosa. El distanciamiento duró algún tiempo. Los amantes reconsideraron su actitud y llegó la reconciliación. Al mismo tiempo, la actriz hizo las paces con el público. La noche que volvió a subir al estrado: “[...] recibió la Perricholi la ovación más espléndida de que hasta entonces dieran noticia los fastos de nuestro vetusto gallinero o coliseo” (Palma 1968: 618). Esto demuestra que la Perricholi gozaba del aprecio popular y por eso mismo, la gente estaba pendiente de sus quehaceres y aventuras. Se entiende que, como muchos actores o actrices, la Perricholi tenía un ego por encima de lo normal. Por eso su empeño en llamar la atención. El día que iban a premiar al virrey Amat con la orden de San Jenaro, en Lima se organizaron fiestas y “[...] hasta se lidiaron toros en la Plaza Mayor, la Perricholi tuvo la audacia de concurrir a ellas en carroza arrastrada por doble tiro de mulas, privilegio especial de los títulos de Castilla” (Palma 1968: 621).

Cuando el virrey Amat fue relevado del cargo y se retiró a España, las murmuraciones y curiosidad de los limeños estaban pendientes de la Perricholi. El virrey se fue de Lima y dejó a la Perricholi. En la Lima de entonces, según el narrador, circularon “coplas a porrillo lamentándose en unas y festejándose en otras la separación del mandatario” (Palma 1968: 619). Transcribimos una estrofa de lo que se tituló “Lamentos y suspiros de la Perricholi por la ausencia de su amante el señor don Manuel de Amat a los reinos de España” (Palma 1968: 620). Los versos no son de calidad, pero dejan ver que la ciudadanía estaba pendiente del desenlace de la famosa pareja:

Mas, ¡ay de mí!, infelice,  
que hago recuerdo  
de glorias que han pasado  
a ser tormento.  
Negras sombras rodean  
mis pensamientos,  
cual cometa que anuncia  
tristes sucesos” (Palma 1968: 620).

Palma ha querido revivir el personaje y, sobre todo, el impacto social en Lima. Se trataba de una relación que iba a contracorriente de los cánones morales establecidos. En Lima, que era metrópoli pequeña, los rumores y hechos extraordinarios se difundían con rapidez. Lo más significativo de este relato es que el escritor no solo da cuenta del romance poco frecuente entre una autoridad y una actriz, sino que de paso nos permite conocer lo que pensaba la ciudadanía limeña en aquellos tiempos.

Palma presenta el retrato de una colectividad que está pendiente del romance. La ciudadanía de Lima condena sus caprichos y le aplaude cuando reconsidera su actitud. Lima se hace parte del melodrama y puede intervenir perdonando a la actriz, hecho que tuvo un valor importante para el enamorado virrey. El romance, más que historia se convierte en leyenda y se instala en el imaginario de la ciudadanía. Palma, con la recreación literaria, permite que el imaginario del lector reviva los avatares y rumores de la Lima de entonces. En el siguiente cuadro se podrá apreciar las significaciones que se derivan de *Genialidades de la Perricholi* y el impacto en la ciudadanía de la Lima de entonces:

Eje temático	Significaciones del relato/tratamiento de la diégesis	Repercusión de los personajes en Lima
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Avatares del romance entre el veterano gobernante del virreinato y una joven actriz.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A través de los atributos y desempeño de los personajes se les convierte en héroes de leyenda romántica.</li> <li>• La ciudadanía está pendiente del acontecer del romance. La relación tiene encuentros y desencuentros.</li> <li>• La relación romántica se presenta como amor imposible, con desenlace infeliz: el virrey se va y ella se recluye en un convento.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La colectividad observa la relación sentimental que siendo un hecho privado se convierte en espectáculo público.</li> <li>• La repercusión supone estar pendiente de la pareja. Censura a la Perricholi por la agresión a un actor. Meses después, el público la perdona y la ovaciona en el teatro.</li> <li>• La ciudadanía la convierte en leyenda y le dedica coplas y versos.</li> </ul>

### 3.3.4. Los inquisidores y la intolerancia religiosa

Palma, en sus tradiciones, también se interesa por narrar episodios controvertidos al revelar la intolerancia religiosa y el modo como se ejercía el poder en la colonia. Los hechos, en este caso, se ubican en 1635, en pleno siglo XVII, cuando los españoles tenían el control administrativo del virreinato del Perú. La tradición se titula *La casa de Pilatos*. El narrador empieza dando referencias acerca de los propietarios de cierta casa antigua que mantenía las características de las mansiones que poseyeron los fundadores de la ciudad. Luego, nos hace partícipe de la inquietud o curiosidad por saber a qué se debe que dicha casa fuera conocida como la casa de Pilatos. Nótese que el escritor se ubica como un simple trasmisor de lo acontecido. La historia está en el imaginario popular que transmitió la denominación: “Cuenta el pueblo que por agosto de 1635, y cuando la casa estaba arrendada a mineros y comerciantes portugueses, pasó por ella, un viernes a media noche, cierto mozo truhán que llevaba alcoholizados los aposentos de la cabeza [...]. Vio el borrachín luces en los altos, sintió algún ruido o murmullo de gente, y confiando hallar allí jarana y moscorroffio, atreviéndose a subir la escalera de piedra, que es, dicho sea de paso, otra de las curiosidades que el edificio ofrece” (Palma 1986: 362). El joven entró a la

casona y al observar por la ventana pudo ver a un grupo de personas reunidas alrededor de una personalidad que no era otro que Manuel Bautista Pérez, acaudalado empresario portugués. Según la versión recogida por el narrador, luego que habló Manuel Bautista: “[...] todos los circunstantes [...] fueron por riguroso turno levantándose del asiento, avanzaron hacia el Cristo y descargaron sobre él un fuerte ramalazo” (Palma 1986: 362). Se comenta que el borrachín, asustado, fue a la Inquisición y esta institución capturó casi de inmediato a cien judío-portugueses.

Palma señala que luego de tres años de juicio, Manuel Bautista Pérez y otros diez judío-portugueses fueron condenados a morir en la hoguera en un auto de fe de 1639. El autor refiere que más información se puede encontrar en los *Anales de la Inquisición de Lima*, conjunto de relatos más históricos que ficcionales en donde se consignan varios procesos judiciales que promovió la Inquisición. Las autoridades españolas fueron intolerantes en el celo de preservar el catolicismo.

Al parecer, la Inquisición enviaba a sus agentes y encarcelaba a los acusados apenas se presentara alguna denuncia que, en algunos casos, podía ser un simple chisme o maledicencia. Es lo que sucedió con Salomé, la negra que se dedicaba a vender mazamorra y que había tenido mucho éxito en su negocio:

“Como nadie alcanzaba a hacer competencia a la acreditada mazamorrería de Mamá Salomé, otra del gremio levantó la especie de que la terranova era bruja, y que para hacer apetitoso su manjar meneaba la olla, ¡qué asco!, con una canilla de muerto, y canilla de judío, por añadidura.

¿Bruja dijiste? ¡A la Inquisición con ella! Y la pobre negra, convicta y confesa (con auxilio de la polea) de malas artes, fue sacada a la vergüenza pública, con pregonero delante y zurrador detrás, medio desnuda y montada en un burro flaco” (Palma 1986: 904-905).

No es extraño que la Inquisición, en su labor represiva, utilizara una serie de implementos para torturar a los sospechosos hasta que, finalmente, doblegados por la tortura o por la polea, como dice Palma, terminaran admitiendo su culpabilidad.

En Lima también se aplicó el viejo esquema que consideraba a los habitantes de la ciudad como “civilización”, y a los que viven en la periferia, en los descampados, como la “barbarie”. Son parte de la barbarie, por

ejemplo, los negros cimarrones que huyeron de sus amos. Y esos marginales provocaban periódicas incursiones en la ciudad de Lima creando pánico en la ciudadanía. Fueron célebres las incursiones de “El rey del monte”, precisamente el hijo de Mamá Salomé, que se había empeñado en vengar la vergüenza que le hicieron pasar a su madre. Así es como se fue convirtiendo en un personaje mítico, porque robaba a los acaudalados y repartía la fortuna entre los desposeídos. Fue condenado a la horca y se le ejecutó el 13 de octubre de 1815, ante un gran gentío de Lima. Así, pues, Lima fue escenario de rumores, tergiversaciones e injusticias.

Pero no es ese el centro de este análisis, sino las repercusiones que tuvo en Lima el incidente que se refiere. Es interesante observar que el narrador hace una clara distinción entre lo que es la leyenda (la historia que refiere la presencia de un advenedizo que luego informó a la inquisición lo que supone que sucedía en el recinto) y la historia objetiva y verificada y que están consignados en documentos por la historia oficial. Queda fuera de toda duda la repercusión en Lima de la ejecución de Manuel Bautista Pérez y otros que murieron en la hoguera en auto sacramental, como acostumbraba hacer la Inquisición. Veamos cómo se representa el episodio de *La casa de Pilatos* en el cuadro:

Eje temático	Significaciones del relato/tratamiento de la diégesis	Repercusión del incidente en Lima
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Persecución a los judíos por sus prácticas religiosas.</li> <li>• Una simple denuncia era suficiente para ser acusado ante la Inquisición.</li> <li>• Intolerancia religiosa de los católicos hacia los judíos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La denominación del lugar es la que le asignó el imaginario popular por referencia histórica.</li> <li>• Se distingue la leyenda, la invención popular (como la presencia del advenedizo que luego va a denunciar a los fieles ante los inquisidores) frente a la historia oficial (acusación de la fiscalía).</li> <li>• Se deja claro que la Inquisición no se interesaba por judíos pobres. A los que tenían fortuna se les expropiaba.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El auto de fe, con participación ciudadana, se llevó a la hoguera a Manuel Bautista Pérez y a otros diez judíos practicantes.</li> <li>• Otros 50 fueron penitenciados.</li> <li>• Se reafirmó el temor de la población hacia los inquisidores.</li> </ul>

### 3.3.5. Los pregones determinan hábitos y costumbres en la Lima tradicional

Lima es escenario también de los avatares que conducen a la independencia. Los líderes de las corrientes libertadoras (San Martín y Bolívar) ven necesario independizar al Perú y tomar el control de la capital virreinal. Solo expulsando a los españoles de Lima se podía garantizar la independencia de las repúblicas nacientes. En esos afanes no dejaron de presentarse episodios anecdóticos como el que refiere Palma con el título *Con días y ollas venceremos*. El narrador refiere que el general San Martín estableció esa frase como santo y seña y que a los patriotas, en ese momento, les pareció una ocurrencia tonta o una extravagancia del general. No se sabía el porqué de la frase. Es allí cuando el narrador justifica su relato: "Y eso es lo que me propongo hoy hablar, apoyando mi relato, más que en la tradición oral que he oído contar al amanuense de San Martín y a otros soldados de la patria vieja, en la autoridad de mi amigo el escritor bonaerense don Mariano Pelliza" (Palma 1986: 958).

Se comenta, en el relato, que ni bien San Martín llegó a Huaura, al norte de Lima, quería tener información acerca de las acciones que realizaba el virrey en la ciudad capital. Y fue el caso que el general vio a un alfarero y "[...] tuvo una de sus repentinas y misteriosas inspiraciones que acuden al cerebro de los grandes genios" (Palma 1986: 958). El caso es que el alfarero se comprometió a fabricar una olla con doble fondo para que el Libertador pudiera comunicarse con los patriotas que estaban en Lima.

En ese punto, el narrador hace una digresión para describir el ambiente y las costumbres de los vecinos en la Lima de esos tiempos: "Casas había en que para saber la hora no se consultaba reloj, sino el pregón de las vendedoras ambulantes" (Palma 1986: 960). Y es que los pregones tenían regularidad en su aparición, como si se hubiera establecido un acuerdo entre comerciantes para que a una hora determinada el vendedor ofreciera su producto.

Las costumbres cambiaron cuando la dinámica de la economía y los hechos sociales modificaron el modo de vivir de la ciudadanía. Esto se produjo a inicios del siglo XX con el desarrollo de una industrialización incipiente. Décadas después, en los años cincuenta, se produjo otro gran cambio, esta vez debido a la fuerte migración de las provincias a la capital, lo que determinó la desaparición de muchas de las costumbres de

la Lima tradicional. La modernidad cambió a Lima. Para el narrador, que hace su reflexión en la segunda mitad del siglo XIX: “Lima ha ganado en civilización; pero se ha despoetizado, y día por día pierde todo lo que de original y típico hubo en sus costumbres” (Palma 1986: 960).

Lo interesante del relato *Con días y ollas venceremos* es que el lector puede imaginar, a través de los pregones de los vendedores ambulantes, el día cotidiano de los vecinos de Lima. En ello Palma es minucioso:

“La *lechera* indicaba las seis de la mañana.

La *tisanera* y la *chichera* de Terranova daban su pregon a las siete en punto. El *bizcochero* y la vendedora de la *leche-vinagre*, que gritaba: ¡a la cuajadita!, designaban las ocho, ni minuto más ni minuto menos.

La vendedora de *zanguito de ñafú* y *choncholies* marcaba las nueve, hora de canónigos.

La *tamalera* era anuncio de las diez.

A las once pasaban la *melonera* y la mulata del convento vendiendo *ranfañote*, *cocada*, *bocado de rey*, *chancaquitas de cancha y de maní*, y *frejoles colados*.

A las doce aparecía el *frutero* de canasta llena y el proveedor de empanaditas de picadillo.

La una era indefectiblemente señalada por el vendedor de *ante con ante*, *la arrozera* y el *alfajorero*.

A las dos de la tarde, la *picaronera*, el *humitero* y el de la rica *causa de Trujillo* atronaban con sus pregones.

A las tres el *melcochero*, la *turrонера* y el *anticuchero* o vendedor de *bis-teque en palito* clamoreaban con más puntualidad que la María-Angola de la catedral.

A las cuatro gritaban la *picantera* y el de la *piñita de nuez*.

A las cinco chillaban el *jazminero*, el de las *caramanducas* y el vendedor de flores de trapo, que gritaba: ¡Jardín, jardín! ¿Muchacha, no hueles?

A las seis canturreaban el *raicero* y el *galletero*.

A las siete de la noche pregonaban el *caramelero*, la *mazamorrera* y la *champucera*.

A las ocho, el *heladero* y el *barquillero*.

Aún a las nueve de la noche, junto con el toque de cubrefuego, el *animerero* o sacristán de la parroquia salía con capa colorada y farolito en mano pidiendo para las ánimas benditas del purgatorio o para la cera de Nuestro Amo” (Palma 1986: 960).

Y como para cerrar el día de los limeños, el narrador advierte que después de las nueve de la noche aparecían los serenos para decir: “¡Ave María Purísima! ¡Las diez han dado! ¡Viva el Perú, y sereno!” (Palma 1986: 960). Es interesante observar la extensión de esta cita que concluye con: “¡Ah tiempos dichosos!” (Palma 1986: 960). El narrador no oculta el gozo y a la vez la nostalgia al rememorar las tradicionales costumbres de una Lima que probablemente, a fines del siglo XIX, ya había cambiado.

Pero todo buen relato tiene suspenso y dosificación. Se había acordado que Pedro Manzanares, mayordomo de Luna Pizarro, sería el encargado de pedir el cambio de la olla para recibir la del doble fondo. El pedido iba antecedido por una queja al alfarero. Como quiera que el episodio se repetía incluso con palabrotas, el barbero, un andaluz avecindado por la cuadra, creyó necesario intervenir:

“¡Córcholis! ¡Vaya con el cleriquito para cominero! Ni yo que soy un pobre de hacha, hago tanta alharaca por mi miserable real” (Palma 1986: 961). Y el asunto pudo llegar a mayores; lo que sucede es que las circunstancias fueron favorables para los patriotas porque “[...] coincidió con el último viaje que hizo el alfarero trayendo la olla contrabandista; pues el escándalo pasó el 5 de julio, y al amanecer del siguiente día abandonaba el virrey La Serna la ciudad de la cual tomaron posesión los patriotas en la noche del 9” (Palma 1986: 961).

Nótese cómo el narrador yuxtapone el relato ficcional con la crónica de hechos históricos. El relato hilvana su trama de tal modo que el episodio anecdótico y el episodio histórico se complementan. El hecho anecdótico adquiere verosimilitud y no es un simple recurso u ocurrencia ingeniosa.

Según el hecho histórico, se consignará que: “La victoria codiciada por San Martín era apoderarse de Lima sin quemar pólvora; y merced a las ollas que llevaban en el vientre ideas” (Palma 1986: 969). Y ese es el recurso que hay que destacar: la inserción del episodio anecdótico que es tan importante como la historia real, el episodio que queda en el imaginario popular, según se consigna en el gráfico:

Eje temático	Significaciones del relato/tratamiento de la diégesis	Repercusiones del incidente en Lima y la naciente república
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ingenio para encontrar una solución a la necesidad de comunicarse con los patriotas de Lima.</li> <li>• Recuento de hábitos y costumbres de los limeños que configuran una época.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A partir de una frase que se hizo popular, se reconstruye una historia, un episodio anecdótico.</li> <li>• Se hace una digresión que permite detallar las costumbres y hábitos de los limeños.</li> <li>• Se reconoce el ingenio del libertador para utilizar las ollas de doble fondo con el fin de enviar mensajes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lo que parecía una extravagancia adquirió relevancia porque la frase “con días y ollas venceremos” fue útil para la independencia.</li> <li>• Al contrastar, se destaca que un hecho trascendente (la independencia) fue posible por detalles intrascendentes (enviar mensajes en ollas de barro).</li> </ul>

### 3.3.6. Las costumbres después de la independencia

Algunos estudiosos han señalado que Palma recrea el hecho anecdótico y que el contexto histórico nos llega en el denominado “parrafillo histórico”. En la mayor parte de los relatos se presenta así. En pocos casos, como sucede con *El baile de la Victoria*, Palma se permite comentar algunos datos importantes respecto a lo que sucedía en la vida diaria de Lima y las relaciones entre los vecinos en el siglo XIX. Si la independencia no significó un cambio de las estructuras económico-sociales, es bueno saber que lo mismo sucedía en el ámbito de las costumbres y las relaciones sociales. Palma, en lo que a Lima se refiere, hace un comentario revelador: “En punto a costumbres, se siguió en toda casa de buen gobierno, almorzando de nueve a diez de la mañana, comiendo de tres a cuatro de la tarde, cenando a las diez de la noche, rezando el rosario en familia antes de meterse entre palomares (vulgo sábanas)...” (Palma 1986: 1124).

Es que en Lima, después de la independencia, se siguieron organizando procesiones, corrida de toros, pelea de gallos, etc. La vida social y los entretenimientos siguieron siendo los mismos. Es más: “Aunque la ley había abolido los títulos de Castilla, ellos seguían en boca de todo el mundo: “¡Salud, señor marqués! ¡Adiós, señor conde!” Eran frasecitas de cajón o de cortesía que ni el más exaltado patriota escrupulizaba pronunciar, tal vez por el gustazo de oír esta contestación: “Vaya usted con Dios, mi coronel” o bien “¡Felicidades, mi general!” (Palma 1986: 1125).

Hay dos detalles a través de los cuales se exhibía el poder adquisitivo y el estatus social: las alhajas que solían exhibir las mujeres en fiestas o eventos especiales, y la vajilla de la casa: “[...] lo *morrocotudo* del lujo de mis paisanas era el cofre de alhajas, y cuando para concurrir a alguna procesión se lo echaban encima, eclipsaban, con los resplandores de brillantes, rubíes y zafiros, hasta las custodias de Santo Domingo o de San Agustín, que representaban un tesoro. Y nada digo de la vajilla de plata para el servicio doméstico, pues era preciso ser casi pobre de solemnidad para comer en plato de barro o porcelana de pacotilla. Una, dos o más petacas de plata labrada figuraban en todo inventario” (Palma 1986: 1125).

Palma aprovecha para presentar un contrapunto entre la aristocracia antigua, que vivía de sus títulos nobiliarios, y los nuevos ricos que aparecieron luego de la Consolidación. Dice que: “[...] la aristocracia de los pergaminos, con las leves excepciones de toda regla, no descollaba por el talento o ilustración, pero sí deslumbraba todavía por su riqueza y boato” (Palma 1986: 1125). Y si bien la aristocracia gozaba de su riqueza y opulencia, en el gobierno de Echenique (1853), décadas después de la Independencia, se dispuso lo que se denominó Consolidación, época en que “[...] se improvisaban fortunas en menos tiempo del que gasta en persignarse un cura loco. Las aristócratas, como una protesta contra la Consolidación, se obstinaron en mantener el engarce sobre plata, comprobando así que en sus alhajas no había un centavo del dinero fiscal” (Palma 1986: 1126).

El título de la tradición de Palma viene porque, según el narrador, cuando Echenique supo que “[...] la Consolidación llevaba al país a un abismo sin fondo, decidió solicitar al Congreso una ley que pusiese término al derroche” (Palma 1986: 1126). Parte de las formas era ofrecer un baile y tal recepción se realizaría “[...] no en el vetusto palacio de los virreyes sino en su preciosa quinta de La Victoria, sobre cuyo terreno se edifica actualmente el nuevo barrio de la ciudad” (Palma 1986: 1126).

Lo que ha conseguido el autor es que, a través de la configuración de los usos y costumbres, el lector pueda observar que en Lima cambian las épocas y los momentos históricos, pero (como si se produjeran vasos comunicantes) la tendencia a la opulencia y la exhibición de riqueza se produjo en la aristocracia de los godos, como se produjo después a mediados de siglo en la nueva república. El derroche se produjo en ambos momentos históricos. Y en ese baile, casi patéticamente, se puede observar

que asisten distinguidas personalidades que “[...] a la vez que cómodamente gozaban del baile, discurrían largo y menudo sobre la manera de hacer la felicidad de esta patria, a la que acaso todos ellos habían contribuido a desbarrancar” (Palma 1986: 1127).

Así pues, Lima es escenario de personajes, de grupos sociales que en su actuar parecen repetir la historia de excesos y opulencia que parecía ser de exclusividad de virreyes o los tiempos de la colonia. La tradición *El baile de la Victoria* es interesante porque es la mirada de un testigo que hace la crónica de una aristocracia que se desenvuelve en otro momento, pero en el mismo escenario: Lima. La crítica del escritor es directa: “Dios sacó al hombre de la nada, pero el presidente Echenique, con su Consolidación, lo superó sacando a muchos hombres, a muchísimos de la nada, esto es, de la pobreza humilde, a la opulencia soberbia” (Palma 1986: 1129). Veamos cómo se grafican las interrelaciones entre el eje temático, las significaciones y la repercusión en la Lima de entonces.

Eje temático	Significaciones del relato/tratamiento de la diégesis	Repercusiones del acontecimiento en Lima (República)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Costumbres y tradiciones de la aristocracia limeña a mediados del siglo XIX.</li> <li>• El baile como escenario de exhibición de lujos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El baile es un pretexto para la ostentación. Se contrasta entre aristócratas de pergamino y la nueva aristocracia de la república (con Echenique).</li> <li>• Se desvela el derroche y la ostentación de una sociedad con crisis moral.</li> <li>• Por el tratamiento, se puede inferir que el derroche se dio en el Virreinato como en la República.</li> <li>• Es destacable que los asistentes sepan que es el último baile al que van. Alegría y patetismo.</li> <li>• Carnavalización de la sociedad.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El baile tuvo una gran repercusión por la cantidad de invitados: 239 señoras y señoritas y más de mil caballeros.</li> <li>• Hay que destacar el derroche.</li> <li>• Se le califica como el baile más espléndido del Virreinato y la República. (Gobierno de Echenique).</li> </ul>

### 3.4. El peso del pasado y la ausencia del presente

En suma, las innumerables tradiciones escritas por Palma nos permiten apreciar las costumbres de la época, el comportamiento de la ciudadanía, los hechos que causaron conmoción (y que no dejan de tener repercusión social) y ciertos mecanismos de presión social (léase la Inquisición) que impusieron los conquistadores. Palma hace un retrato social con el humor que lo caracteriza y no deja de deducir ciertos hechos insólitos como el que, luego de la Independencia, la ciudadanía saludara a los aristócratas mencionando todavía sus títulos de marqués o conde concedidos en tiempos del virreinato.

Es cierto que Palma encuentra deleite al evocar con nostalgia los incidentes o costumbres de la Lima virreinal. Algunos pueden criticar el hecho de que existan muy pocos relatos de la zona andina. Si lo hizo, se trataron de pequeños hechos episódicos de los tiempos de la rebelión tupacamarista. ¿Por qué no se interesó mucho por los relatos andinos? Isabelle Tauzin señala que Palma: "Fue un capitalino, y esta situación interfirió en su visión del Perú. Las costumbres limeñas eran suyas, mas no las del resto del país aunque tratara de integrarlas a su obra" (Tauzin 1999: 17).

La mirada de Palma sobre Lima pretende una visión histórica de un país que rescata su pasado, los tres siglos anteriores a la fundación de la república. Sin embargo, no cabe duda que cuando él piensa en el país está pensando básicamente en Lima. Otro detalle importante: Palma evoca la Lima de los siglos XVI, XVII y XVIII. Se ha propuesto narrar sobre personajes y hechos episódicos de esas épocas. No escribe de la Lima contemporánea, no elabora tradiciones sobre el descalabro que dejó la guerra con Chile entre 1879 y 1885. Tal vez se pueda justificar por la preferencia de los románticos a escribir sobre lo lejano, lo que se puede evocar con el tono de la nostalgia. Ideológicamente, estaríamos ante un escritor que aunque no deja el humor y la crítica de esos tiempos de la colonia, no sale de esos tiempos, no se proyecta en su presente ni ofrece una visión crítica de las condiciones del país. Cornejo Polar considera que:

“[...] aunque se ha afirmado que la creación de las Tradiciones moviliza las tensiones del siglo XIX (Escobar, 1965), su notoria insistencia en la evocación de la colonia implica una preferencia genérica por el pasado, explícita en numerosas ocasiones, y una opción específica a favor de un sector de ese pasado: la Colonia es la instancia pretérita que Palma asume como el más auténtico y pertinente cauce histórico. Es la “tradición” en la que se inscribe. Al mismo tiempo, sin embargo, Palma ofrece una visión regocijada e irreverente de ese periodo, con anotaciones críticas que usualmente se agotan en la superficie de la anécdota y los detalles o se diluyen en un gesto burlón pero complaciente” (Cornejo Polar 1982: 45).

Quizá esa ambigüedad tiene algo que ver con ese modo de ser del criollo que se amolda a las decisiones de la oligarquía, que no opta rápidamente por el industrialismo, que se aferra a la nostalgia de los tiempos coloniales, que se deja llevar por un sentido conservador, que algunas veces, incluso, puede llegar al derroche y la ostentación.

Como muchas urbes, Lima tenía una vocación cosmopolita. Mariátegui, al tratar de explicar la característica de las *Tradiciones*, dice que: “Palma traduce el criollismo, el mestizaje, la mesocracia de una Lima republicana que, si es la misma que aclama a Piérola —más arequipeño que limeño en su temperamento y en su estilo—, es igualmente la misma que en nuestro tiempo revisa su propia tradición, reniega su abolengo colonial, condena y critica su centralismo, sostiene las reivindicaciones del indio y tiende sus dos manos a los rebeldes de provincias” (Mariátegui 1952: 267-268). Ya en la época de Mariátegui se tenía la percepción de que Lima estaba cambiando, que Lima no se había quedado en la colonia.

Lima cambiaría definitivamente después de 1950 cuando empieza la fuerte migración del campo a la ciudad y la convierte en una urbe de “todas las sangres”. La Lima actual apenas si conserva alguno de los rasgos de la ciudad que la hizo capital del virreinato, esa lejana ciudad de costumbres y decires de la vecindad que evoca Palma. Las *Tradiciones peruanas* de Palma quedarán en la historia de la cultura como un conjunto de relatos que nos permiten una lectura distinta del pasado, una lectura en ese tono que solo el más importante escritor peruano del siglo XIX pudo transmitir.

## Bibliografía

CORNEJO POLAR, Antonio

1982 *“Literatura en el Perú republicano”*. En *Historia del Perú*, tomo VIII. Lima, Edición Mejía Baca.

HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo

2011 *“Ricardo Palma: modalidades de la diégesis y la cultura oral”*. En *“La cultura oral en la narrativa hispanoamericana”*. Lima: Editorial San Marcos.

2004 *Estructuras y estrategias en las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma*. Lima: Editorial Universitaria, URP.

2004<sup>a</sup> *“Ricardo Palma o el arte de estructurar e intensificar un relato”*. En *“Estructuras y estrategia en la narrativa peruana”*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1952 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Ediciones Amauta.

PALMA, Ricardo

1968 *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Ediciones Aguilar.

Tauzin, Isabelle

1999 *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma. Claves de una coherencia*. Lima, Editorial Universitaria de la URP.

## 4. LAS CALLES DE LA CIUDAD DE LIMA EN LA NARRATIVA DE RIBEYRO, REYNOSO, BRYCE Y VARGAS LLOSA

OFELIA HUAMANCHUMO DE LA CUBA

Ludwig-Maximilians-Universität München, Alemania

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo principal analizar la representación de los espacios abiertos de la ciudad de Lima en cuatro obras de la narrativa peruana, escritas por autores nacidos en la primera mitad del siglo XX. A partir de la observación de fragmentos se busca perfilar el rol de dichas representaciones en la historia de las obras respectivas, de manera que pueda rastrearse si un espacio abierto —una calle, una esquina, un barrio— aparece como simple cuadro costumbrista, o si puede alcanzar otras dimensiones estéticas.

### Palabras clave

Cuentos peruanos; novelas peruanas; narrativa peruana; siglo XX; Lima; Ribeyro, Julio Ramón; Reynoso, Oswaldo; Bryce Echenique, Alfredo; Vargas Llosa, Mario

## 4.1. Introducción

El tema de los espacios geográficos en obras literarias ha sido bien estudiado por la crítica académica. Para el caso del espacio “ciudad” son diversos aspectos los que han llamado hasta ahora la atención: la gran urbe como lugar que gana dimensiones de personaje central en las historias;<sup>1</sup> las ciudades como mitos culturales a los que se aspira (París, Nueva York, Berlín, San Petersburgo, Tokio, etc.);<sup>2</sup> la función ideológica de las descripciones concretas de una ciudad (relaciones espacio-sociedad);<sup>3</sup> los espacios públicos cerrados (burdel, bar, cárcel, colegio) en la literatura de lo urbano,<sup>4</sup> etc. En el panorama de los estudios de literatura peruana, en cambio, poco lugar se ha dado al análisis de los espacios públicos abiertos (calles, avenidas, plazas, barrios), no como descripciones que complementan la presentación de la ciudad, sino como espacios en los que se puede metaforizar el devenir de las sociedades. En este artículo se analizarán obras de narradores peruanos de la primera mitad del siglo XX, en las que se describen las calles de la ciudad de Lima y otros espacios abiertos con el propósito de indagar el rol que esas representaciones cumplen en la historia.

## 4.2. Los espacios en la literatura: la ciudad

Siguiendo la teoría narratológica de Mieke Bal, el espacio en una novela es la posición geográfica en la que los personajes se encuentran y en la que suceden los acontecimientos. Si esos espacios mantienen relaciones ideológicas o psicológicas con los demás elementos de la narración (suceso, personajes y tiempos), entonces se puede hablar de un principio vital

---

<sup>1</sup> Sobre el tema de la gran urbe, o *Großstadtliteratur*, hispanoamericana desde la academia alemana, véase Nitschack (1992).

<sup>2</sup> Sobre algunas ciudades-mito europeas de influencia en la narrativa hispanoamericana (Nueva York, Berlín, París), véanse Affatato (2010), Gómez (2010), Noguerol (2010), Popeanga (2011).

<sup>3</sup> Véanse los ensayos en Navascués (2007) sobre las representaciones de las ciudades en la literatura hispanoamericana desde que las oligarquías del siglo XIX se modernizaron y convirtieron en sociedades urbanas con nuevos desequilibrios y desafíos.

<sup>4</sup> Véanse los ensayos en Popeanga (2010) sobre los espacios públicos, fronterizos y privados de la ciudad en la literatura y otras artes.

de la estructura del texto (1990: 50-53). Por ello, se debe poner especial atención a tres aspectos:

- a) Los espacios, donde suceden los acontecimientos, tienen determinadas características, que se pueden transformar en determinados elementos espaciales.
- b) No hay relaciones concretas entre las personas, acontecimientos, espacios y tiempos, sino relaciones simbólicas entre ellos.
- c) Los elementos son mostrados desde diferentes ángulos o puntos de vista (1990: 15).

Dado que este trabajo se concentra en un elemento del espacio "ciudad", es necesario presentar primero el marco general al que se alude, es decir, hacer una distinción entre las diferentes formas de presentar la ciudad. En el caso de las novelas con temas urbanos, sus características se deben y nacen de la magnitud de la ciudad. En ello, hay que hacer la distinción entre ciudad, opuesta a pueblo, y la ciudad como una gran urbe, sobre todo para el caso peruano. Como dice Cabanillas: "En el Perú se puede hablar de Lima como espacio urbano. A pesar de la importancia de algunas otras ciudades, ninguna alcanza la condición de urbe que posee Lima, consecuencia de un centralismo político, social y cultural que lleva siglos sin solución" (2007: 105).

Dicha distinción se puede hacer extensiva a otras sociedades latinoamericanas, como bien lo señala el escritor cubano, cuando se refiere a un género de novela que se enmarca en la gran urbe latinoamericana hasta la actualidad:

[...] en las novelas negras que pueden considerarse dentro del código 'neopolicial' se evidencia la actuación (en los límites de la ficción, pero nacida en los límites de la realidad) de una ciudad sumergida, marginal no por elección sino por consecuencia, por fatalismo; una ciudad que discurre en los mismos marcos temporales de esa otra ciudad mucho más novelada que habla de la gran sociedad, los grandes problemas de la alta realeza y de un modo más englobador e histórico. Asistimos a la ciudad que habitan los perdedores (y he aquí el cambio más radical en el concepto de individuo social como ente literario), esos que el mexicano

Mariano Azuela llamaría “los de abajo”; una ciudad con leyes propias, con caminos oscuros, y un mundo novelable cargado de bajas pasiones y conflictos humanos terribles, en el caso de Cuba inimaginables para una sociedad que pretende erigirse en modelo ante la humanidad, y en el caso del resto de los países del continente, inimaginables para sociedades supuestamente democráticas y modernas (Valle 2007: 97).

### 4.3. La ciudad de Lima en la narrativa peruana

En la presentación de la historia de la literatura peruana de Luis Alberto Sánchez (1975) aparecía en el capítulo “La narrativa contemporánea” un acápite referido a “La novela del suburbio”, donde se explicaba la consecuencia de mayor impacto en la literatura de entonces nacida de las migraciones del campo a la ciudad, es decir, el nacimiento de los llamados pueblos jóvenes o barrios marginales: “[...] y apareció un nuevo tipo de argumento y de protagonista: la barriada, el invasor urbano y el suburbio miserable, el tugurio” (1975: 1593). El entonces reconocido crítico e historiador literario señaló como pionero a Enrique Congrains con su *Lima, hora zero* (1934); al que seguía Julio Ramón Ribeyro, en cuya obra —entre otros, *Los gallinazos sin plumas* (1955)— Sánchez verá ante todo no la ciudad histórica y tradicional, sino la ciudad miserable, con personajes de la clase media y del «triste proletario suburbano» (1975: 1595-1596). A ambos autores les seguirían Mario Castro Arenas, con *El Líder* (1960), concentrado en el aspecto individual de las barriadas, y Luis Felipe Ángel con *La tierra prometida* (1958), que era sarcásticamente el tugurio.

Por otra parte, en su libro *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* Sánchez ya había señalado la diferencia entre la novela urbana, o capitalista, y la proletaria; en ambas, la ciudad había entrado por los caminos del desarraigo nativo y el modernismo, desde la clase alta a la proletaria, aunque para el caso del Perú no se había convertido en una literatura de protesta social urbana, tal vez debido a lo incipiente de las industrias (1976: 526-540) o a otras razones de carácter internacional:

Mas, el suburbio como nuevo ambiente, como nueva realidad, como unidad psicosociológica, con su arte y su medio histórico-social, se adensa y caracteriza a partir del incremento de la concentración de las

ciudades, fruto concreto de la Primera Post-Guerra y sobre todo de la Segunda a partir de 1945. Podría decirse que es entre 1918 y 1939, o sea entre las dos guerras mundiales de este siglo, cuando se define, y que es después de la Segunda cuando adquiere un triste orgullo de su dolor y su miseria. Lo podemos advertir a través de autores como Verbitsky, Onetti, Congrains, Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar, Rojas Herazo, Caballero Calderón (1976: 543).

Lo cierto es que se puede hablar de narrativas fundacionales de la literatura de la urbe limeña en ese sentido, si nos referimos a Enrique Congrains, Ventura García Calderón y Sebastián Salazar Bondy; y por otro lado, a la literatura de una Lima que se ubica en la alta sociedad con Abraham Valdelomar y José Diez Canseco. Por lo demás, existe también, en la crítica fuera del Perú, la opinión generalizada de una Lima hacia mediados del siglo XX, cosmopolita y provinciana a la vez:

Lima es “la horrible”, como la bautiza Sebastián Salazar Bondy, aun ejerciendo ese rol abusivamente tutelar y centralista de capital que vive abstraída de la realidad lacerante del resto del Perú. Lima es también el espacio desolado de *Los gallinazos sin plumas* (1955) de Julio Ramón Ribeyro o el escenario de un deambular sin rumbo de los cuentos de Oswaldo Reynoso, aunque intenten convencerse de la necesidad de un centro: “Perú es Lima; Lima es el Jirón de la Unión; el Jirón de la Unión es el Palais Concert”, la confitería limeña donde se reúnen en la *belle époque* la buena sociedad, los intelectuales y los dirigentes políticos, como propone Abraham Valdelomar en *La ciudad muerta* (1911). Una ciudad que ya anuncia en *Duque* (1934) de José Diez-Canseco la visión sesgada y crítica de un “perro fiel”, el Duque que da nombre a la novela, de una sociedad limeña cuyo protagonista, un efebo de vieja familia, oscila entre la homosexualidad y los amores de una joven de la buena sociedad. Lima, en resumen, puede ser *La ciudad y los perros* (1962) de Mario Vargas Llosa y cuando ofrece su rostro amable es porque está impregnada por la nostalgia de un mundo apacible y provinciano, salvaguardado en un barrio, como es el caso de Barranco en *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán (Ainsa 2002: 27).

En estudios más recientes, la reflexión sobre los orígenes de este tipo de literatura urbana limeña son unánimes al señalar que la aparición de la

barriada fue una cuestión esencial para la temática de la novela urbana, pero sobre todo el hecho de que la gran ciudad se convirtiera en un correlato de la realidad social: “La imagen de Lima en la literatura peruana del siglo XX cobra especial importancia con Diez Canseco, quizás por la coincidencia feliz del auge del vanguardismo literario y de una aguda observación de la ciudad como correlato inmediato de los individuos que la pululan” (Cabanillas 2007: 111).

Por otro lado, la ciudad alcanza dimensiones inconmensurables, que la vuelven violenta, hecha una selva de cemento en donde solo vale la ley del más fuerte, tema generalizado entre los narradores a fines de los años cincuenta, cuando Lima empieza a ser configurada como una ciudad peligrosa y empobrecida, donde solo sobreviven los hombres de “verdad” (Eslava 2008: 241).

#### 4.3.1. La ciudad como caleidoscopio social

Un aspecto primordial que resalta en la narrativa peruana de los autores aquí estudiados, como otros de la llamada generación del cincuenta, es el de presentar los elementos de la gran urbe como reflejos sociales, o metáforas de las diferentes capas sociales limeñas. Eso se debió a que esos espacios públicos de la ciudad eran lugares en los que confluían todas las capas sociales. Al menos esto puede considerarse para el caso no solo de la literatura, sino de otras artes:

La ciudad no sólo está formada por sus espacios; las personas también forman parte del paisaje urbano. Su carácter social —erótico, en palabras de Barthes— es uno de los rasgos que definen el espacio urbano y lo oponen a un espacio no-urbano o rural. La ciudad es un espacio social y de socialización; es un lugar de encuentro, de intercambio, de desarrollo de las actividades económicas y de ocio, etc. Los lugares públicos, —el metro, las plazas, los mercados, los bulevares— son los espacios en los que se cruzan todos los ciudadanos, independientemente de su extracción social. Por otra parte, es apreciable la diferenciación social entre unos barrios y otros, entre unos comercios y otros, entre unos lugares de ocio y otros. Y es que todos los aspectos de la sociedad se concentran y se reflejan en el espacio urbano (Peñalta Catalán 2010: 19).

#### 4.3.2. La ciudad como mito

La ciudad como mito es el lugar privilegiado en el que se pueden alcanzar muchas metas, vivir con libertad y hasta libertinaje, en oposición al pueblo chico e infierno grande. Para el caso de la literatura homosexual, la ciudad será refugio perfecto, como sucede en *Duque* de Diez Canseco, o como lo señala Gutiérrez para el caso de la literatura mexicana con el tema de la ciudad gigante:

El homosexual nacido en la provincia no tenía otra alternativa que huir a la gran urbe, de suerte que la ciudad de México es también otra ciudad para el homosexual que busca lugares para sus encuentros. Estos espacios son el *ghetto* de los marginados. Los homosexuales han vivido en un submundo, en una ciudad alterna, bajo las sombras de la noche propiciatoria; recorren calles, se apuestan en las esquinas, en las bancas de las plazas y jardines, se ocultan en la oscuridad de los cines, de los clubes prohibidos y muestran su desnudez en los baños de vapor. Las ciudades son habitadas por los cuerpos que las inventan (Gutiérrez 2009: 282).

La ciudad de Lima, como una ciudad mito a la que los provincianos aspiran llegar a mediados del siglo XX —como los artistas soñaban entonces con París— será presentada como ciudad caos, desmitificándola respecto a lo que de ella se había armado también a través de la literatura peruana, con las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma a la cabeza (Valero 2003: 205-206) y que en la realidad cotidiana se percibía además con un incontrolado crecimiento físico y demográfico que vivió olas migratorias sucesivas de la provincia a la capital, “bosquejándose así una entidad en constante metamorfosis y extensión, sin fronteras delimitadas que de entrada aparece como una realidad pesadillesca e irrepresentable” (Salazar 2007: 118).

#### 4.3.3. La ciudad como personaje: la gran urbe

La presentación del marco espacial donde ocurren los acontecimientos de la trama novelesca muchas veces sobrepasa la mera función descriptiva, para ganar campo como personaje que interactúa con las figuras de las historias. En la narrativa peruana que se analiza en el presente trabajo,

Lima asemeja un ente monstruoso, donde reina el anonimato y el caos, como consecuencia de la aparente modernidad de los años cincuenta:

La modernidad de Lima no fue la modernidad del Perú. Ello explica el auge de edificaciones y obras públicas, con un evidente modelo europeo, que cambió el panorama de la ciudad pero no la vida del resto de los peruanos. [...] Muchos de esos cambios hacia la modernidad empezaron en los primeros años del siglo XX, y desde el inicio establecieron modificaciones en el paisaje urbano de Lima que ocasionaron el efecto de un progreso falso. Sin embargo, dicho progreso tuvo dos efectos importantes. Por un lado, el sentimiento de pérdida, de un pasado señorial que algunos sectores trataron de preservar ante los cambios evidentes de la modernidad. [...] Por otro lado, las migraciones a la ciudad, consecuencia inesperada que iba a desencadenar fenómenos más complejos: el surgimiento de las barriadas y la sobrepoblación. (Cabanillas 2007: 106).

La velocidad de ese crecimiento imposibilitó la valoración estética de las construcciones y dio lugar a un caos arquitectónico sin precedentes.

#### **4.4. Los espacios literarios de la ciudad de Lima**

Los espacios que en general ofrece la ciudad grande pueden ser, atendiendo a su pertenencia, del tipo público o privado; así como abierto o cerrado, según su estructura arquitectónica. En el presente análisis, las obras escogidas resaltan un aspecto de la presentación de la ciudad de Lima: los espacios públicos y abiertos (la calle, la esquina, el barrio), opuestos a los espacios cerrados-privados (la casa, el hogar) y cerrados-públicos (burdel, cementerio, colegio, bar) que ya han llamado la atención de más de un estudio serio. Por otra parte, he escogido obras narrativas en las que esos espacios abiertos y públicos de la ciudad de Lima no son directamente personajes centrales de la historia, tampoco son el tema puesto en cuestión, sino que aparecen como un filtro a través del cual logra comprenderse toda la trama narrativa, puesto que mantienen una relación ideológica con los personajes y sobre todo con los sucesos de la historia.

#### 4.4.1. Espacios abiertos y públicos: calles, avenidas, parques, plazas, barrios

En la literatura que se concentra en la presentación de espacios urbanos abiertos se nota que el latido de la ciudad, su pulso, puede medirse en el ajetreo de sus calles, avenidas, parques y plazas. Por otro lado, los espacios abiertos no son necesariamente las antípodas de los espacios cerrados como refugios. Dicha apertura puede ser también un espacio de libertad, pero sobre todo de comunicación entre sus habitantes, donde la idea de ciudad no puede concebirse sin tener en cuenta los ejes geográficos que articulan la vida urbana, es decir, las plazas y las calles:

Sin estos espacios y las funciones que representan, la ciudad funcionaría como un simple almacén de personas y de casas. Plazas y calles constituyen en primera instancia los lugares de paso, las vías de circulación de gentes y vehículos dentro de la ciudad; sin embargo, han adquirido mayores funciones a lo largo de la Historia y se han convertido en el escenario de la vida en la ciudad, en el espacio de la comunicación entre sus habitantes. Esta función principal de las plazas y las calles las distingue, por ejemplo, de otras vías de circulación sin comunicación, como carreteras, circunvalaciones o autopistas (Muñoz Carrobles 2010: 87).

Entre ambos espacios abiertos se puede, sin embargo, hacer también una distinción:

Una de las principales diferencias entre estos dos espacios, además de la obvia similitud morfológica, consiste en la duración; es decir, mientras la calle es en esencia un lugar de paso, de circulación, la plaza comporta una cierta permanencia en ella. La característica unificadora de estos dos espacios sería el hecho de servir como un lugar para la comunicación, ya que son lugares abiertos y públicos, escenarios aptos para la socialización y el intercambio connaturales al ser humano (Muñoz Carrobles 2010: 87).

Pese a ello, las funciones primarias de comunicación que se le adjudican a los espacios abiertos en las citas anteriores se extienden hacia otras funciones que tienen lugar dentro de la literatura, y donde, por ejemplo, la calle puede ser también un lugar de permanencia, y donde la suma de varias calles aledañas pueda llegar a constituir el barrio. Hay quienes han

dado a la calle limeña una lectura simbólica concreta, como en el caso de los cuentos *Los inocentes*, de Oswaldo Reynoso:

Es natural que el adolescente incomprendido por sus padres, evidencie un rechazo e intente dejar la casa, considerada ésta como ámbito privado y doméstico —connotativamente femenino— y asumido como medio opresor, que lejos de ayudar confunde sentimientos. Optar por la independencia —como hacen Cara de Ángel, Colorete o el Príncipe— significa un desplazamiento a un ámbito público y libre, como es la calle. Constituye la calle el espacio simbólico de la transgresión: el territorio masculino por excelencia (Eslava 2008: 241).

Asimismo, la calle puede ser lugar esencial para ciertos rituales y aprendizajes en espacios como el parque o la esquina de dos calles: “Rituales [de los adolescentes] que requieren de altares propios que son los lugares que frecuentan —llamado por algunos psicólogos los “nichos posteriores”— como la cantina, el parque, la esquina del barrio. Aquí se ofician las ceremonias grupales que ponen en juego sus valores, de habilidad y coraje, en trompeaderas, la masturbación, el juego de dados o el billar” (Eslava 2008: 243).

Visto de esta manera, los espacios abiertos pueden adquirir infinidad de lecturas y, en consecuencia, de representaciones. A continuación, intentaré clasificar de forma sistemática dichos fenómenos para perfilar las funciones que cumplen los espacios en las obras analizadas.

## 4.5. Análisis de las obras

### 4.5.1. Cuentos *Los gallinazos sin plumas* y *Dirección equivocada* (Julio Ramón Ribeyro)

La obra más significativa de la narrativa de Julio Ramón es, sin lugar a dudas, el cuento *Los gallinazos sin plumas* [1955]. En él, los personajes principales son precisamente los nuevos hijos de esa falsa modernidad limeña, que ha dado lugar a existencias marginales: los niños harapientos que viven de recoger restos de basura, cual gallinazos. Ese es el tema del cuento, que se abre con la descripción de las calles de un barrio de clase

acomodada durante una hora concreta del día: la hora celeste, la alborada, que es precisamente el momento en que los protagonistas alcanzan la cúspide de su accionar cotidiano:

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 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. [...] Cuando el sol asoma sobre las lomas, la hora celeste llega a su fin. La niebla se ha disuelto, las beatas están sumidas en éxtasis, los noctámbulos duermen, los canillitas han repartido los diarios, los obreros trepan los andamios. La luz desvanece el mundo mágico del alba. Los gallinazos sin plumas han regresado a su nido (Ribeyro 1984: 91-93).

Junto a los gallinazos sin plumas como personajes principales están también los otros, pertenecientes no obstante a estratos sociales bajos, y presentados como los integrantes de un grupo humano del que en ese distrito privilegiado nadie parece ver: un grupo social paralelo, fantasmal, conformado por beatas, bohemios, basureros, obreros, policías, canillitas y sirvientas. Lo particular en esta representación de la calle es el convencimiento de que ella tiene sus horas para cada grupo social, y no es necesariamente un lugar de compenetración social.

En el siguiente cuento del mismo autor, *Dirección equivocada* [1957], la primera alusión a las calles limeñas hace referencia al mundo cotidiano en el que se mueve el personaje principal, un trabajador encargado de cobrar a los clientes morosos, y que evidencia la muerte del mito de Lima como ciudad 'tres veces coronada villa', con su centro histórico venido a menos:

Ramón abandonó la oficina con el expediente bajo el brazo y se dirigió a la avenida Abancay. Mientras esperaba el ómnibus que lo conduciría a Lince, se entretuvo contemplando la demolición de las viejas casas de Lima. No pasaba un día sin que cayera un solar de la colonia, un balcón de madera tallada o simplemente una de esas apacibles quintas republicanas, donde antaño se fraguó más de una revolución. Por todo sitio se levantaban altivos edificios impersonales, iguales a los que había en cien ciudades del mundo. Lima, la adorable Lima de adobe y de madera, se iba convirtiendo en una especie de cuartel de concreto armado. La poca poesía que quedaba se había refugiado en las plazoletas abandonadas, en una que otra iglesia y en la veintena de casonas principescas, donde viejas familias languidecían entre pergaminos y amarillentos daguerrotipos (Ribeyro 1984: 157).

El autor presenta otros barrios periféricos al centro histórico, que surgieron en ese entonces a gran velocidad, como consecuencia de la masificación de la urbe. Importante es señalar cómo el espacio abierto de la esquina ya es considerado como reflejo de la sociedad:

Cuando el ómnibus lo desembarcó en Lince, Ramón se sintió deprimido, como cada vez que recorría esos barrios populares sin historia, nacidos hace veinte años por el arte de alguna especulación, muertos luego de haber llenado algunos bolsillos ministeriales, pobremente enterrados entre la gran urbe y los lujosos balnearios del Sur. Se veían chatas casitas de un piso, calzadas de tierra, pistas polvorientas, rectas calles brumosas donde no crecía un árbol, una yerba. La vida en esos barrios palpitaba un poco en las esquinas, en el interior de las pulperías, traficadas por caseros y borrachines (Ribeyro 1984: 157-158).

Para cerrar la paleta de los diversos espacios urbanos abiertos, el autor hace que su personaje llegue hasta la periferia de la ciudad, donde se encuentran los barrios marginales sin servicios de electricidad ni desagüe, y señala que incluso entre la generalizada clase baja, hay subclasificaciones: “En los barrios pobres también hay categorías. Ramón tuvo la evidencia de estar hollando el suburbio de un suburbio. Ya los pequeños ranchos habían desaparecido. Sólo se veían callejones, altos muros de corralón con su gran puerta de madera. Menguaron los postes del alumbrado y surgieron las primeras acequias, plagadas de inmundicias” (Ribeyro 1984: 159).

#### 4.5.2. Novela *En octubre no hay milagros* (Oswaldo Reynoso)

Esta obra no es la primera del autor en su género narrativo que toca el tema de las calles. Ya en su libro de relatos *Los inocentes* [1961] se perfilaban los contornos de una ciudad masificada, donde las calles del barrio son el escenario principal para la juventud de escasos recursos. La novela *En octubre no hay milagros* ([1965] 2005) narra un solo día en la vida de la familia de clase media Colmenares, que está a punto de ser desalojada de su vivienda, a no ser que ocurra un milagro. A través de acontecimientos y personajes de diversas esferas sociales con vidas paralelas a las de los miembros de dicha familia se dibuja la cotidianidad de la gran urbe limeña.

En la obra *En octubre no hay milagros* ([1965] 2005) la descripción y presentación de los espacios ciudadanos fluye con un lenguaje de fuerte carga lírica. Una característica particular de dicho lenguaje es la utilización de adjetivos que refieren a sensaciones percibidas con los sentidos: olores, colores, superficies: “el tráfago multicolor del Jirón de la Unión”; “El mar azulopacogrisverdoso se pierde en la niebla sucia, turbia del mediodía frío”.

Por otra parte, el color de la niebla y el olor a podredumbre de la ciudad de Lima es un *leitmotiv* que aparece en las primeras líneas de la novela y estará presente a lo largo de toda la historia, como condición inherente a la ciudad de Lima y sus calles. El color morado hace referencia al de los hábitos que visten los creyentes en el mes de octubre, siguiendo la tradición afroperuana al celebrarse las procesiones del Señor de los Milagros:

- a) 8 a.m. *Plaza San Martín*. Morado. Ácido morado sobre el cielo de ceniza. Sucia la niebla podrida en pescado. Morado dulce en alfombra. Morado turbio y ondulante en tiempos morenos. Morado tibio en mañana fría: mojada (Reynoso 2005: 165).

Cuando se hacen referencias a la ciudad de Lima, el narrador omnisciente se detiene de manera especial en los espacios abiertos, alude a calles y avenidas de la ciudad con nombres que tienen correlato en la realidad: el jirón de La Unión, la avenida La Colmena, el paseo de La República, la avenida Colonial, la avenida Brasil, la avenida México, la avenida Venezuela:

- a) 9:15 a.m. *Del Jirón de la Unión al Palacio de Justicia*. [...] Hay frío. Olor a asfalto mojado. Nublado. Mañanero. Invierno. Por en medio de la

calle, un ómnibus de Cocharcas se aleja, inclinado, entre nube espesa de humo de petróleo [...] Don Lucho, esquivando y pasando a peatones apurados, avanza, también apurado por la estrecha acera del Jirón de la Unión. Olor insípido, gris, de mañana fría, urbanísima. En la esquina de la Plaza San Martín, un grupo de gente impide el tránsito de vehículos [...] (Reynoso 2005: 182).

- b) La Colmena: colmenar. Veredas amplias llenas de gente. Y don Lucho, casi en zig zag, se abre camino. Un fuerte empujón, en el pecho, lo lanza contra la pared. [...] continúa su marcha. Sobre cajas y periódicos, se exhiben libros y revistas. Otro grupo de curiosos: mágico teatro de charlatán. Los autos, brillantes de garúa, van y vienen en interminables y confusas hileras por la amplia pista de La Colmena. [...] Levanta la cabeza y mira la torre del Parque Universitario. El cielo sigue gris. Sucio de niebla. Frío. Olor a pescado podrido (Reynoso 2005: 187-188).
- c) En las lunas brillantes se reflejó, hacia adentro, en líneas curvas, el Paseo de la República con sus jardines verdes grisáceos de neblina. Autos, ómnibus y tranvías, alocados, en tumulto, redondel sin fin, ceñían, desesperados, la ciudad. Aroma azul de gasolina con asfalto mojado, más penetrante olor a pescado podrido (Reynoso 2005: 192).
- d) Del Callao avanza una espesa y fría neblina que se dora, luminosa, en los focos de los postes. [...] La avenida Colonial está desierta, sólo la luz amarillenta de los autos corta, veloz, la niebla. [...] Cruzamos la pista: el asfalto está resbaloso y brillante, negro (Reynoso 2005: 233).
- e) [...] un tranvía plomo, viejo, pasa en dirección a Lima. La avenida Brasil termina al borde mismo del barranco que da al mar. El mar azulopacogrisverdoso, se pierde en la niebla sucia, turbia del mediodía frío (Reynoso 2005: 246).
- f) Avenida México: dos pistas y un jardín en el centro. Autos, ómnibus y destartalados colectivos de Viterbo van y vienen en nube oscura de gasolina. Y el cielo gris, por occidente, se torna, lento, naranja (Reynoso 2005: 303).

- g) La cortina roja de la ventana corrida dejaba entrar la luz gris de la tarde nublada: fuera, por la Avenida Venezuela, autos y ómnibus, vendedores ambulantes y peatones en ruido insoportable (Reynoso 2005: 277).

Del mismo modo, el narrador omnisciente hace referencia a calles anónimas, que describen un barrio del centro de Lima, como el párrafo a continuación, que resume varios elementos de la calle limeña en general, como las fachadas, las aceras, la pista, el asfalto; y en particular, los balcones coloniales, que van construyendo las imágenes del centro histórico que se prolonga hacia la gran ciudad:

El cielo gris, ceniza, cae, húmedo, sobre la estrecha y larga calle del centro de Lima: casas viejas, plomas, con pintura descascarada y polvo negro en las paredes y con oscuros balcones de madera apollillada. Ya habían pasado, en caravana confusa y vocinglera, los vendedores ambulantes, en triciclos y carretillas, llenando el aire frío de la tarde con claros y frescos aromas de fruta, con pegajosos olores a dulce y picarones y con calientes humos de anticucho. En las aceras, señoras de su casa, empleadas con permiso y padres de familia con hijos, se apretaban en constante marejada hacia la pista. Y por el asfalto, sucio de barro, cubierto de cáscaras de fruta, de papeles con miel y grasa, de quemados palitos de carrizo y flores chamuscadas, avanzaban, de espaldas, empleados, obreros, muchachas y señoras de barrios populares, en grupos distanciados, casi todos con hábito morado. Un espeso olor a cuerpo sudado, sucio, se elevaba hasta los balcones coloniales de la casona: paralelepípedo, de recia madera negra tallada, pegado, a lo largo, a la pared de piedra: recuadro delantero abierto y baranda con rico mantón de Manila (Reynoso 2005: 291).

Del mismo modo, el narrador omnisciente presenta la gran urbe vista desde “lo alto”, no solo física, sino socialmente, el banquero don Manuel contempla Lima desde el elevado piso de un edificio y ve una “Babilonia de la porquería”: “Desde el vigésimo piso del edificio de su Banco [Don Manuel] contempló Lima: Babilonia de la porquería: a sus pies, casas, chatas y sucias, de vez en cuando, un alto edificio de cemento, cristal y acero; pocos parques; por las calles, angostas y largas, autos y tranvías, destartalados, aglomerados en las esquinas; y el cielo gris, triste, cochino; basurales colgantes, aéreos, color tierra podrida” (Reynoso 2005: 238).

Por su parte, los barrios populares son presentados como lugares de miseria en el marco de una naturaleza que no contribuye a mejorar ese estado, sino que es gris, húmeda, fría; los barrios populares se caracterizan además por ser zonas sin áreas verdes, donde reina la desolación:

- a) Y fue la arequipeña la que enloqueció a toda la muchachada del barrio [...] Pero el barrio era triste: una sola calle larga, larga, con casas grises, descoloridas, de paredes húmedas, sin árboles, sin río, sin chacras de trigo, de maíz, con moras, peras y molles. Y el cielo siempre sucio, nublado. Y la casa estrecha, húmeda y oscura. [...] En invierno la calle siempre estaba desierta y fría. Le gustaba acompañar a sus tíos al centro de Lima; las avenidas amplias con edificios de muchos pisos la dejaban con la boca abierta; la gente, peleándose por subir a los tranvías, la asustaba, y el Jirón de la Unión con sus pastelerías, con sus jóvenes guapos de Sarita la hacían sonrojar (Reynoso 2005: 261).
- b) Frío, frío. Frío verde gris. Niebla lechosa en ramas, brillante, en césped; azul, en mezcla tibia de humo de tabaco ardiente, en rostros y manos. Paseo de la Reserva. Lejos, autos veloces, entre bruma gris verdosa de la tarde ceniza (Reynoso 2005: 298).

Los elementos de naturaleza artificial, como los jardines privados, aparecen como oasis de confort en medio de la mar de cemento que reina en la gran ciudad, con pocos parques y plazas públicas, rodeados de gente, bullicio y contaminación:

- a) (Miguel, desde una mesa del Bar Zela, en su duermevela alucinada, ve la plaza San Martín: obreros del tranvía de Chorrillos al tranvía del Callao; colectivos que dejan empleados y vuelven a partir presurosos; “expresocronicaprensicomercio” llenan el murmullo matutino del portal; grupos de hombres con el hábito morado bajo el brazo pasan en dirección a Nazarenas: empleadas caminan, apuradas al Jirón de la Unión) (Reynoso 2005: 166).
- b) El hermoso jardín de flores exóticas, lleno de sol, llegaba casi hasta los cerros duros, pelados, agresivos contra el cielo purísimo. Le gustaba sufrir y saboreaba, lentamente, la dolorosa sensación de encontrarse rechazado: el valle angosto del Rímac atrapaba, en lo hondo, su cuerpo

voluminoso, y esto le gustaba hasta el delirio. Su residencia de Santa Inés, a treinta kilómetros de la fría y nebulosa Lima, con sol durante todo el año, era el refugio predilecto para el goce y sufrimiento de su cuerpo (Reynoso 2005: 177).

- c) Verde gris, brillante: los árboles. Cristalino. Resplandor mojado, en negro, el asfalto, en colores autos y avisos comerciales. Plaza San Martín: ploma, luminosa, como bomba de jabón. Aire maloliente a pescado podrido (Reynoso 2005: 184).
- d) Y aquí, [parque público en el Paseo de la Reserva] en ruedo, sentados bajo un árbol: sobre pasto mojado de niebla, la collera fuma, conversa (Reynoso 2005: 298).
- e) Camina hacia la esquina. Voltea y, nuevamente, se encuentra en la calle que dejó hace un momento: está perdido, no puede salir de San Isidro: es un entrevero de calles oblicuas, cortas, con árboles [...] Llega hasta una esquina y frente a él parece [el parque público] El Olivar: la niebla se enreda, coposa, en árboles ancianos, retorcidos, nudoso, el césped brilla perlado y en las fuentes el agua, azulísima, refleja el cielo ceniza y el bosque de olivos tristes. Frío. Silencio. Grandes jardines, que parecen parques públicos rodean lujosas residencias; flores y luces entre la niebla de invierno (Reynoso 2005: 274).

En la cita anterior (d) se hace presente el barrio residencial, también con niebla y cielo gris, aunque como verde antípoda al cemento que cunde en los barrios populares:

- a) El Porvenir: extraños bloques de cemento sucio, ventanas como nichos, soledosas, sin flores, insólitos corredores y pirámide egipcia; mujeres y niños pálidos de sombra, de encierro, jardines de tierra seca, sin árboles; cantinas vocingleras; hoteles de vergüenza clandestina. Don Lucho se pierde por una estrecha calle a la sombra de un quemado cielo naranja de brujas (Reynoso 2005: 321).
- b) Don Lucho con El Comercio enrollado en la mano mira el enorme Palacio de Justicia: aves de rapiña adornan sus columnas de cemento gris sucio, sucio (Reynoso 2005: 192).

Las calles de Lima son el escenario de diversas actividades ilícitas (venta de drogas, prostitución), pero también de viejas y populares tradiciones juveniles, como la de piropear a las muchachas:

- a) Don Lucho con su terno café, ancho, caído en los hombros, de solapas cruzadas, grandes, se abre camino por entre un grupo de muchachos de bluyín y casacas negras y rojas que, con las manos en los bolsillos, piropean a las jóvenes que pasan (Reynoso 2005: 182).
- b) [Don Lucho] Con ligera sonrisa en el pálido rostro, observa a una retahíla de estudiantes que, con los cuadernos metidos debajo de la pretina del pantalón caqui, por entre autos y tranvías, van palomillas, piropeando a monjas y pupilas. Luego, serio, con la cabeza levantada y los ojos brillantes, sigue de largo hasta la esquina. Autos y tranvías, sobre el sucio asfalto, se enredan confusos, en terrible nudo de bocinas. Por la Plaza San Martín, el cielo, en amarillo naranja, se diluye en tibia y extraña luz quemada. Rápido, con las manos en los tobillos y el cuello de la chompa negra subido como bufanda, se encamina hacia el Parque Universitario (Reynoso 2005: 323).
- c) por las calles del centro van y vienen prostitutas de carrera (Reynoso 2005: 361).

Y además, las calles de Lima son también el espacio para una vieja tradición religiosa que se celebra en el mes de octubre, la Procesión del Señor de los Milagros, suceso que sirve de trasfondo en la trama de la novela: “8 p.m. Lima. A lo lejos, en medio de una oscura multitud ya se distinguen las luces de las andas del Señor de los Milagros [...] Morenos de hábito morado, sentados, en el sardinel de la vereda, toman cerveza; en ventanas, balcones y puertas se agolpan mujeres y niños con flores y cirios; por el centro de la avenida pasan vivanderas en atropellado tumulto de carretillas: a lo lejos retumba el bombo en ritmo salvaje” (Reynoso 2005: 351).

#### **4.5.3. Novela *Un mundo para Julius* (Alfredo Bryce Echenique)**

La obra narrativa que consagró como escritor a Bryce Echenique fue la novela *Un mundo para Julius* [1970], cuyo tema central es la vida de un

niño de la alta sociedad limeña: Julius. Si bien la trama narrativa no tiene como motivo temático la ciudad de Lima, es en dicho lugar donde suceden los acontecimientos. A lo largo de la novela priman las descripciones de los espacios cerrados, no obstante, en un solo pasaje magistral quedaron pintadas las calles de la ciudad como reflejo de la sociedad misma, como se verá por partes a continuación.

En este primer fragmento del pasaje, "Julius ni cuenta se dio [...] lejana como la hondura del Country Club" (Bryce Echenique 1970: 170-172), el niño Julius es conducido por el chofer de la familia a la casa de una de las sirvientas de su hogar, lo cual el narrador omnisciente aprovecha para ir describiendo lo que el niño ve por la ventana del auto, desde su óptica infantil y aristocrática, aunque con el guiño irónico del narrador.

En primer lugar, Lima es presentada como una realidad citadina que tiene muchas caras, por lo mismo que constituye una inmensa mole urbana: "Julius ni cuenta se dio que habían encendido la radio; llevaba un buen rato dedicado a mirar cómo cambia Lima cuando se avanza desde San Isidro hacia La Florida. Con la oscuridad de la noche los contrastes dormían un poco, pero ello no le impedía observar todas las Limas que el Mercedes iba atravesando, la Lima de hoy, la de ayer, la que se fue, la que debió irse, la que ya es hora de que se vaya, en fin, Lima" (Bryce Echenique 1970: 170).

Mucho de la observación depende de la óptica con que se mire, de ahí que el narrador admita que en la noche no se distinguen mucho las diferencias arquitectónicas, no obstante, los cambios se van haciendo evidentes. Importante es comprender que se trata de lo que se ve con los ojos cuando uno fija la mirada en la parte exterior de las casas, que son finalmente las paredes de la calle, el límite entre el espacio cerrado y el abierto. También aparecen las áreas verdes como señal de estatus social:

Lo cierto es que de día o de noche las casas dejaron de ser palacios o castillos y de pronto ya no tenían esos jardines enormes, la cosa como que iba disminuyendo poco a poco. Había cada vez menos árboles y las casas se iban poniendo cada vez más feas, menos bonitas en todo caso porque acababan de salir de tenemos los barrios residenciales más bonitos del mundo, preguntándole a cualquier extranjero que haya estado en Lima, y empezaban a verse los edificiotos ésos cuadrados donde siempre lo que falla es la pintura de la fachada, ésos con el clásico

letrero SE ALQUILA o VENDE DEPARTAMENTOS; [...] (Bryce Echenique 1970: 170-171).

Después de presentar objetivamente las calles limeñas sobre la base de la observación ocular, el narrador da un salto al lenguaje irónico y figurativo, cargado de humor, típico de la narrativa de Bryce, para enumerar las diferentes formas de construcción de esa amplia clase social que es la media:

[...] edificios tipo nos-mudamos-de-Chorrillos, -del viejo-caserón-de-barro-a-Lince; edificios menos grandes con tienda, bar o restaurantito abajo y arriba las medio pelos a montones o son ideas que uno se hace; casona vieja: pensión adaptada para el futbolista argentino recién contratado, medio gordo ya pero que fue bueno, pensión también para galán de radioteatro de la misma nacionalidad, que viene a ver qué pasa y para lo de la nostalgia de Buenos Aires, aunque a veces los de Lima sacan sus leyes y se habla un poco del artista nacional y todo eso, mi casa, tu casa, su casa, exentas de comentario por la costumbre de verlas y porque son nuestras; [...] (Bryce Echenique 1970: 171).

La enumeración exhaustiva de los diversos estilos arquitectónicos que el niño va mirando por la ventana del auto, mientras el vehículo avanza por la ciudad en dirección al centro histórico, le sirve para reflexionar sobre distintos tipos sociales de los posibles habitantes de esas moradas, cuestión que el narrador parece adivinar desde las apariencias, que son al fin y al cabo lo que a su vez critica:

casa tipo Villa Carmela 1925; quinta tipo familia-venida-a-menos; el castillo Rospligiosi, mezcla de la cagada y ¡viva el Perú!; chalecito de la costurera y de la profesora; casa estilo con-mi-propio-esfuerzo, una mezcla del palacio de gobierno y Beverly Hills; casa estilo buque, la chola no alcanza al ojo de buey y no te abre por miedo, todo medio seco; tudores de añadidos criollos; casa torta de pistache de uno que la cagó y sale feliz hacia un Cadillac rosado de hace cinco años, estacionado en la puerta; edificio para galán argentino ya establecido, con departamento tipo *pisito que puso ella*; edificio bien terminado, muy caro, venta de departamentos en propiedad horizontal, que está de moda; edificio altísimo, orgullo nacional, ¡yo ahí por nada con los temblores que hay en Lima!,

con muchas oficinas de alquiler y, en el punto más alto, penthouse para el amigo soltero de Juan Lucas (Bryce Echenique 1970: 171).

El centro histórico de la ciudad es también el reflejo de la mezcla abrupta, no planificada y acelerada de la urbe limeña: “Después, ya por el centro, es donde se arman las peloterías, tremendos pan con pescado de lo moderno aplastando a lo antiguo y los balcones limeños además” (Bryce Echenique 1970: 171).

Continuando el recorrido después de dejar atrás el centro de Lima, llegan a un barrio popular, en el que se combinan las casuchas con los descampados y los edificios a medio construir hasta descender a literalmente un hueco, es decir, a una barriada de casuchas sin agua ni luz, ni servicios de calles y veredas, que el narrador con el mejor esfuerzo estético llama finalmente “hondura”:

Pero van saliendo también de ahí y el Mercedes atraviesa toda una zona que no tarda en venirse abajo desde hace cien años y descende a un lugar extraño, parece que hubieran llegado a la luna: esos edificios enormes, de repente, entre el despoblado y las casuchas con gallinero, son como pálidas montañas y hay una extraña luminosidad, ni más ni menos que si avanzaran ahora por un lago seco, dentro del cual el camino se convierte en caminito que el tiempo ha borrado y el Mercedes sufre nostálgico de las más grandes autopistas. Arminda como que despierta ahí atrás y Julius, al principio, se desconcierta, no puede imaginarse, no sabe qué son, ¡claro!, son casuchas, ¡claro!, ya se llenó todo de estilos mi-brazo, aunque de vez en cuando se repite alguna de las chalecito, una costurerita bien humilde tal vez, y de repente ¡zas! la choza, para que veas una Julius, mira, parece que se incendia pero es que están cocinando; no muy lejos el edificio donde puede vivir el profesor de educación física del colegio; por momentos edificios cubiertos de polvo y por momentos también un cuartel o un descampado y Carlos se siente algo perdido, aunque siendo criollo se orienta pronto y quién dijo miedo, a ver señora, usted dirá por dónde, y Arminda, medio desconcertada porque viene en auto y no en ómnibus, no sabe qué responder y el Mercedes avanza perdido para que Julius vea más de esa extraña hondura, lejana como la hondura del Country Club (Bryce Echenique 1970: 171-172).

#### 4.5.4. Novela *Historia de Mayta* (Mario Vargas Llosa)

Muchas tramas de la novelística vargasllosiana, como *La ciudad y los perros* [1962] o *Conversación en La Catedral* [1969], estuvieron atravesadas por la temática de la ciudad, la gran urbe limeña, con sus sesgos de violencia de todo tipo. En esta novela, *Historia de Mayta*, no obstante, el argumento se concentra en los esfuerzos de un escritor —que es el narrador en la novela— por reconstruir la historia del trotskista limeño, Alejandro Mayta, que intentara una revolución en 1958. El punto de impulso de esa vida revolucionaria es precisamente un hecho que el narrador ubica de forma clara y contundente desde el inicio de la novela: “Si uno vive en Lima tiene que habituarse a la miseria y a la mugre o volverse loco o suicidarse. Pero estoy seguro que Mayta nunca se habituó” (Vargas Llosa 1984: 8). La ciudad de Lima es puesta como el origen del mal de Mayta, que es a fin de cuentas su vida fallida.

Al comienzo de la novela, el narrador presenta la ciudad de Lima al contrastar naturaleza y cultura, intentando rescatar la belleza de la ciudad por el entorno geográfico en que se ubica (con cielo, mar, neblina, gaviotas, islas), para luego justificar su fealdad en las intervenciones del ser humano:

Correr por las mañanas por el Malecón de Barranco, cuando la humedad de la noche todavía impregna el aire y tiene a las veredas resbaladizas y brillosas, es una buena manera de comenzar el día. El cielo está gris, aun en el verano, pues el sol jamás aparece sobre el barrio antes de las diez, y la neblina imprecisa la frontera de las cosas, el perfil de las gaviotas, el alcatraz que cruza volando la quebradiza línea del acantilado. El mar se ve plomizo, verde oscuro, humeante, encabritado, con manchas de espuma y olas que avanzan guardando la misma distancia hacia la plaza. A veces, una barquita de pescadores zangolotea entre los tumbos; a veces, un golpe de viento aparta las nubes y asoman a lo lejos La Punta y las islas terrosas de San Lorenzo y el Frontón. Es un paisaje bello, a condición de centrar la mirada en los elementos y en los pájaros. Porque lo que ha hecho el hombre, en cambio, es feo (Vargas Llosa 1984: 7).

Por otro lado, el narrador evidencia que Lima se ha convertido en una mole urbana llena de miseria, espectáculo al que ya nadie puede escapar, ni los barrios otrora exclusivos. El elemento ‘basura callejera’ será el *leitmotiv* que retome el narrador para cerrar la novela:

Son feas estas casas, imitaciones de imitaciones, a las que el miedo asfixia de rejas, muros, sirenas y reflectores. Las antenas de la televisión forman un bosque espectral. Son feas estas basuras que se acumulan detrás del bordillo del Malecón y se desparraman por el acantilado. ¿Qué ha hecho que en este lugar de la ciudad, el de mejor vista, surjan muladares? La desidia. ¿Por qué no prohíben los dueños que sus sirvientes arrojen las inmundicias prácticamente bajo sus narices? Porque saben que entonces las arrojarían los sirvientes de los vecinos, o los jardineros del Parque de Barranco, y hasta los hombres del camión de la basura, a quienes veo, mientras corro, vaciando en las laderas del acantilado los cubos de desperdicios que deberían llevarse al relleno municipal. Por eso se han resignado a los gallinazos, las cucarachas, los ratones y la hediondez de estos basurales que he visto nacer, crecer, mientras corría en las mañanas, visión puntual de perros vagos escarbando los muladares entre nubes de moscas. También me he acostumbrado, estos últimos años, a ver, junto a los canes vagabundos, a niños vagabundos, viejos vagabundos, mujeres vagabundas, todos revolviendo afanosamente los desperdicios en busca de algo que comer, que vender o que ponerse. El espectáculo de la miseria, antaño exclusivo de las barriadas, luego también del centro, es ahora el de toda la ciudad, incluidos estos distritos —Miraflores, Barranco, San Isidro— residenciales privilegiados. Si uno vive en Lima, tiene que habituarse a la miseria y a la mugre o volverse loco o suicidarse (Vargas Llosa 1984: 7-8).

Como consecuencia del crecimiento masivo de la ciudad y sus barrios, existen muchos que se han venido a menos, lo cual se puede rastrear con la sola observación de las calles en la gran urbe limeña y sus ajetreos:

Me lo pregunto al bajar del colectivo que me deja en la esquina del Paseo de la República y la Avenida Angamos, a las puertas de Surquillo. Éste es un barrio que conozco bien. Venía de chico, con mis amigos, en noches de fiesta, a tomar cerveza en El Triunfo, a traer zapatos a renovar y ternos a darles la vuelta, y a ver películas de cowboys en sus cines incómodos y malolientes: el Primavera, el Leoncio Prado, el Maximil. Es uno de los pocos barrios de Lima que casi no han cambiado. Todavía está lleno de sastres, zapateros, callejones, imprentas con cajitas que componen los tipos a mano, garajes municipales, bodeguitas cavernosas, barcitos de tres por medio, depósitos, tiendas de medio pelo, pandillas de vagos en las esquinas y chiquillos que patean una pelota en plena pista, entre

autos, camiones y triciclos de heladeros. La muchedumbre en las veredas, las casitas descoloridas de uno o dos pisos, los charcos grasientos, los perros famélicos parecen los de entonces. Pero, ahora, estas calles antaño hamponescas y prostibularias son también marihuaneras y coqueras. Aquí tiene lugar el tráfico de drogas aún más activo que en La Victoria, el Rímac, el Porvenir o las barriadas. En las noches, estas esquinas leprosas, estos conventillos sórdidos, estas cantinas patéticas, se vuelven “huecos”, lugares donde se vende y se compra “pacos” de marihuana y de cocaína y continuamente se descubren, en estos tugurios, rústicos laboratorios para procesar la pasta básica (Vargas Llosa 1984: 11).

Del mismo modo, las calles de la ciudad de Lima se presentan como un espejo del empobrecimiento gradual, según se avanza en dirección al centro histórico, y como reflejo de las distintas capas sociales:

- a) Para llegar hasta allí, desde Barranco, hay que ir al centro de Lima, cruzar el Rímac —río de aguas escuálidas en esta época del año— por el puente Ricardo Palma, seguir por Piedra Liza y contornear el cerro San Cristóbal. El trayecto es largo, riesgoso y, a ciertas horas, lentísimo por la congestión del tráfico. Es también, el de un empobrecimiento gradual de Lima. La prosperidad de Miraflores y San Isidro va decayendo y afeándose en Lince y La Victoria, renace ilusoriamente en el centro con las pesadas moles de los Bancos, mutuales y compañías de seguros —entre las cuales, sin embargo, pululan conventillos promiscuos y viejísimas casas que se tienen en pie de milagro—, pero luego, cruzando el río, en el llamado sector de Bajo el Puente, la ciudad se desploma en descampados en cuyas márgenes han brotado casuchas de esteras y cascotes, barriadas entreveradas con muladares que se suceden por kilómetros. En esta Lima marginal antes había sobre todo pobreza. Ahora hay, también, sangre y terror (Vargas Llosa 1984: 61).
- b) El castillo Rospigliosi está en el límite de Lince y Santa Beatriz, barrios ahora indiferenciables. Pero cuando Mayta se casó con Adelaida había entre ellos una lucha de clases. Lince fue siempre modesto, un barrio de clase media tirando para proletaria, de casitas estrechas e incoloras, conventillos y callejones, veredas con grietas y jardincillos montuosos. Santa Beatriz, en cambio, fue un barrio pretencioso, en el que unas

familias acomodadas construyeron mansiones de estilo “colonial”, “sevillano” o “neogótico”, como este monumento a la extravagancia que es el castillo Rospigliosi, un castillo con almenas y ojivas de cemento armado. Los vecinos de Lince miraban con resentimiento y envidia a los de Santa Beatriz, porque éstos, a su vez, los miraban por sobre el hombro y los choleaban. [...] Ahora Santa Beatriz y Lince son la misma cosa; el primero decayó y el segundo mejoró hasta que se encontraron en un punto intermedio: barrio informe, de empleados, comerciantes y profesionales ni ricos ni paupérrimos pero con problemas para llegar a fin de mes. Esa medianía parece bien representada por el marido de Adelaida, Don Juan Zárate, funcionario de Correos y Telégrafos con muchos años de servicio (Vargas Llosa 1984: 201-202).

También en las calles limeñas se perciben los principales problemas de las grandes ciudades, es decir, violencia, hambre, miseria, delincuencia:

- a) En la puerta del Museo de la Inquisición, a la familia de andrajosos hambrientos se ha unido por lo menos otra docena de viejos, hombres, mujeres, niños. Forman una pequeña corte de milagros de hilachas, tiznes, costras. Al verme aparecer estiran inmediatamente unas manos de uñas negras pidiendo. La violencia detrás mío y delante el hambre. Aquí, en estas gradas, resumido mi país. Aquí, tocándose, las dos caras de la historia peruana. Y entiendo por qué Mayta me ha acompañado obsesivamente en el recorrido del Museo (Vargas Llosa 1984: 124).
- b) Voy casi a la carrera hasta San Martín a tomar el colectivo, pues se ha hecho tarde, y una media hora antes del toque de queda cesa todo tráfico. Temo que esta vez el toque me alcance caminando las cuadras que median entre la Avenida Grau y mi casa. Son pocas cuadras, pero, cuando oscurece, peligrosas. Ha habido en ellas varios asaltos y, apenas la semana pasada, una violación (Vargas Llosa 1984: 124).

Un elemento infaltable de la gran urbe limeña que aparece ante los ojos del narrador son las barriadas o pueblos jóvenes:

- a) Para llegar hasta allí [la cárcel de Lurigancho] hay que pasar frente a la Plaza de Toros, atravesar el barrio de Zárate, y, después, pobres

barriadas, y, por fin, muladares en los que se alimentan chanchos de las llamadas “chancherías clandestinas”. La pista pierde el asfalto y se llena de agujeros. En la húmeda mañana, entonces, medio borrados por la neblina, aparecen los pabellones de cemento, incoloros como los arenales del contorno. Incluso a gran distancia se advierte que las innumerables ventanas han perdido todos los vidrios, si alguna vez los tuvieron, y que la animación en los cuadraditos simétricos son caras, ojos atisbando el exterior (Vargas Llosa 1984: 309).

- b) No tengo dificultad en salir nuevamente al afirmado que va hacia Zárata. Lo hago despacio, deteniéndome a observar la pobreza, la fealdad, el abandono, la desesperanza que transpira este pueblo joven cuyo nombre ignoro. No hay nadie en la calle, ni siquiera un animal. Por todas partes se acumulan, en efecto, altos de basura. La gente, imagino, se limita a arrojarla desde las casas, resignada, a sabiendas de que no hay nada que hacer, de que ningún camión municipal vendrá a recogerla, sin ánimos para ponerse de acuerdo con otros vecinos e ir a arrojarla más allá, al descampado, o enterrarla o quemarla. También habrán bajado los brazos y echado la esponja. Imagino lo que la plena luz del día mostrará, pululando, en estas pirámides de inmundicias acumuladas frente a las casuchas, en medio de las cuales deben corretear los niños del vecindario: las moscas, las cucarachas, las ratas, las innumerables alimañas. Pienso en las epidemias, en los hedores, en las muertes precoces (Vargas Llosa 1984: 345-346).

El narrador regresa hacia el final de la novela al elemento de la basura —casi como metáfora de la podredumbre como cáncer— en la que se ve poco a poco sumergida toda la ciudad de Lima:

Estoy pensando en las basuras de la barriada de Mayta todavía cuando diviso, a mi izquierda, la mole de Lurigancho y recuerdo al reo loco y desnudo, durmiendo en el inmenso muladar, frente a los pabellones impares. Y poco después, cuando acabo de cruzar Zárata y la Plaza de Acho y estoy en la Avenida Abancay, en la recta que me llevará hacia la Vía Expresa, San Isidro, Miraflores y Barranco, anticipo los malecones del barrio donde tengo la suerte de vivir, y el muladar que uno descubre —lo veré mañana cuando salga a correr— si estira el pescuezo y atisba por

el bordillo del acantilado, los basurales en que se han convertido esas laderas que miran al mar. Y recuerdo, entonces, que hace un año comencé a fabular esta historia mencionando, cómo la termino, las basuras que van invadiendo los barrios de la capital del Perú (Vargas Llosa 1984: 346).

#### 4.6. Interpretación

Después de analizar los fragmentos correspondientes a las obras narrativas escogidas de los cuatro autores se pueden hacer observaciones concretas. En cuanto a la presentación del tema de la ciudad, se ha visto que los cuatro autores, cada uno con su estilo, resaltan ciertos elementos comunes a todos:

- a) Las presentaciones de la ciudad se dan a través de la observación de los espacios abiertos y de lo que acontece en ellos: calles, plazas, parques y barrios.
- b) La ciudad de Lima tiene muchas caras, pero sobre todo dos polos: los barrios residenciales y los distritos populares, ambos a su vez con estratificaciones.
- c) En los barrios residenciales se privilegian las zonas verdes y los jardines bien cuidados, mientras que en los barrios populares abunda el cemento.
- d) En las cuatro obras estudiadas, por lo menos uno de los personajes principales vive en una barriada, pero no tiene voz narrativa en el discurso, salvo en la novela *En octubre no hay milagros*; es decir, el habitante de la barriada es descrito tangencialmente desde el narrador omnisciente o narrador-personaje.
- e) Los elementos que conforman esos espacios abiertos y que resultan el fondo sobre el cual existen los personajes, para el caso de Reynoso y Vargas Llosa, se repiten a lo largo de las novelas como *leitmotiv*: la presencia de basura, el olor a pescado podrido, el cielo gris. En los textos vistos de Ribeyro y Bryce son pocos pasajes, o uno solo, los que

presentan el marco geográfico válido de la ciudad y sus características para toda la obra.

#### 4.7. Comentario final

En las cuatro obras analizadas la presentación y las descripciones de las calles de la gran urbe en que se ha convertido la ciudad de Lima justifican y explican la conducta de los personajes y el devenir de los acontecimientos; en ese sentido, dichas representaciones convierten a los espacios abiertos y públicos, con sus estructuras sociales y arquitectónicas, en espacios literarios y, en consecuencia, en elementos decisivos de las historias que se cuentan.

#### Bibliografía

AFFATATO, Rosa

2010 "Nueva York: recepción del mito de la ciudad de Federico García Lorca e Italo Calvino". En LOSADA, José Manuel (editor). *La recepción de mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Bari: Levante Editori. pp. 626-640.

AINSA, Fernando

2002 "¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geografía de la ciudad en la narrativa latinoamericana". En NAVASCUÉS, Javier de (editor). *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid, Frankfurt a.M.: Iberoamericana, Vervuert. pp. 19-40.

BAL, Mieke

1990 *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones Cátedra. 3a. ed.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo

1985 *Un mundo para Julius*. Lima: Seix Barral,- Peisa.

CABANILLAS, Carlos

2007 "Ciudad y modernidad: Tres versiones de Lima en la narrativa de Diez Canseco". En NAVASCUÉS, Javier de (editor). *La ciudad imaginaria*. Madrid, Frankfurt a.M.: Iberoamericana, Vervuert. pp. 105-133.

ESLAVA, Jorge

2008 *Adolescentes en la ciudad. Una visión de la narrativa peruana del siglo XX.* Lima: Fondo Editorial de UCSS.

GÓMEZ, Carmen

2010 "La configuración del mito en la ciudad de Berlín". En LOSADA, José Manuel (editor). *La recepción de mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea.* Bari: Levante Editori. p. 616-625.

GUTIÉRREZ, León Guillermo

2009 "La ciudad y el cuerpo en la novela mexicana de temática homosexual". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 38, pp. 279-286.

NAVASCUÉS, Javier de, (editor)

2007 *La ciudad imaginaria.* Madrid, Frankfurt a.M.: Iberoamericana, Vervuert.

NITSCHAK, Horst

1992 "Literatura urbana - Lima (La Ciudad de los Reyes: Fundación 18.1 1535)". En DAUS, Ronald (editor). *Großstadtliteratur. Ein internationales Kolloquium über lateinamerikanische, afrikanische und asiatische Metropolen.* Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag. pp. 139-151.

NOGUEROL, Jiménez

1997 "Atraídos por Lutecia: el mito de París en la narrativa hispanoamericana". *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorománicas de Europa y América*, 46. pp. 75-100.

MUÑOZ CARROBLES, Diego

2010 "Espacios públicos de comunicación: calles y plazas". En POPEANGA, Eugenia, Edmundo GARRIDO y otros (editores). *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes.* Bern: Peter Lang. pp. 87-105.

PEÑALTA CATALÁN, Rocío

2010. "El espacio urbano: de la metáfora a la significación". En POPEANGA, Eugenia, Edmundo GARRIDO y otros (editores). *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes.* Bern: Peter Lang. pp. 11-22.

POPEANGA, Eugenia, Edmundo GARRIDO y Javier RIVERO (editores)

2011 *Ciudades mito. Modelos urbanos culturales en la literatura de viajes y en la ficción.* Bern: Peter Lang.

POPEANGA, Eugenia, Edmundo GARRIDO y otros (editores).

2010 *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes.* Bern: Peter Lang.

REYNOSO, Oswaldo

2005 *En octubre no hay milagros*. En: *Narraciones 1*. Lima: Editorial Universitaria URP.

RIBEYRO, Julio

1984 *Cuentos*. Madrid: Cátedra.

SALAZAR, Ina

2007 "Últimas exploraciones de Lima la horrible en la nueva poesía peruana". En Orecchia Havas, Teresa (editora). *Le villes et la fin du Xxe siècle en Amérique latine: Littératures, cultures, représentations. Las ciudades y el fin del siglo XX en América latina: Literaturas, culturas, representaciones*. Bern: Peter Lang. pp. 117-139

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1976. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. 3a. ed. Madrid: Editorial Gredos. Serie Estudios y Ensayos. Biblioteca Románica Hispánica 11.

1975 *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. 4a. ed. Tomo V. Lima: P.L. Villanueva, Editor.

VALERO, Eva María

2003 *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. Serie Ensayos. Scriptura 12.

VALLE, Amir

2007 "Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, pp. 95-101.

VARGAS LLOSA, Mario

1984 *Historia de Mayta*. Lima: Seix Barral.

## 5. LIMA Y LOS CUENTOS CONTEMPORÁNEOS DE EXPRESIÓN FANTÁSTICA

AUDREY LOUYER-DAVO

Universidad de Reims, Champagne-Ardene, Francia

### Resumen

Después de su manifestación en los cuentos góticos que se ambientaban en castillos lejanos, los cuentos fantásticos contemporáneos encuentran en las grandes urbes modernas una atmósfera propicia para desarrollar su efecto. Al leer cuentos de Edgardo Rivera Martínez, José Güich o Ricardo Sumalavia por ejemplo, parece que Lima no constituye una excepción. ¿En qué medida la elección de Lima, por su desmesura, por su historia, permite crear lo que Harry Belevan llama el “desliz textual” que provoca el efecto fantástico? ¿Cómo el trasfondo histórico, cultural de la ciudad queda plasmado dentro del mismo texto literario?

### Palabras clave

Lima; cuentos fantásticos; literatura fantástica; trastexto; cuentos peruanos; siglo XX

## 5.1. Introducción

Habitar. Este verbo supone una percepción particular del espacio: apropiarse de un lugar, ocuparlo. Parece que ilustra justamente la evolución de los textos llamados fantásticos, que dejaron los lugares lejanos y aislados para ambientarse cada vez más en los universos cotidianos y urbanos. Del castillo a la ciudad habitada, ¿qué cambios han aparecido en la adaptación de la expresión fantástica a un nuevo universo, el de la ciudad, y de Lima en particular?

Hay por lo menos dos maneras de calificar lo que es Lima: ciudad y urbe. En la etimología de las dos palabras, la diferencia es que en la palabra “ciudad” se tiene en cuenta el punto de vista político, es decir, al grupo de personas ciudadanas que comparten un espacio, mientras que urbe es la ciudad desde una perspectiva más física y sociológica. El espacio urbano constituye así un tejido complejo y poderoso en el cual el progreso permite que se supere al hombre; el precio de dicho progreso es una desindividua-lización o dilución del individuo en la masa anónima que lo rodea, lo que plantea cuestiones identitarias<sup>1</sup>. La “expresión fantástica”, como la llama Harry Belevan, explora este terreno para revelar sus aspectos inhumanos e interrogarlos. Si Lima no aparece sistemática y claramente mencionada en los cuentos, es de notar el impacto de la ciudad dentro de la trama narrativa y el ambiente urbano que constituye el marco de la acción. La amenaza de lo fantástico se encuentra así al doblar cualquier esquina de la ciudad descrita o recreada por los autores. Se destacan diversas tensiones en la relación entre el espacio urbano limeño, su trasposición en los textos literarios y la expresión fantástica. La primera, como se ha mencionado, se basa en la proximidad entre el desarrollo urbano y la eclosión de la escritura fantástica. Otra tensión interroga el vaivén entre la referencia espacial y el texto literario. Por último, ¿cómo se realiza el efecto fantástico en su relación con Lima? Estas interrogantes nos llevan entonces a la siguiente pregunta: ¿En qué medida los cuentos fantásticos contemporáneos que se ambientan en Lima reflejan y alteran la percepción de esta ciudad?

---

<sup>1</sup> “Las nacientes metrópolis, como París, Londres o Nueva York, contribuyeron a la formación de un nuevo tipo de residente, anónimo e impersonal, que se pierde en el tráfigo de la multitud y en las subsecuentes crisis de identidad” (Güich y Susti 2007: 11).

El marco teórico dentro del cual nos insertamos para llevar a cabo este recorrido es, por una parte, la aproximación a la concepción de lo fantástico por Harry Belevan (1976) y David Roas (2011) y, por otra, una de las herencias más recientes del “spatial turn” con los conceptos de geocrítica desarrollados por Bertrand Westphal (2007). Y para relacionar estos dos ámbitos, pensaremos esta articulación a través de la noción de trastexto, desarrollada por Marie-Madeleine Gladiou, Jean-Michel Pottier y Alain Trouvé (2013), que completa la noción de intertextualidad para tener en cuenta, entre otros elementos, el marco espacial de inspiración de los autores, ya que, como bien se sabe, Lima no se reduce al Palais Concert.

El trabajo se organiza mediante una evolución de los textos hacia una presentación cada vez más personal de Lima, desde un consenso homotópico hasta una recreación poética, sin olvidar la heterotopía que crea nuevas brechas en las que se desliza lo fantástico.

## 5.2. Consenso homotópico y efecto de lo fantástico

En el corpus de textos estudiado, se observa el marco limeño en la mención de nombres propios precisos de calles, de barrios, así como la evocación de la capital con rasgos reconocibles. Esta elección de autores contemporáneos permite la creación de un marco verosímil. En efecto, según David Roas, lo fantástico nace de un conflicto entre lo imposible y nuestra idea de lo real, o de lo que admitimos como tal. Por eso, muchos textos fantásticos toman como punto de partida un contexto reconocible para que dicho conflicto se exprese de manera aún más clara a continuación. La mención de nombres identificables crea, de esta forma, un efecto de lo real: lo fantástico contemporáneo se ambienta en un marco cotidiano.

Si observamos, por ejemplo, el texto *Retornos* de Sandro Bossio, la referencia a Lima aparece de manera discreta, pero eficaz: el protagonista es un dibujante extranjero que viene para retratar al presidente y es víctima de un estallido en plena calle. La red de menciones que permiten identificar la capital funciona como una aproximación progresiva a la zona geográfica: “los aeropuertos sudamericanos” (Rimachi Sialer y Sotomayor (compiladores) 2012, II: 86) primero, luego “había caricaturizado con éxito a todos los presidentes del mundo, excepto al del Perú”, y por último “Antes

de decidir su viaje le habían advertido también de los sangrientos ataques de los extremistas”; esta última mención constituye una referencia histórica a la Lima de los años noventa. La descripción de la escena del accidente que presencia el protagonista completa el panorama: “Entonces ocurrió. El camión estalló en mil pedazos y el mundo se remeció con el impacto. El dibujante, que había reaccionado demasiado tarde, se vio flotando un segundo en un resplandor silencioso, envuelto en un torbellino de polvo y vientos circulares, antes de salir despedido por los aires. [...] Le causó estupor la insensibilidad de la gente que, a pesar de la conmoción, pasaba de largo sin dolerse de la situación” (Rimachi Sialer y Sotomayor (compiladores) 2012, II: 88-89).

Estos elementos, que permiten identificar a la gran ciudad mediante el tráfico de coches, micros, buses, en una ciudad en la que construir un metro resulta complejo por la propia constitución del suelo, son constitutivos de lo que Bertrand Westphal llama el “consenso homotópico” (2007: 169); se trata del caso de mayor proximidad entre el referente y la ficción literaria. Consiste en la reconfiguración de un conjunto de elementos reales a través de una verosimilitud reivindicada.

El efecto fantástico del texto, por su parte, estriba en su construcción narrativa en espejo a través de una simetría cuyo eje es justamente el momento del accidente: a partir de ese momento se opera en la trama una marcha atrás. Lo que llama la atención es la descripción cinematográfica de la escena citada y la aparición del “desliz textual”, según lo llama Harry Belevan. En efecto, lo fantástico es para él una “expresión”, una manera de escribir, y no un género, y dicha manera de escribir se define así:

El proceso se presenta, sucintamente así: el desliz textual hace corresponder una particular ‘realística’ (escritura realista) con una ‘desrealística’ (o descripción desrealista). Ese desliz textual suscita lo que hemos denominado un conflicto dialéctico del cual surge, mediante el desplazamiento que hemos detallado, un orden nuevo (como texto-concepto). Ese orden nuevo, que es la descripción fantástica, fomenta a su vez una provocación lectoral mediante el cual se manifiesta (se sintomatiza) lo fantástico” (Belevan 1977: XLIII).

En el fragmento, Sandro Bossio revela este desliz en la medida en que no sabemos si el personaje falleció o no en aquel momento; además, este

“segundo” en suspenso parece ser el punto de partida de una vuelta hacia el principio, lo que da originalidad a la trama del texto. Esta idea del desliz textual es confirmada por dos especialistas franceses de lo fantástico: “[...] l’art du fantastique consiste à rendre réel ce qui semblait impensable, en prenant appui sur le réel ou la banalité de l’arrière-plan, pour y introduire, insensiblement ou brutalement, un glissement capable de surprendre, de mettre à mal le lecteur ou le spectateur”<sup>2</sup> (Millet y Labbé 2005: 14).

Por otra parte, es de notar la crítica a la inacción de los ciudadanos anónimos, típica de las grandes capitales, que no parecen afectados por el evento, lo que facilita el sentimiento de aislamiento y de soledad propicio para el desarrollo del efecto fantástico.

A veces, en la presentación de Lima, se trata de una visión personalizada, pero fácilmente identificable por el lector, como en el caso de la novela *Gris* de Carlos Herrera:

“La capital —rebautizada inmediatamente Plomicie por Mariana— es horrenda este 8 de enero. Mariana siente casi un ataque de angustia cuando sale de la estación del bus y le cae encima el agobio de la humedad, el calor, la sensación de suciedad y la masa de gente que —está segura— le pasaría por encima sin el menor escrúpulo si cayera el suelo. Felizmente está el fantasma que, con su presencia, obliga a los demás, inadvertidamente, a establecer cierta distancia. [...] Otro detalle: el raro sol de Plomicie, adivinado apenas tras la perenne capa de grises nubes que la ha hecho tristemente célebre, no proyecta sombras definidas. La gente y las cosas tienen menos sustancia” (Herrera 2004: 48-49).

La “panza de burro” mencionada por Julio Ramón Ribeyro para evocar el cielo de Lima se siente aquí. La mención de la “suciedad” también recuerda la descripción de las terrazas de Lima por Sebastián Salazar Bondy en *Lima la horrible*. La novela de Herrera, por la presencia del fantasma Ulises García, afectado por el síndrome del espectro frustrado, recuerda la escritura del realismo mágico, pero unos rasgos permiten considerar que conlleva aspectos de la escritura fantástica, sobre todo en la dimensión

<sup>2</sup> “[...] el arte de lo fantástico consiste en volver real lo que parecía impensable, apoyándose en lo real o la banalidad del trasfondo, para introducir en él, insensiblemente o brutalmente, un desliz capaz de sorprender, de confundir al lector o al espectador”.

metafórica de su expresión. Por ejemplo, el color gris se asocia a la depresión que afecta a la protagonista y su descripción se parece mucho al cuento *El almohadón de plumas* de Horacio Quiroga: “La depresión no es un monstruo desmesurado y, como tal, magnífico. Es, debe ser, piensa Ulises, más bien un bicho feo, mediocre, menor; anidado en la almohada, en el cabello o la ropa interior. Ni siquiera un vampiro; apenas un parásito informe que va succionando la sustancia de su portador poco a poco, día a día, hasta que la víctima se funda en la grisura ambiente” (Herrera 2004: 124).

Ahora bien, Lima no se reduce al anonimato de la capital o a su cielo grisáceo. Hay casos en los cuales los autores revelan el potencial fantástico de la ciudad limeña, con sus elementos que favorecen el efecto fantástico. Sin hablar de las llamadas leyendas urbanas como la casa Matusita, hay que tener en cuenta la presencia, dentro de la ciudad, de lugares tan ajenos al desarrollo urbano, como por ejemplo la huaca Pucllana con sus tumbas waris (que constituye una parte del escenario de un cuento fantástico de Yeniva Fernández en su libro *Siete paseos por la niebla*), que conviven con grandes edificios. Así, existen en Lima espacios propicios al desarrollo de una trama fantástica. Es el caso de *Foresta nera* de Julio Ortega, un relato que consta de tres capítulos muy cortos en los cuales el autor subraya la co-incidencia de dos religiones, la católica y las creencias indígenas: “Acaso para contradecir el diseño liviano de mi ciudad, la religión decidió construir catacumbas bajo sus cimientos. Hablo de una Lima no sólo antigua sino sobre todo doble: la ciudad que acusa a la ciudad, porque en esa construcción se ilustra la muerte a sí misma. No es casual que mi ciudad fuese edificada sobre las ruinas de un cementerio indígena. Tampoco es casual que las iglesias planearan dibujar el infierno bajo la ciudad para aterrar a los habitantes irónicos, de pasiones banales.” (Portals Zubiarte 2009: 677).

A partir de esta relación problemática, el narrador-protagonista emprende un recorrido por las “catacumbas” que remiten a las criptas de San Francisco, situadas debajo de las capillas de la iglesia. El ambiente es tanto más impresionante cuanto que el lugar se compone de huesos, cráneos, fémures, lo que crea una atmósfera tétrica. Además, en el texto, los rasgos de pertenencia a la expresión fantástica se encuentran en otra vertiente descrita por David Roas, que es el ambiente de miedo, como lo muestran las frases “Esta construcción [...] me sobrecogió [...]. Pero sólo quedaba seguir caminando, pasar por una habitación vacía a otra más

vacía, del terror al vértigo" (2011: 677-678) o el uso del adjetivo "pavoroso" (2011: 678). Roas se inscribe de esta manera en la línea de H. P. Lovecraft que reivindica el miedo como motor del efecto fantástico. Es interesante observar la elección, en el texto de Ortega, del adjetivo "aterradoras" (2011: 678), que crea un puente entre lo fantástico y el análisis del espacio: "L'effroi est certes inscrit jusque dans l'étymologie du territoire, car *terrere* ou *territare*, c'était 'épouvanter' et quand Jupiter devenait plus « terrible » que la raison, on lui accolait l'épithète *terror*. Mais la terreur qui naît du territoire est amenée à s'estomper dès lors que celui-ci est 'mobilisé' et qu'il se déterritorialise. La déterritorialisation mène à un monde possible, qui correspond à un tiers espace ou un quart espace, mais en tout cas à un espace transgressif"<sup>3</sup> (Westphal 2007: 123).

Así, la domesticación del espacio da una impresión (¿ilusoria?) de control de la ciudad, y en este tercer espacio se inmiscuye lo fantástico.

La duda, o vacilación, que es típica de la definición de lo fantástico según Tzvetan Todorov, también se aprecia al final del texto de Ortega y completa el efecto fantástico: "Hoy me parece haber presenciado un sueño, pero sé que esa visión fugaz es tan real como un sueño" (Todorov 1970: 679).

Pero lo fantástico no implica de manera sistemática muerte o motivos tradicionales como los vampiros. Los autores del siglo veinte muestran en su escritura que la angustia del efecto fantástico puede apoyarse en otros recursos. Es el caso del relato Última visita de Ricardo Sumalavia, que lleva al extremo la idea de consenso homotópico y crea un efecto fantástico. El protagonista llama a un colega porque no recibió el libro que le mandó:

- ¿Tu dirección es Avenida Sánchez Carrión 327, interior 4, en San Isidro?
- Ahí está el error. La avenida y el número son correctos, pero el distrito no. Mi edificio está en Jesús María.
- ¿Entonces hay una doble numeración?

<sup>3</sup> El espanto, es verdad, está inscrito hasta en la etimología del territorio, ya que *terrere* o *territare*, significaba "espantar", y cuando Júpiter se ponía más "terrible" que la razón, se le ajuntaba el epíteto *terror*. Pero el terror que nace del territorio se hace más borroso en cuanto este es "movilizado", y se desterritorializa. La desterritorialización lleva a un mundo posible, que corresponde con un tercer espacio o un cuarto espacio, pero en todo caso a un espacio transgresivo.

- Así parece. Yo nunca antes me había fijado en eso" (Portals Zubiarte 2009: 843).

La mención del distrito de San Isidro, centro financiero de Lima, y luego de Jesús María, donde viven familias de la clase media, nos da una indicación, por su mera mención, sobre los niveles socioeconómicos de los protagonistas. La ambigüedad en el cuento, que tiene un referente espacial concreto y real, desemboca en la evocación de una doble vida primero, y luego, de un desdoblamiento en el tiempo cuando el protagonista descubre una extraña semejanza entre el habitante de San Isidro y su propio físico: "[...] quedé sorprendido y espantado del parecido entre Braulio y yo. Sus labios delgados, su mentón anguloso, sus pómulos ahora resecos, eran una lacerante simulación de mis facciones" (Portals Zubiarte 2009: 851). Así, el punto de partida del relato, una pura casualidad, crea una ambigüedad espacial debida a la ciudad de Lima, inmensa con su número de calles, y la exploración de esta casualidad lleva al personaje (y al lector) al efecto de lo fantástico.

### 5.3. Heterotopía y descripción fantástica

En otros textos, se opera una mutación de la ciudad a través del trabajo de redacción. El resultado es una autonomía frente al referente, que puede conferirle un aspecto literario al texto. Para estudiar más detalladamente este proceso, vamos a centrarnos en un autor en particular: José Güich. Un cuento parece pertinente en este contexto: *Paisaje con hombre que corre*.

En este texto, el pasaje Santa Rosa, situado en el centro de Lima, se convierte en una puerta de acceso a otros tiempos, desde la Lima de los años treinta hasta la de los años noventa, que corresponde con el tiempo del protagonista que tiene que llevar a cabo una investigación sobre un extraño señor que fue atropellado. El autor parece rendir homenaje a dos autores que cultivaron la escritura de expresión fantástica: Jorge Luis Borges y Julio Ramón Ribeyro con *La insignia*. Hay una ilusión que consiste en creer que estudiar una ciudad desde la perspectiva geográfica remite a analizar solamente su relación con el espacio. Sería una reducción: una ciudad es una superposición de acontecimientos históricos, un resultado

en perpetuo movimiento. Este palimpsesto de eventos inscritos en la ciudad es lo que Bertrand Westphal desarrolla con la noción de estratigrafía: “La ville, espace humain par antonomase au XXe siècle, et en ce début de XXe siècle, est un compossible (sic) de mondes que définit leur continuité. La ville, comme tout espace humain qu’elle subsume, est un archipel à la fois un et pluriel. L’analyse géocritique s’astreindra à sonder les strates qui la fondent et l’arriment à l’Histoire, lui confèrent son histoire. [...] Face au temps, dans le temps, l’espace humain est un jardin aux sentiers qui bifurquent à gauche, à droite, en haut, en bas. Une pure arborescence”<sup>4</sup> (Westphal 2007: 227).

Por eso, la recurrente obsesión de José Güich por el tiempo revela aspectos pertinentes en la visión de la ciudad y él explora estas intersecciones, nombre que da justamente a otro cuento suyo que se desarrolla en Cajamarca. El mismo Güich, en su reflexión sobre la imagen de Lima en los cuentos peruanos, evoca varias distinciones respecto al tiempo, que pueden ser combinadas con la reflexión sobre el espacio: estacional, climático, psicológico y social o político (Güich y Susti 2007: 16). ¿Cómo aparecen vinculados estos aspectos dentro de su texto?

La atmósfera general del primer texto aparenta ser un relato policíaco, también relacionado directamente con Lima en una referencia anecdótica a un caso paralelo a la investigación del protagonista Gándara: “Suicidio o aborto mal practicado. Desilusión amorosa. Algún hijo de puta la desfloró, ella reclamó el compromiso y el cretino se esfumó. Típica historia de amor limeño” (Güich y Susti 2007: 776). Pero conforme la intriga va construyéndose, el misterio se hace cada vez más espeso hasta llegar a una explicación final de tipo ciencia ficción. Ahora bien, entre estos dos polos transita una parte del relato que remite a la escritura fantástica y esta, justamente, se basa en referencias geográficas.

<sup>4</sup> La ciudad, espacio humano por antonomasia en el siglo XX, y al principio del siglo XXI, es un compossible (sic) de mundos que define su continuidad. La ciudad, como cualquier espacio humano que subsume, es un archipiélago a la vez uno y plural. El análisis geocrítico se esforzará por sondear los estratos que la fundan y la estiban a la Historia, que le confieren su historia. [...] Frente al tiempo, en el tiempo, el espacio humano es un jardín con senderos que se bifurcan a la izquierda, a la derecha, hacia arriba, hacia abajo. Una pura arborescencia.

Como en el caso del consenso homotópico, el punto de partida es un universo que se puede identificar, lo que crea así el efecto de lo real: se menciona el jirón Camaná, un restaurante llamado Rincón Chileno y el pasaje Santa Rosa (Güich y Susti 2007: 771); estamos en el barrio de la Plaza de Armas y estos tres lugares son claramente identificables para un habitante de Lima. El relato termina en el “óvalo” que identificamos como el óvalo Gutiérrez por la mención de las “gradas de la monstruosa iglesia” (Güich y Susti 2007: 794) que podrían recordar la Iglesia Santa María Reina, cuya arquitectura tiene formas futuristas.

La trama se vuelve fantástica a través del encuentro problemático entre dos planes, lo real y lo imposible. El personaje tiene un aspecto físico demasiado joven como para corresponder con la documentación que lo acompaña: “Considerando las fechas al pie de la letra, el sujeto tendría, a esas alturas, noventa y cuatro años. *Absurdo*” (Güich y Susti 2007: 774). El tiempo extraño o lo que podríamos llamar “cronología-ilógica” se confirma con referencias a las costumbres sociológicas: “En Lima, los varones no llevaban sombrero con esas características hacía por lo menos cuarenta años” (Güich y Susti 2007: 771). La manifestación, o epifanía de lo imposible que crea el efecto fantástico, se encuentra en la observación de las monedas, que recuerdan en cierta medida la intertextualidad con Borges y su cuento *El Otro*: “Los billetes y monedas antiguos tienen una apariencia inconfundible. Éstos son nuevos. Hasta te diría que acaban de salir de fábrica” (Güich y Susti 2007: 776). Es un eco a la imposible fecha del texto borgiano.

La investigación de Gándara da lugar a un recorrido histórico por la ciudad, desde la mera mención de las calles (“Sastrería Novoa, Calle Baquíjano 213, Lima”) hasta una arqueología onomástica (“Sabía que Mantas era la vieja denominación del actual girón Callao”). Además, los personajes se refieren a la historia de la creación de la ciudad para dar explicaciones: “Por lo general, las calles del viejo centro adquirirían el nombre de una familia importante o del gremio que había echado raíces en aquellos lares”. Lo interesante es observar que la elección de las fechas, por parte de Güich, no es casual. En efecto, 1935 se corresponde con el cuarto centenario de la fundación de Lima, fecha en la que fue inaugurada la estatua de Pizarro, que se menciona en la trama: “La estatua ecuestre de Francisco Pizarro —Lima, única ciudad de América que ha venerado a

su conquistador— todavía se encuentra en su primitivo emplazamiento del atrio. Faltan algunos años para su traslado definitivo, al otro lado del cuadrilátero, en el cruce del Jirón de la Unión con lo que hoy se denomina Conde de Superunda” (Güich y Susti 2007: 792)

En este caso, es la localización geográfica lo que permite identificar la época. En el año 1952 fue trasladada la estatua, hasta el 2003 en el que se decidió su retiro y nueva ubicación en el Parque de la Muralla. Cabe apreciar el interés del autor por esta estatua, llena de contradicciones, símbolo de la eternidad y de lo duradero. Es paradójico darse cuenta de los movimientos del objeto por la ciudad, como si la búsqueda de un lugar apropiado correspondiera a la búsqueda de una identidad. José Güich dedica justamente un cuento a las estatuas que cobran vida en *Verano del desprendimiento*<sup>5</sup>.

¿Qué impresión, respecto a Lima, se desprende de esta manera de cruzar los límites temporales de la ciudad? La descripción denota una degradación: “[...] en el inmueble del jirón Callao identificado con el número 234 operaba una playa de estacionamiento. [...] En el inmueble del Jirón de la Unión asignado a ese número funcionaba un restaurante especializado en pollos a la brasa” (Güich y Susti 2007: 776), cuando el protagonista está buscando tiendas más tradicionales. Parece que el recurso a tiempos remotos es una manera de cuestionar la evolución de la sociedad: a medida que va progresando la investigación de Gándara, parece que la ciudad entre 1935 y 1995 se ha desmejorado, desde la calidad de la ropa hasta los lugares que se han vuelto cada vez más impersonales e utilitarios. El crecimiento desmesurado de la ciudad (“Lima contaba con una población minúscula en 1935” (Güich y Susti 2007: 793)) vuelve a

<sup>5</sup> En *Verano del desprendimiento*, la mayoría del texto transcurre en un marco doméstico, en casa de Rubén, el protagonista. Se trata de un texto de tipo alegórico que integra las estatuas vivas como mascotas a la vida de los ciudadanos. “– Vamos, Susy – dijo Rubén –. Otra cariátide. Causan muchos problemas. esta debe haberse escapado del frontis del Congreso. / – Es el cuarto accidente en esta semana./ – A la policía no puedes pedirle demasiado. ¿Quién le va poner una multa a una mujerón de tres metros de altura que pesa toneladas? [...] Además, no olvides que las cariátides y las otras estatuas constituyen el patrimonio histórico de la ciudad. Una ordenanza prohíbe destruir las” (Güich y Susti 2007: 797). En el relato aparecen también referencias intertextuales a “Chac Mool” de Carlos Fuentes, en particular, la metamorfosis paulatina del objeto en ser humano que le roba su identidad al protagonista.

subrayar la rápida transformación de la capital: “Si en 1940 la capital albergaba 645000 habitantes, a mediados de los años ochenta ya contaba con más de 5 millones. Por falta de espacio desocupado dentro de los límites del casco urbano surgen las barriadas en zonas de escaso valor (arenales, orillas de río, falda de cerros). Por el contrario, la ‘gente bien’ ocupa barrios residenciales como Miraflores (clase media), San Isidro y, posteriormente, San Borja, Monterrico, Higuiereta, La Molina Vieja y Camacho (clase alta)” (Gnuztmann 2007: 202).

El final del texto es ambiguo y recalca la superposición de los tiempos: “La impresión de que realmente estaba investigando la desaparición de un hombre acaecida en 1935 y no la identidad de N.N., atropellado en el Centro Histórico de Lima en 1995, era cada vez más poderosa” (Güich y Susti 2007: 783). El protagonista explora así las capas superpuestas hasta el final del relato. El trabajo de escritura ilustra también la contraposición de los planes: “Su desconcierto y angustia, a esas alturas, llegaban a la histeria. Reconocía algunos inmuebles entre los que se interpolaban fantasmagóricos edificios. Era y no era su ciudad natal, donde había vivido treinta y cuatro años” (Güich y Susti 2007: 793-794). Esta frase, que forma parte de un capítulo aparte en la trama, lleva a la confusión de los personajes por la ausencia de referente, y en concreto, de sujeto. El final del cuento recuerda la estructura clásica de los cuentos fantásticos y la duda sobre una percepción falseada, sea por las drogas en el siglo XIX como lo mencionaban Maupassant o Rubén Darío, sea por el alcohol, otras sustancias o hasta la locura en los textos más contemporáneos: “Olvida tus máquinas infernales. Los excesos te están matando” (Güich y Susti 2007: 794). Ahora bien, si prolongamos las fronteras de la ficción y de lo real, es interesante precisar que en la esquina entre el jirón Conde de Superunda y el Pasaje Santa Rosa se encuentra hoy en día... la librería El Virrey, templo del desarrollo de la imaginación de los lectores.

#### 5.4. Trastexto autoral y creación poética

Frente a la tendencia de la novela total, cuyo parangón peruano es *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, la escritura posmoderna revela la fragmentación de la ciudad, lo que no significa un encerramiento

autocentrado, sino más bien cierta complementariedad entre diversas percepciones: “La représentation de l’espace naît d’un aller-retour créateur, et non plus d’un aller simple coïncidant avec un regard porté d’un point sur un autre, sans que la réciproque soit véritablement envisagée (l’eurocentrisme, par exemple). Le principe de l’analyse géocritique réside dans la confrontation de plusieurs optiques qui se corrigent, s’alimentent et s’enrichissent mutuellement”<sup>6</sup> (Westphal 2007: 187).

Los textos de expresión fantástica contemporáneos no contradicen esta tendencia. Para desarrollar esta idea, veremos en qué medida la apropiación de los barrios de Lima por los autores constituye una verdadera poética de la ciudad, y en qué medida la escritura desempeña un papel en este trabajo. Para explicar mejor el proceso, se usará la noción de “trastexto” o “arrière-texte” en francés. Esta noción, desarrollada por Alain Trouvé, Marie-Madeleine Gladieu y Jean-Michel Pottier, está en elaboración y es teorizada a partir de la intuición literaria de Elsa Triolet en su obra *La mise en mots* (1969). El trastexto completa y supera la noción de intertexto desarrollada por Gérard Genette. En efecto, tiene en cuenta la dimensión inconsciente de la dinámica de la creación; se compone de cuatro pilares que son: el intertexto inaccesible, el trasfondo cultural de los autores, las circunstancias históricas y personales, y el cuerpo del autor. El corpus de textos estudiado puede enriquecerse a la luz de estos análisis, por lo que la última parte de este trabajo se focalizará en dos de ellos.

Desde esta perspectiva, el aspecto que parece más evidente en el caso de la literatura fantástica es la importancia concedida al cuerpo. Un efecto fantástico logrado puede sugerir el miedo —o por lo menos la angustia— en el lector. La identificación con el protagonista permite una empatía motivada por sentimientos comunes, que tiene que transmitir el autor. El desarrollo de la angustia vinculada con lo urbano se siente en el texto *Criaturas de la sombra* de Carlos Rengifo. El texto es presentado como una pesadilla; las criaturas de la sombra remiten a las angustias del personaje. La acción, centrada en un lugar, en un tiempo corto y un

<sup>6</sup> La representación del espacio nace de un vaivén creador y ya no de una ida simple que coincide con una mirada desde un punto sobre otro, sin que se contemple la recíproca (el eurocentrismo, por ejemplo). El principio del análisis geocrítico estriba en la confrontación de varias ópticas que se corrigen, se alimentan y se enriquecen mutuamente.

episodio único convierten estas páginas en el relato de una experiencia individual en relación con lo que puede provocar el texto fantástico: malestar, agobio, escalofríos. Lo interesante es que este sentimiento de angustia tiene como marco una calle oscura en la que se adentra el protagonista borracho: “Existe una calle en algún pueblo aledaño de la gran ciudad donde el peatón común que, distraídamente, la atraviesa sin mayor inquietud, a cualquier hora del día, en forma lenta o presurosa, termina siendo objeto de una serie de incidentes, todos muy nocivos, chocantes y perturbadores, cuyas consecuencias suscitan la lamentación” (Rimachi Sialer y Sotomayor (compiladores) I: 71).

La descripción de Rengifo revela las impresiones reconocibles de la pesadilla. Se multiplican los verbos de percepción alterada, sean de la vista (“No los veía muy bien en la confusión”), el oído (“imprecisos ruidos que percibía alrededor”) o el tacto (“algo punzante le rozó la espalda”). Pero también encontramos verbos de percepción interior (“sintió el palpito de su corazón”). Eso lo confirma la reflexión sobre el trastexto: “Quel lien enfin entre l’espace des mots et l’espace des choses, si ce n’est le corps écrivain, ultime forme, peut-être, de l’arrière-texte? [...] un art irrigué par la projection physique de l’auteur dans son œuvre”<sup>7</sup> (Gladieu, Pottier y Trouvé 2013: 43). La descripción de lo que siente un cuerpo en tales condiciones crea lo fantástico en la propia descripción del miedo, conjugada con la duda sobre la verosimilitud de los hechos: estas criaturas, ¿no serán el fruto de la imaginación de un señor borracho que fue asaltado por unos ladrones en una calle oscura, como puede pasar en cualquier ciudad? En esta medida, el texto obedece a una estructura clásica del cuento fantástico: no se resuelve la duda entre pesadilla, ilusión del personaje o explicación racional. La originalidad está, quizás, en la elección del punto de vista del narrador: “se internó en una calle solitaria, *la nuestra*”. Cabe precisar aquí que la identificación de Lima es más discutible en el mismo cuento; ahora bien, el autor nació en la capital y participó en muchas manifestaciones literarias de la ciudad, por lo cual podemos deducir que alude implícitamente a Lima cuando menciona las monstruosas sombras que atacan al

<sup>7</sup> ¿Qué relación hay, finalmente, entre el espacio de las palabras y el espacio de las cosas, a no ser el cuerpo que escribe, última forma, quizás, del trastexto? [...] un arte irrigada por la proyección física del autor en su obra.

protagonista, como tantos fantasmas personales que deshumanizan al ciudadano de las grandes urbes.

Por último, cabe observar que muchos de los autores de lo fantástico contemporáneo nacieron en Lima. Una excepción particularmente original es la de Edgardo Rivera Martínez, que aunque nació en Jauja y ambienta sus primeras obras en el mundo andino, dedica gran parte de sus cuentos de *Danzantes de la noche y de la muerte* (2006) a Lima. Ahora bien, los aspectos limeños que sobresalen no son las particularidades de los diferentes distritos o las consecuencias del desarrollo urbano sobre el ser humano, sino la visión del mar, lo que constituye un rasgo especial. El resultado en la dinámica creativa es una escritura de expresión fantástica que raya con la expresión poética, a lo Baudelaire en sus *Petits poèmes en prose*. Recordemos que la escritura de Edgardo Rivera Martínez plantea el problema de la construcción identitaria para un autor que intenta reconciliar el universo andino con la ciudad y más allá, el cosmopolitismo. Su dominio de la mitología griega y de las tradiciones andinas, en su trasfondo cultural, se pueden observar en este libro. Tres cuentos llaman particularmente la atención respecto a la articulación ciudad-fantástico-creación literaria: *El mirador*, *Juan Simón* y *Mi amigo Odysseus*.

El mirador que descubre el narrador remite, a nuestro parecer, a una metáfora más amplia: "Subí, indeciso, y me encontré en el mirador. Un perfecto hexágono con tres ventanas, una de las cuales da hacia la calle, otra hacia el jardín de un predio vecino, y otra al mar. Sí, al gris e inmóvil océano de Lima" (Rivera Martínez 2006: 40). Es de recalcar la simbología de los espacios mencionados: el narrador comienza su recorrido por el espacio urbano de la actividad, en Barranco, para adentrarse en un espacio individual que da lugar al espacio del sueño y de la poesía, siendo el mirador una síntesis de estos lugares. El efecto fantástico del texto estriba en la desaparición de este espacio: "Acaso solo fue producto de mi imaginación, cuando no de un desvarío. Efecto de la atmósfera generada por el atardecer en este barrio casi olvidado. Fantasmagórico espejismo, irrepetible..." (Rivera Martínez 2006: 43).

Quizás podamos interpretar esta desaparición del mirador como la ilusión de un sincretismo imposible, de un fracaso de la identidad, de una búsqueda del individuo en medio de una fragmentación del ambiente. Parece, en todo caso, que este relato ilustra el trastexto en su dimensión

de trasfondo cultural, que se define de la manera siguiente: “[...] l’arrière-plan culturel nécessaire à l’essor de la création. On aurait alors en vue aussi bien le trésor de significations inscrites dans la langue que l’interconnexion des références textuelles, sonores, iconographiques sur deux modes: le renvoi d’une œuvre à d’autres par des signes interposés et la concaténation spatiale”<sup>8</sup> (Gladieu, Pottier y Trouvé 2013: 40).

Dicho mar, dicha poesía, el personaje de Juan Simón se entrega a ellos cuando les anuncia a sus amigos que ha dejado el taller y que un buque va a venir por él. El efecto fantástico nace de la desaparición de Juan Simón en contra de las leyes naturales: “El teniente que nos atendió nos escuchó dubitativo, y dijo luego: “Bueno, el mar siempre devuelve a los ahogados” [...] Mas fue inútil, pues ni ellos ni nosotros encontramos nada” (Rivera Martínez 2006: 86).

El clímax de esta percepción del mar como inspiración poética se ve en un texto que no es exactamente de índole fantástica, *Mi amigo Odysseus*, un texto que revela la vocación poética del narrador a través de unos paseos con un amigo griego refugiado: “Es tan gris el mar de Lima”, dije. “Sí, gris, pero a su manera misterioso, muy misterioso”, respondió” (Rivera Martínez 2006: 101). Un cielo gris, un mar gris, una extensión de tejados y azoteas grises: Lima la horrible, como cualquier monstruo, es fuente de inspiración de los poetas. En esta medida, este libro de cuentos ilustra la tendencia reciente de los autores que se valen de los recursos poéticos y de su inspiración en la poesía para darle un nuevo cariz a la expresión fantástica moderna.

Finalmente, queda claro que varios cuentos fantásticos contemporáneos exploran la ciudad, y en particular la capital peruana, para dar al lector una imagen ora verosímil, ora transmutada en este espacio. La riqueza viene de una heterogeneidad literaria resultante de los múltiples medios de expresión de lo fantástico. Dicha heterogeneidad literaria corresponde quizás con la heterogeneidad del suelo que vemos desde el malecón de Barranco o Chorrillos, un suelo fino con nivel freático superficial. Esta

<sup>8</sup> [...] el trasfondo cultural necesario al auge de la creación. Se pensaría pues tanto en el tesoro de significaciones inscrites en la lengua como la interconexión de las referencias textuales, sonoras, iconográficas con dos modos: la referencia de una obra a otras por signos interpuestos de concatenación espacial.

estructura del suelo, como lo hemos dicho, hace difícil la construcción de un metro subterráneo, lo que induce un tráfico telúrico con las redes de buses, microbuses, taxis y vehículos personales. Así, dentro de un contexto kafkiano de desarrollo urbanístico, miles de micro-bios o “cucarachas” recorren la ciudad para transportar, en la lógica misma de la etimología de la palabra “metáfora”, a los seres por la ciudad. Estos recorridos y la constitución de diversas capas de historia son y seguirán siendo una materia rica de creación literaria.

A veces, lo fantástico se combina con lo grotesco y hasta con el humor. A este punto llega David Roas, desde su perspectiva europea, cuando retrata su encuentro con la ciudad de Lima. Con mucha irrisión, cuenta la historia de un turista que vaga por las calles de Miraflores sin ser capaz de localizar su hotel: “Mientras doy otro paso hacia no sé dónde, trato de encontrarle un sentido positivo a esta experiencia: de aquí podría salir algún cuento. Un relato épico sobre un viajero atrapado en un inmenso laberinto poblado por terribles monstruos con los que deberá combatir: piratas (taxistas), seductoras sirenas (putas), animales diabólicos (con forma de llama o alpaca), amenazadores mastodontes de acero (combis)... Y junto a ellos un monstruo todavía pero al que también deberá vencer: el miedo” (Roas 2011: 60).

La forma exagerada, hasta paródica, usada por el autor-teórico dentro de este diario de a bordo convertido en libro de cuentos de índole fantástica recalca los elementos sorprendentes, insólitos, poco comunes para los ojos de un neófito que va descubriendo la ciudad, una ciudad de la cual a veces nace el miedo:

“Ahora me doy cuenta de que me muevo por un decorado perfecto para un relato de terror: calles vacías sumergidas en la penumbra, árboles inmóviles, un silencio reptante sólo roto por el eco de mis pisadas. Si ahora pasara por aquí la combi fantasmal, no me sorprendería. Mi amigo Pierre me contó ayer esa disparatada historia en la que, tras un tremendo choque entre dos combis (algo muy habitual en Lima) en el que murieron tres viajeros y uno de los conductores, el vehículo se aparece cada noche en el mismo lugar y a la misma hora del accidente. Dicen, quienes la han visto, que sus espectrales ocupantes miran desde sus asientos con caras muy tristes...” (Roas 2011: 56-57).

Una ciudad que es el reflejo de sus habitantes: viva, joven, ecléctica, a veces oscura... un terreno, un escenario de experiencias personales convertidas en textos literarios en los que lo fantástico se desarrolla a sus anchas, confirma, a pesar de lo que decía Tzvetan Todorov en 1970, que este modo de expresión no murió, sino que sigue vigente, aunque con nuevas formas y nuevas creaciones, a través de las cuales la ciudad de Lima puede desempeñar un papel de primer plano y dar a conocer sus calles, sus habitantes, su funcionamiento, su evolución económica y las cicatrices de la historia, en fin, su alma, como compendio de tantos seres que la habitan.

## Bibliografía

BELEVAN, Harry

1977 *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: UNMSM.

1976 *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama, 1976.

GLADIEU, Marie-Madeleine, Jean-Michel Pottier y Alain Trouvé

2013 *L'arrière-texte: pour repenser le littéraire*. Bruxelles: Peter Lang.

GNUTZMANN, Rita

2007 *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Alicante: Cuadernos de América N° 21.

GÜICH RODRIGUEZ, José y Alejandro SUSTI

2007 *Ciudades ocultas: Lima en el cuento peruano moderno*. Lima: Universidad de Lima.

HERRERA, Carlos

2004 *Gris. Las vidas de la penumbra*. Lima: PEISA.

Millet, Gilbert y Denis Labbé

2005 *Le fantastique*. Paris: Belin.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo

2009 *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica*. Lima: El Lamparero Alucinado.

RIMACHI SIALER, Gabriel y Carlos M. SOTOMAYOR (compiladores)

2012 *17 fantásticos cuentos peruanos. Vol. 2*. Lima: Casatomada.

2011 *17 fantásticos cuentos peruanos. Vol. 1*. Lima: Casatomada.

RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo

2006 *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos*. Lima: Alfaguara.

ROAS, David

2014 *Bienvenidos a Incaland®*. Madrid: Páginas de Espuma.

2011 *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

TODOROV, Tzvetan

1970 *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.

WESTPHAL, Bertrand

2007 *La géocritique*. Paris: Minuit.



## 6. EL CERCO DE LIMA: EL ESPACIO FICCIONAL DE LA DEBACLE SOCIOPOLÍTICA

FÉLIX TERRONES

Universidad de Tours, Francia

### Resumen

Se analiza la representación espacial de la ciudad de Lima en la novela *El cerco de Lima* (2013) de Óscar Colchado Lucio. Desde la estética realista, Colchado Lucio propone una ciudad vista desde diferentes perspectivas de personajes vinculados con sectores sociales en tensión permanente. Todas, de un modo o de otro, se posicionan con respecto a la violencia que parece signar las relaciones sociales en el territorio urbano. Este artículo busca interrogar el espacio ficcional y la manera en que se hace eco, figura y símbolo de una debacle total.

### Palabras clave

Colchado Lucio, Óscar; Lima; novelas peruanas; violencia; Sendero Luminoso

## 6.1. Introducción

*El cerco de Lima* (2013) de Óscar Colchado Lucio (1947) es una novela polifónica en la que se presenta a la ciudad de Lima asediada por el movimiento político Sendero Luminoso. En este sentido, a lo largo de la novela son constantes las referencias al cerco de Lima; sin embargo, ellas no guardan coherencia entre sí, antes bien ellas dependen del lugar social del personaje. De esta forma, nos encontramos tanto con alusiones entusiastas —las de personajes vinculados con SL— como con otras más bien atemorizadas o alarmadas —como las de las fuerzas del orden—. Ficción breve, aunque intensa, *El cerco de Lima* propone un acercamiento desde diversos ángulos a la Lima de los años ochenta que, pese a su diversidad, en ocasiones contradicciones, podemos examinar tanto a nivel ficcional como ideológico y político. Esa ciudad capital asediada, puesta en jaque por fuerzas enfrentadas en múltiples niveles, cuenta con una representación que, pese a efectuarse progresivamente, con idas y vueltas, podemos interrogar si queremos discernir de un mejor modo sus alcances estéticos. Deteniéndonos en la representación de los diferentes espacios propuestos en la ficción, se abordan las estrategias narrativas y discursivas planteadas en la novela con el objetivo de desentrañar, sin desnaturalizarla, los diversos niveles de violencia, antes que nada social y política, que enfrentan a la sociedad peruana. Con este objetivo, desentrañaremos los valores del “cerco” planteados en la ficción, después nos detendremos en algunas de las voces más emblemáticas y sus trayectorias dentro de la ciudad para, finalmente, analizar la esfera de la plaza pública y la forma en que los personajes se apropian o no de ella. Como veremos, lejos de ser un simple decorado o telón de fondo, el espacio ciudadano alberga una singular y compleja red de encuentros y desencuentros, todos marcados por diferentes formas de violencia.

## 6.2. El espacio de la violencia

*El cerco de Lima* es una novela compuesta por cuatro partes: un texto liminar, dos capítulos y un epílogo. El énfasis en los espacios ficcionales es efectuado desde el título, pues en este se marca doblemente el *topos*

urbano. Por un lado, con el nombre de la ciudad peruana, no cualquiera, sino la capital, aquella donde se asienta el poder político y económico, escenario de las interacciones de los personajes. No se trata de un caso aislado, pues la importancia de la ciudad es resaltada en el interior de la ficción cuando, entre otras ocasiones, uno de los narradores comenta su exitoso traslado a Lima “para un curso de inteligencia contrasubversiva” (Colchado Lucio 2013: 23) o cuando más adelante se trata de hacer ingresar armas provenientes de Huallaga a la capital. En función de estos dos ejemplos, podemos decir que en Lima se anudan los destinos de los personajes de la novela, llegados en su mayoría de regiones como Ayacucho o Chimbote. Asimismo, pareciera que en ella se congregan los descontentos sociopolíticos de gran parte del Perú.

En cuanto a la palabra “cerco”, esta plantea un significado adicional. Según el DRAE, que propone once acepciones, “cerco” es “aquello que ciñe o rodea” y el “asedio que pone un ejército, rodeando una plaza o ciudad para combatirla”. El elemento bélico es valorizado del mismo modo en que se pone en relieve los contornos, la silueta del espacio que se quiere o necesita ocupar. Por otro lado, recordemos que “cerco” es una palabra bastante connotada en la historiografía peruana. Nos referimos al episodio del cerco de Lima efectuado por Manco Inca, quien rodeó a los españoles acantonados en la recién fundada Ciudad de los Reyes en el año 1536. Si consideramos este enfrentamiento entre españoles, por un lado, e indígenas, por el otro, no podemos más que subrayar el diálogo con otro “cerco”, el de los años ochenta y noventa, que el autor busca reforzar desde el título. Lo que interesa destacar es que se trata de una palabra que sugiere el enfrentamiento entre dos sociedades culturalmente diferentes, sugiere que el autor recuerda y actualiza con las herramientas de la ficción.

En la medida en que el énfasis del título se encuentra en “cerco” y no en el nombre de la capital, podremos señalar que, desde el inicio, se muestra una curiosa inversión que relativiza, cuando no niega, jerarquías: lo importante es la periferia, no el centro. Dentro del texto, más allá del título, se habla cinco veces de “cerco”. La primera de ellas, sintomáticamente, es la que realiza un general del Ejército peruano, poco después de comenzada la lectura:

Siguiendo el susodicho plan —hablaba el general señalando con un puntero el mapa del Perú— las columnas terroristas utilizarían, viniendo de los Andes, los valles de la costa como corredores de entrada. Así, las de Áncash ingresarían por el valle de Pativilca; las de Huánuco, por Barranca; las de Pasco, por Canta. Las de Junín, por Chosica; las de Huancavelica, por Huarochirí y Yauyos, y las de Ayacucho por Cañete. De ese modo, tendrían cercada la capital con el cinturón de hierro del que hablan. Y, si al mismo tiempo, continuaba el general, se levantan las universidades, los asentamientos humanos y los centros laborales, Lima estaría tomada señores (Colchado Lucio 2013: 23-24).

En las palabras del general, tanto en el norte como en el este y el sur fermenta el asedio a la capital promovido por Sendero Luminoso y, lo que el efectivo policial denomina, sus “columnas terroristas”. Siguiendo el esquema del policía descubrimos una dialéctica de espacios: “adentro”, en la capital, las fuerzas del orden se empeñan en defender un *status quo*, mientras que “afuera” no solo se mantiene, sino que parece incrementarse la voluntad de echarlo abajo. Entre el “adentro” y el “afuera” pareciera generarse una tensión que debería resolverse de un momento a otro, no se sabe cuándo ni a favor de quiénes. El narrador, un joven policía, formula poco después el sentimiento que provoca la cercanía del enemigo interno: “Las palabras del general eran preocupantes, en verdad. Puta, me dije entonces, [...] si Sendero toma la capital y el resto del país, los primeritos en ser pasados a cuchillo seríamos nosotros, los policías” (Colchado Lucio 2013: 24). Las fuerzas del orden, encarnadas en el narrador policía, tienen no solo el deber de defender la ciudad sitiada, sino también la necesidad de enfrentarse con sus enemigos pues de esto depende nada menos que su vida.

Toca ver con detenimiento quiénes son las fuerzas enfrentadas, cómo son caracterizadas en la ficción literaria, cuáles son las estrategias narrativas y retóricas que Colchado Lucio utiliza para representar los diversos actores que pugnan por sitiar o defender la ciudad.

### 6.3. La violencia de las voces

Si los espacios ficcionales se presentan desde el inicio como tensos, en conflicto, otro tanto ocurre con los espacios discursivos. Como ya ocurrió

en muchas de sus ficciones precedentes, Colchado Lucio utiliza una narración polifónica en la que se suceden distinto tipo de narradores<sup>1</sup>. En *El cerco de Lima*, el lector encuentra hasta cuatro narradores: un policía, un predicador, un senderista y un narrador heterodiegético focalizado sobre el mismo personaje senderista. Asimismo, la materia textual es diversa en la medida en que a la narración en primera o en tercera persona se añaden fragmentos de diarios personales o transcripciones de emisiones radiales. De esta manera, el lector se encuentra en un vertiginoso intercambio de voces que no plantean tanto una confusión discursiva como fricciones, tensiones, conflictos entre los diversos grupos sociales a los que podemos adscribir cada una de las elocuciones.

Los personajes que evolucionan en el espacio urbano, provenientes de diversos medios socioeconómicos, suceden sus voces a lo largo del relato. Son voces, sin embargo, que pese a coexistir en la misma materia verbal, parecen no coincidir dentro del espacio urbano representado. Por ejemplo, es común encontrar a los personajes de filiación senderista en lugares como El Agustino, Canto Grande o Ate; es decir, el Cono Este. En *Desborde popular y crisis del Estado Peruano*, José Matos Mar señala que se trata de un espacio que ya en la década de los setenta había crecido “significativamente”, lo que no quiere decir que se tratase de un espacio acomodado, antes bien, el sociólogo subraya que se trata de los “sectores más pobres” (Matos Mar 1984: 70). Si la periferia urbana está reservada a aquellos descontentos, por culpa de sus dificultades socioeconómicas y de infraestructura, quienes fomentarán el sitio de Lima, el resto del espacio urbano será ocupado por otro tipo de sociedad. Así, es sintomático advertir que la novela se inicia nada menos que en el centro de Lima, espacio

---

<sup>1</sup> Piénsese, por ejemplo, en *Rosa Cuchillo* (1997) novela breve en la que la polifonía enfatiza en la pluralidad lingüística, y, por lo tanto, cultural del Perú. Dicho énfasis representaría, según gran parte de la crítica, las tensiones históricas nacionales. Con respecto de *Rosa Cuchillo*, el crítico Miguel Ángel Huamán ha afirmado que “Esta subversión del campo ideológico o canónico desde la esfera de lo popular afirma la pluralidad cultural de nuestro país al cuestionar las jerarquías que constituyen el sistema de dominación moderno. En este contexto, la lengua literaria se configura como un ámbito de crisis y conflicto” (1993: 206). Incluso en el género cuentístico, Colchado Lucio se vale del recurso de las voces múltiples y divergentes para generar una colisión discursiva. El más conocido de estos es acaso *La casa del Cerro El Pino*, donde dos voces se suceden para contar la intimidad del ausente protagonista.

cargado de historia, y con la voz de un anónimo policía, representante de las fuerzas del orden. Pareciera que la división espacial entre quienes están “adentro” y quienes están “afuera” no permite pasarelas, intersecciones o zonas comunes; más bien, una marcada diferenciación separaría a la sociedad capitalina.

De hecho, son dos las ocasiones en que los personajes, separados social y, por lo tanto, espacialmente, se encuentran dentro de la novela. Ambas se resuelven de manera sintomáticamente violenta. La primera es aquella con la que se abre y cierra la novela: el atentado en el centro de Lima. Se trata de una secuencia singular en la que se suceden las voces de tres narradores: primero, el policía; después, un narrador focalizado en el accionar de los senderistas y, finalmente, el predicador. La sucesión de voces es paralela al desplazamiento espacial que va del centro a la periferia: la secuencia se inicia en el centro de Lima, continúa con la persecución que sale del casco antiguo y termina en la periferia, en el cerro El Pino. El desplazamiento de adentro hacia afuera tiene una razón, el enfrentamiento entre los policías con los senderistas, quienes dejaron una bomba en un ómnibus que transportaba militares. De esta forma, justo cuando existe un encuentro en el mismo espacio urbano, en principio accesible a todo el mundo, este se resuelve con el enfrentamiento armado. La reacción de la parte del policía es sintomática: “Ahí fue que yo también me alarmé igual que el resto de la gente. No atinábamos a comprender qué mierda ocurría. No avanzarían ni una cuadra cuando se produjo la explosión, que hizo remecer los viejos edificios, las casas de quincha y mandó por los aires fierros, asientos, brazos, piernas, retazos de uniformes, todo, todo del ómnibus militar, afectando también a varios carros que estaban delante o detrás de este (Colchado Lucio 2013: 10)”.

La descripción de lo ocurrido no puede ser más plástica ni sugerente. Además de transmitir la sensación de perplejidad individual y general se detiene en algunos elementos espaciales que resultan, pese a la confusión con la que el narrador percibe el entorno, más que reveladores. En la enumeración de daños producidos por la explosión se enfatiza en lo “viejo” de los inmuebles, así como la forma con la que fueron construidos; es decir, la quincha, técnica prehispánica utilizada durante la colonia. No resulta difícil ni descabellado considerar que de esta manera se manifiesta la caída de un sistema social considerado como vetusto por desigual.

Páginas más adelante, cuando se sintetizan los principios del Presidente Gonzalo, se dice que para él es necesario “demostrar cómo actúan los hombres unidos en torno a una causa y cómo la llevan adelante con las armas en la mano, para establecer un nuevo orden” (Colchado Lucio 2013: 40). Si consideramos la Lima en ruinas de la cita con las palabras del Presidente Gonzalo, aquel nuevo orden del cual se habla adquiere un valor apocalíptico y genésico a la vez. Los despojos humanos —brazos, piernas, retazos de uniformes— enumerados son el precio que se tiene que pagar para ocupar aquel “adentro” hasta ese momento esquivo y reactivo. Algo ocurrió “adentro” de la ciudad, algo que vino desde “afuera” para poner otra vez en marcha su historia, para instaurar el “nuevo orden” o, lo que es lo mismo, un Perú diferente.

#### 6.4. Espacios de poder: lo popular y lo letrado

Un último aspecto a resaltar cuando se trata de espacios en *El cerco de Lima* es el de la representación y el diálogo entre lo “bajo” y lo “alto”; o bien, la manera en que en los espacios toma forma la tensión entre la cultura popular y la cultura letrada. En este sentido, recordemos el valor que Mikhail Bakhtine le da a un espacio singular, el de la “plaza pública” dentro de la obra de François Rabelais, y en ella dentro de la novela en general. En el espacio de la “plaza pública”, según Bakhtine, habría una atmósfera particular de juego libre y popular en donde convivirían los elogios con las injurias. En ese ambiente, donde impera lo grotesco, se da libre curso a lo corporal, la risa y, desde luego, el carnaval, “el pueblo tendría la última palabra” (1970: 163). Así, el espacio público se impregnaría de un aliento popular tan unánime como liberador. Desde esta perspectiva, la segunda escena de encuentro manifiesta una particular inversión de los valores adjudicados a la “plaza pública” por el teórico ruso, lugar que lejos de ser un punto de encuentro, manifiesta una fractura profunda.

En la segunda parte de la novela se dedica dieciséis páginas al mitin de Mario Vargas Llosa el 21 de agosto de 1987 con motivo del proyecto gubernamental de estatizar la banca. El lugar del mitin fue la plaza San Martín, conocido espacio público no solo de encuentros políticos, sino

también de manifestaciones cívicas<sup>2</sup>. Ahora bien, ya desde los distintos narradores utilizados en *El cerco de Lima* advertimos el distanciamiento crítico con respecto de la actividad. Tanto el narrador en tercera persona, focalizado en Alcides, como las notas de este mismo apuntan en ese sentido. Por ejemplo, nada más comenzar la secuencia dedicada al mitin se dice lo siguiente: “Fue anecdótico ver a los blanquitos de Miraflores y San Isidro protestando por algo. Solo que a ellos no les cayó palo como le cae a la masa popular cuando hacen mítines o paros” (Colchado Lucio 2013: 93). La protesta, en las palabras de Alcides, está despojada del elemento político que tienen los mítines o los paros. Además, ella estaría promovida por un sector racial (los “blanquitos”) dentro de una ciudad poscolonial en la que actúa sin temor a las represalias, pues estas no existen para ellos. La plaza pública de la que habla Bakhtine, su componente carnavalesco y popular, parece completamente vaciada de significado; antes bien, ha sido tomada por un sector social que no solo la aprovecha para manifestar su ascendiente, sino también para reivindicar sus amenazadas prerrogativas. Lejos de ser un espacio de contestación, la plaza San Martín resulta un lugar tomado por el orden establecido.

Más adelante, el narrador se detiene en una de las simpatizantes de Mario Vargas Llosa: “una mujer alta, con traje escotado de seda, recorre entre la multitud portando unas hojas y un lapicero en la mano”. Una imagen femenina y elegante lleva consigo un objeto de escritura que le permite archivar adhesiones a su movimiento y exigencias. Los dos personajes populares que interactúan con ella —dos mujeres también: María y Mirtha— marcan un hiato cuando se niegan a firmar. Los limeños de “afuera”, por retomar la oposición planteada desde el título, no se reconocen en las iniciativas

---

<sup>2</sup> Piénsese, por ejemplo, en *Rosa Cuchillo* (1997) novela breve en la que la polifonía enfatiza en la pluralidad lingüística, y, por lo tanto, cultural del Perú. Dicho énfasis representaría, según gran parte de la crítica, las tensiones históricas nacionales. Con respecto de *Rosa Cuchillo*, el crítico Miguel Ángel Huamán ha afirmado que “Esta subversión del campo ideológico o canónico desde la esfera de lo popular afirma la pluralidad cultural de nuestro país al cuestionar las jerarquías que constituyen el sistema de dominación moderno. En este contexto, la lengua literaria se configura como un ámbito de crisis y conflicto” (1993: 206). Incluso en el género cuentístico, Colchado Lucio se vale del recurso de las voces múltiples y divergentes para generar una colisión discursiva. El más conocido de estos es acaso *La casa del Cerro El Pino*, donde dos voces se suceden para contar la intimidad del ausente protagonista.

de los otros, los de “adentro”. Páginas después, se narra la aparición de los manifestantes de izquierda. El paralelo con la escena precedente genera una colisión altamente sintomática. Citamos: “Seguidamente aparecen los rostros curtidos, cobrizos, de obreros y vendedores de mercados. Un cartelito dice: *“Bargas Llosa/encubridor de Uchuraccay”* (Colchado Lucio 2013: 105). Frente a la individualidad (la mujer) se levanta la masa popular e indistinta, caracterizada por el color de piel y su lugar social. Asimismo, el cartel que llevan dice por acción y error. Por acción: con el mote “encubridor de Uchuraccay” se deslegitima el liderazgo político de Mario Vargas Llosa. Por error: al escribir “Bargas Llosa” con la ortografía incorrecta revelan su distancia con la sociedad letrada y sus valores encarnados en el escritor. La fractura social es evidente entre lo “popular” y lo “letrado” dentro del espacio público.

Mario Vargas Llosa ocupando la plaza pública no refuerza el carácter popular de esta. Siempre, según los personajes, el escritor reúne alrededor de él a “cuatro banqueros y unos cuantos pituquitos” (Colchado Lucio 2013: 99), gente con “carro propio”; “los más grandes grupos del poder económico” (Colchado Lucio 2013: 106), etc. Curiosamente, se da una inversión: mientras las clases altas salen a la calle, las clases populares se encierran en el espacio del cine de la avenida Grau. En medio de la discreción del cine, los simpatizantes senderistas que se han dado cita en él son testigos de un evento altamente significativo: “El rostro gigante del Presidente Gonzalo sonríe en la sala del cine. María está estupefacta observando cómo la enorme banderola que ha sido desplegada contra el ecran muestra, además vivas al líder y consignas partidarias” (Colchado Lucio 2013: 96). Más adelante, se encontrarán los simpatizantes de Mario Vargas Llosa, junto con los manifestantes de izquierda y los fieles religiosos del predicador. Ese encuentro evoca en cierta forma los alcances de la banderola en el espacio cerrado del cine. Por más que por una vez las fuerzas sociales se encuentren en el mismo lugar, es decir, “adentro” de la ciudad, las distancias siempre se mantendrán. Entre Mario Vargas Llosa (en la pantalla de cine) y Abimael Guzmán (en la banderola) pareciera formularse el hiato que salva el espectáculo, nos referimos al mitin de Vargas Llosa, del militantismo terrorista.

## 6.5. Conclusiones

Entre el “adentro” y el afuera”, las voces de los personajes se desplazan sin posibilidad de encuentro. Incluso si sus trayectorias se intersecan en el espacio abierto, la calle o la plaza pública, no podrán encontrar el diálogo puesto que sus lugares sociales y una larga historia de tensiones se interponen entre ellos. La violencia, efectiva o simbólica, en sus múltiples expresiones, no solo es la única comunicación posible, sino que también es el correlato ritual en la historia nacional, tal y como nos lo recuerda el título de la novela y su diálogo con la historiografía nacional. Casi cinco siglos después, mediante el título de una ficción, Óscar Colchado Lucio nos sugiere que la historia nacional está hecha, hasta cierto punto, de recurrencias, espirales concéntricas. En ese sentido, el estudioso Víctor Quiroz señala que “Colchado ha configurado sus textos teniendo como referente los continuos movimientos de resistencia indígena” (2011: 32). De la resistencia indígena a la contestación sociopolítica, el cerco de Lima proyecta un asedio desde la palabra y la ficción a la frágil y áspera idiosincrasia peruana, limeña, hecha de exclusiones y silencios.

## Bibliografía

BAKHTINE, Mikhaïl

1970 *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard. 471 p.

Óscar

*El cerco de Lima*.

HUAMÁN Miguel Ángel

1993 Utopía de una lengua. *Márgenes*, 10-11, pp. 201-209.

MATOS MAR, José

1984 *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: IEP. 107 p.

PÉREZ OROZCO, Edith

2011 *Racionalidad en conflicto. Cosmovisión andina (y violencia política en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado Lucio)*. Lima: Pakarina Ediciones. 270 p.

QUIROZ, Víctor

2011 *El tinkuy postcolonial. Utopía, memoria y pensamiento andino en Rosa Cuchillo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 175 p.

WEISGERBER, Jean

1978 *L'espace romanesque*. Lausanne. 265 p.



## 7. LA LIMA DEL GRUPO CHASKI: REPRESENTACIONES DISFÓRICAS DE LA MIGRACIÓN EN *GREGORIO* Y *JULIANA*

MIGUEL ÁNGEL TORRES VITOLAS

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

### Resumen

El Grupo Chaski fue un colectivo que produjo ficciones que se caracterizaban por explorar y buscar representar la difícil adaptación de la población migrante en la capital. Dos películas representativas de este interés son *Gregorio* (1984) y *Juliana* (1989). Ambos son relatos disfóricos y en ellos la aspectualización señala un espacio íntimamente relacionado con este carácter trágico del relato: la ciudad de Lima. Con un análisis semiótico, se examina la estructura narrativa de la migración narrada y representada y se abordan las constantes con las que el discurso cinematográfico del Grupo Chaski representa la difícil integración de la población andina en la Lima agitada de los años ochenta.

### Palabras clave

Migración; marginación; cine peruano; análisis semiótico; Lima; Grupo Chaski

## 7.1. Introducción

En una escena de *Nos habíamos amado tanto* (Scola, 1974), el profesor Nicola Palumbo esforzado, comunista y cinéfilo, participa en un concurso de televisión. Para obtener el premio mayor el animador le propone una pregunta sobre la película de Vittorio de Sica, *Ladrón de bicicletas* (1948). El conductor del programa le pregunta por qué lloraba el pequeño actor que hacía de Enzo en la escena final de la cinta. El profesor Palumbo responde contento y apresurado, explicando la anécdota de cómo De Sica consiguió hacer llorar al niño. Al cumplirse el tiempo del juego, el animador del programa le explica que la respuesta no era la esperada y le señala que debió decir que el niño lloraba por lo que había ocurrido a su padre con los policías al intentar robar la bicicleta. Nicola responde airado que la pregunta era por el actor, no por el personaje y que, por tanto, su respuesta era la adecuada. El animador, por supuesto, no acepta la explicación, como no lo hace el canal, al que entabla un juicio. La explicación de Nicola que los demás no quieren entender, nosotros la comprendemos muy bien: el mundo representado en una película (realista o no) y el modo de representarla son dos asuntos muy distintos. Lo que señala Nicola Palumbo es, desde luego, una evidencia que no cuesta mucho comprender y precisamente películas como *Ladrón de bicicletas* lo han intentado, pero no es menos cierto que algunos proyectos cinematográficos han intentado asumir la forma del realismo tratando de desdibujar la frontera entre la realidad referida y su representación.

Las películas del neorrealismo italiano, como *Ladrón de bicicletas*, *Rocco y sus hermanos* (Visconti, 1960) o *Roma, ciudad abierta* (Rossellini, 1945), se inscriben precisamente dentro de un proyecto de representación que busca que lo real representado filmicamente se asemeje a la experiencia de la realidad que los espectadores tenían, distanciándose así de un cine como el de Hollywood, donde el mundo representado, así fuese en una historia realista, tenía el rastro reconocible de sus platós, iluminaciones y maquillajes. Se trata, pues, de una estrategia discursiva de ocultamiento que busca esconder su dispositivo ficcionalizante para crear una impresión más viva de realismo. Si bien las historias contadas dentro de estas películas son sin duda ficciones, el interés de esta propuesta artística era asumir en las formas mismas de la representación una apariencia más

realista del mundo representado. El recurso a actores no profesionales y a cierta crudeza en la exposición de la miseria de la postguerra son algunas de las formas que este cine adoptó.

La propuesta cinematográfica del Grupo Chaski puede ser entendida dentro de esta apuesta por franquear la distancia entre la representación realista y la realidad, en un intento por exponer aquello que el cine más comercial tiende a maquillar y distorsionar. Lo que este colectivo de comunicadores intentó a través de sus cortometrajes y películas fue desnudar una realidad social a través de recursos cinematográficos que cumplieran este propósito documental y realista. Tanto *Gregorio* como *Juliana*, las dos películas que abordaré, se integran dentro de esta propuesta artística que implica un compromiso social y político. En ellas, uno de los núcleos centrales de la representación es el retrato de Lima como una ciudad migrante, violenta y de una precaria urbanización. Expuesta en sus carencias, en su informalidad y en la marginación de un sector importante de su población, esta imagen de Lima es a su vez el retrato de las nuevas dinámicas sociales que estaban dando forma a la capital y, en alguna medida, por extensión, al país.

En las dos películas que son nuestro centro de atención, Lima aparece en un rol mayor que el de un simple lugar de los hechos. No es únicamente el escenario en el que acontecen los distintos incidentes de cada película, sino que su rol es gravitante en las decisiones que toman los personajes. Ello es cierto tanto en *Gregorio*, que es una historia de la migración, como en *Juliana*, que es una historia de la marginalidad. El objetivo de este artículo es señalar cómo se representa Lima en estas películas. Se trata de mostrar las constantes semánticas que dan forma a la representación de la ciudad en ellas. Siguiendo esa lógica, interesa ver cómo entendemos a Lima dentro de la estructura narrativa de ambos relatos. Dado que la propuesta del Grupo Chaski se sitúa en el marco de un asumido realismo, nos interesa comprender cuál es esa realidad invocada y a qué corresponde esa Lima que se intenta develar. Para abordar estas dos películas y señalar sus particularidades narrativas y semánticas seguiremos una perspectiva semiótica greimassiana. Ello nos permitirá elucidar la forma narrativa de los relatos y el rol que cumple en ellos la ciudad, y mostrar el modo en que es retratada Lima en la visión del Grupo Chaski. Se señalará también, con el apoyo de una perspectiva semiopragmática, algunas de las características

discursivas del dispositivo puesto en marcha por estas películas, que les permite situarse tanto sobre una lectura ficticia como documental.

## **7.2. Proyecto expresivo del Grupo Chaski: un discurso realista y una representación de la migración**

El proyecto de formación del Grupo Chaski comenzó a perfilarse en 1982, cuando el comunicador social suizo Stefan Kaspar, como parte de su intento de adaptar el cuento de Enrique Congrains *El niño de junto al cielo*, entró en contacto con Marita Barea Paniagua (productora de cine), Fernando Espinoza (sonidista), Fernando Barreto (guionista) y Alejandro Legaspi Etchechurry (camarógrafo uruguayo) (Santiváñez Guarniz 2010: 96). Si bien el proyecto no se realizó, permitió que la comunicación entre ellos se iniciara. Ellos serían precisamente los miembros fundadores del Grupo Chaski, que se estableció y empezó sus labores de producción en 1982 con el mediometraje documental *Miss Universo en el Perú*. Este documental, que mostraba el contraste entre la falsedad y la impostura de un concurso de belleza frente a las desigualdades, apremios y dificultades económicas y sociales del Perú de los años ochenta, sumado al poder cautivador del medio televisivo, presentaba ya las inquietudes que motivaban la propuesta audiovisual de este colectivo. Como lo declara de modo explícito René Weber, que se unió luego al consejo directivo del grupo, el proyecto de este colectivo era “la búsqueda de un cine que refleje la imagen (imágenes) del pueblo peruano, su(s) realidad(es), sus vivencias, contradicciones y esperanzas, afrontando paralelamente el reto de la creación colectiva» (Weber 1998: 22-23).

Si algunos miembros del grupo llegaron en algún momento a militar políticamente en Vanguardia Revolucionaria, muchos otros no tuvieron ninguna filiación partidaria (Santiváñez Guarniz 2010: 97). No sería muy apropiado comprender las actividades del grupo dentro de la lógica cultural de una filiación política. Lo que constituye, sin embargo, una motivación común del grupo es, como sostiene Santiváñez Guarniz, el traslado de su visión política de la realidad hacia una suerte de “militancia cinematográfica” que se traduce en una representación de “los problemas existentes de la realidad peruana de los años ochenta, poniendo especial

énfasis en temáticas como la migración, el centralismo capitalino, el fracaso del proyecto desarrollista en el país, y la crisis económica, política, social y moral que tiene como correlato la fragmentación de la sociedad peruana (2010: 98).

Las iniciativas de difusión de películas nacionales y extranjeras —en lugares marginados por los distribuidores— con el proyecto de Microcines, que ha llevado a cabo el Grupo Chaski desde su reagrupación en 2004, expresan la idea del poder de cambio que sería inherente al cine<sup>1</sup>.

El Grupo Chaski ve en las herramientas cinematográficas una posibilidad de empoderamiento. El cine es así no solo un lenguaje expresivo que sirve al artista para comunicarse, sino que, tal vez más importante, es además un medio por el cual el común de las personas puede encontrar un vehículo de expresión. Se trata de visibilizar a aquellos que no suelen aparecer en el cine y cuyas vivencias e inquietudes son ignoradas por el canon cinematográfico. Con este modo de entender el cine, el colectivo produjo varios cortos documentales y los largometrajes *Gregorio* (1984) y *Juliana* (1989), favorecidos además por el marco legal que creó la ley del cine aprobada en 1972 y reglamentada en 1973, que acordaba ciertos beneficios de distribución a los cortometrajes y películas de producción nacional (Bedoya 1992: 185-189). Por esta ley, el Estado renunciaba, en el caso de los cortometrajes, a una parte de la recaudación del impuesto que gravaba el valor de la entrada al cine en favor de las producciones nacionales y a la totalidad del impuesto en el caso de los largometrajes. A ello se añade que si la COPROCI (Comisión de Promoción Cinematográfica) las juzgaba meritorias, las películas podían acceder a un sistema de exhibición obligatoria en las salas de cine (Bedoya 1992: 188). Dichos beneficios desaparecieron en diciembre de 1992, con la derogatoria de la Ley 19327 de Fomento de la Industria del Cine, en el contexto de las reformas económicas de corte neoliberal del gobierno de Fujimori.

Si bien, como señala correctamente Bedoya (1992: 277-278), *Juliana* obedece menos a la clave documental que *Gregorio* y tiene mucho más

---

<sup>1</sup> Esta es una actividad tanto de difusión como de formación, pues el Grupo Chaski concibe tanto la difusión de películas como la formación de miembros de la comunidad que se ocupen de la programación y animación de estos cines barriales. Al respecto, véase Ross (2008).

de ficcionalización (como se observa en la secuencia del centro comercial o la escena final en el bus que recorre iluminado y musical el centro de la ciudad), está de todos modos presente en ambas cintas la voluntad de hacer visible la marginalidad de muchos peruanos. Lo que es central en ambas cintas es recrear la marginalidad en Lima y describirla como una ciudad de miserias y urgencias, superada por una migración que ha terminado desdibujando a la ciudad adoptada. Como afirma Santiváñez Guarniz:

Tanto en *Gregorio* como en *Juliana* se tiene como personaje principal a la ciudad de Lima metropolitana y a los niños en estado de abandono. La ciudad se presenta como una urbe pobre, sucia, tugurizada, y rodeada de delincuencia. La visión catastrófica de la pobreza sumerge a la ciudad en una situación triste y caótica, y en ese contexto, *Gregorio* y *Juliana* proyectan una crítica al proyecto desarrollista emprendido en los países del Tercer Mundo. [...] En ambos, la pobreza, la tugurización y la marginalidad se van convirtiendo en los nuevos pobladores de la otrora Ciudad de los Reyes. De manera paralela a esto, la ciudad empieza a ser «ocupada» por los nuevos limeños, descendientes directos de los migrantes (2010: 104).

### **7.3. Narrativas de la adaptación en *Gregorio* y *Juliana***

La historia de *Gregorio* es una de migración. La película cuenta, centrándose en el hijo (Gregorio), la migración de una familia de los Andes a Lima. En la ciudad se enfrentarán a las dificultades económicas de las que pretendían huir y a los problemas relacionados con la marginalidad urbana en la que ahora van a vivir. El trabajo y la casa con los que contaba el padre resultan frágiles y poco después de su instalación en la ciudad deberán adaptarse a no disponer de ninguno de ellos. Deberán unirse a un grupo de invasores de terrenos y los demás miembros de la familia tendrán que trabajar en condiciones precarias (la madre realizando diversas labores y el niño recorriendo las calles como lustrabotas). En su intento de adaptarse a esta ciudad, Gregorio se unirá a un grupo de niños sin hogar que sobrevive trabajando y delinquiendo en las calles. Al final de la película, termina rechazado y abandonado por ellos.

*Juliana* no es, en sentido estricto, un relato de la migración. Varios de los otros personajes de la cinta, como Pelé, Arañita o el Moni sí son migrantes y la historia lo explicita, pero en el caso de Juliana este detalle no se revela. La historia de la pequeña Juliana es la de su marginalidad: es mujer y pobre. Para mejorar su condición y en particular la situación difícil de convivencia en su hogar con su padrastro decide unirse a un grupo de niños, dirigido por don Pedro, que canta en los microbuses, pero deberá negar su condición de género y travestirse, pues el código del grupo impone que las mujeres no pueden realizar esta actividad. La película es el relato de su intento de superar su condición de marginalidad adaptándose a las condiciones que el medio, el grupo de niños, la ciudad, le exigen. Si bien la identidad de Juliana termina por ser revelada a los otros, ello solo la impulsa a asumir el liderazgo del grupo y junto con los demás, liberarse de la opresión de don Pedro. Al final de la película, este grupo de niños vive ayudándose mutuamente en un barco a orillas del mar.

Dentro de la tradición del análisis narrativo en semiótica, heredera de Propp, la propuesta de Greimas fue la de llegar a un nivel de representación de una abstracción mayor que la de las funciones que había deducido Propp para el análisis de los cuentos folclóricos rusos. La propuesta de Greimas, continuada por la semiótica canónica en lo que respecta al análisis narrativo, reconstruye la lógica del relato a partir de la transformación principal que en él se realiza (Propp 2006; Courtés 2003: 88-91; Greimas y Courtés 1979). En esta lógica del esquema narrativo se hace una distinción de la competencia, la performance y la sanción. La performance describe la transformación principal que se produce en el relato, en tanto que la competencia muestra los saberes, motivaciones y capacidades del sujeto operador de la transformación, y la sanción señala qué recompensa o castigo recibe el sujeto operador de la transformación por haber sido agente del cambio producido en el relato. Se trata, entonces, de comprender el relato como la operación de un cambio (la performance), de comprender los antecedentes que lo permitieron (la competencia) y las consecuencias que le sucedieron (la sanción).

En el caso de *Gregorio*, como se ha indicado, la narrativa principal es la historia de la migración de los Andes a la capital. La performance que podemos identificar es la de la migración misma. La transformación que se produce en una migración es el paso de un estado anterior, cuando los

migrantes se encuentran en su tierra de origen, a un estado final en que se trasladan a la ciudad a la que buscan integrarse (lo que exige, desde luego, la separación de la tierra de origen). La migración supone así tanto una renuncia al lugar de origen, como una adquisición, la del nuevo lugar de residencia. Se trata de un relato de integración y de adaptación a este nuevo espacio al que el migrante se traslada. El éxito de la performance se traduciría en una integración feliz y satisfactoria con esta nueva ciudad. En el caso de la historia de migración que nos presenta la película, es evidente que la integración que representa el Grupo Chaski es problemática e irremediabilmente disfórica. La ciudad a la que se busca llegar para huir de la pobreza lleva a la familia de Gregorio solo a otra situación de miseria y marginalidad, con el agravante de vivir esta condición en el contexto urbano. El abandono del campo y la adopción de la ciudad no significan un mejor ingreso para el padre, que pronto pierde el empleo y el salario en que confiaba para su instalación en Lima. Las urgencias que apremian llevan a la madre y al hijo a trabajar en condiciones difíciles. La dificultad de esta vida en la capital y una enfermedad terminan con la vida del padre, lo que solo empeora la situación de su familia. Hasta el final de la película, la adaptación de estos migrantes a las condiciones de la nueva ciudad ha mejorado apenas la situación en que se encuentran en ella. La madre tiene un empleo temporal; Gregorio ha sido rechazado por el grupo de niños y abandonado en un arrenal, y su relación con su madre no es la mejor. Puede decirse, en ese sentido, que no es que su situación haya mejorado, sino que ha terminado por aceptar la condición de marginalidad que le es intrínseca.

La competencia de la que están dotados los actores de esta migración está marcada por la urgencia de deber migrar. Si las modalidades virtualizantes de las que habla la semiótica canónica son el deber y el querer, y señalan la motivación del sujeto operador (Courtés 2003: 82), en *Gregorio* tanto el padre, que es el de la iniciativa de partir, como su esposa, no ansían ir a Lima y dejar su tierra, sino que a pesar de que no quieren hacerlo sienten la necesidad inevitable de migrar para mejorar su condición económica. Están marcados por el deber hacer algo que no quieren. El breve prólogo de la película describe esta modalización conflictiva de los padres, así como la fragilidad de su caso en cuanto a las modalidades actualizantes, las que describen los medios que se poseen

para realizar la performance (el poder y el saber) (Courtés 2003: 82-83). La pobreza del viaje y su desconocimiento de la ciudad señalan la escasez de los medios para integrarse mejor al nuevo lugar, así como su ignorancia de cómo conseguir una migración menos dolorosa.

En *Juliana*, asistimos a la historia de una niña que desea superar su condición de pobreza y las dificultades de la vida en su hogar, en particular el abuso de su padrastro, uniéndose a un grupo de niños que cantan en los microbuses bajo el dominio de don Pedro. El relato de Juliana no es el de una migración, sino el de la búsqueda de superación de la condición en que se encuentra. La performance que realiza Juliana es la de unirse a este grupo de chicos y subirse a los micros para cantar. Si la transformación que ella busca realizar, como sujeto operador, es la de la superación de su condición anterior, se puede considerar que al final del relato ello se ha conseguido parcialmente. Al final de la película, Juliana y los niños han conseguido liberarse de la opresión de don Pedro y trabajan para ellos en una suerte de pequeña comunidad que han formado y que aparece representada espacialmente a orillas del mar, en un barco abandonado que es donde ellos viven. Así, Juliana ya no debe tolerar más los abusos de su padrastro ni los de don Pedro y, aunque pobre, su situación y la de los demás chicos es mejor que la anterior. Como les dice ella, haciendo las cuentas de lo ganado al final de la jornada en esta su nueva vida: "No estamos tan mal!". A diferencia de Gregorio, se puede decir que el estado patético final en que se encuentra Juliana, es decir, el estado emocional en que se encuentra al final del relato con respecto a la performance realizada (Courtés 2003: 93-94), es más bien positivo.

Las condiciones de la marginalidad de Juliana son las que describen su competencia. Su pobreza y su condición de mujer representan su incapacidad para realizar la performance descrita. Ella está modalizada por el no deber (las reglas sociales del grupo le prohíben subir a cantar en los microbuses), pero querer hacerlo. Para subvertir este impedimento, Juliana se traviste y asume una identidad masculina. No es sino luego de la liberación de don Pedro que podrá volver a asumirse como mujer junto al grupo de niños.

En la realización de las performances descritas, los personajes de las dos películas recibirán la ayuda de algunos, que se constituyen así en adyuvantes de la performance, y la oposición de otros, que se constituyen

en opositores porque su propia performance lo que busca es dificultar o impedir la realización del programa narrativo de estos. Los roles del compadre, que en un principio presta ayuda, o de la amiga que recomienda para un trabajo, en *Gregorio*; y del hermano de Juliana, que no revela su identidad, o de los niños que la acogen amigablemente en el grupo, son claramente los de adyuvantes. En un sentido contrapuesto, las autoridades que piensan desalojarlos de la invasión; los niños que enseñan a Gregorio a robar y lo golpean y rechazan finalmente; el Cobra, que devela la identidad de Juliana, y don Pedro, que abusa de los niños y enfrenta finalmente a Juliana, son los opositores de los relatos respectivos.

En este punto de la estructura narrativa, interesa señalar el rol de Lima como ciudad. Tanto en *Gregorio* como *Juliana*, Lima no es solo el espacio en el que ocurren los acontecimientos que se ha tratado de resumir. Es, además, un lugar que asume un papel de opositor a las performances que nuestros personajes deben realizar. Se puede afirmar que Lima cumple un rol de oposición, porque la ciudad es representada en estas películas como un entorno que presenta trabas e impedimentos para los actores centrales de estas historias. La miseria de Gregorio y de Juliana es tal porque se encuentran en una ciudad que los acoge en barrios pobrísimos, hacinados, carentes de servicios básicos. La Lima que ellos conocen y que aparece en las películas es una ciudad donde el trabajo infantil es normal y se realiza con naturalidad en plazas y parques, en microbuses, sin que nadie, ni siquiera las autoridades oficiales, se preocupe por ello. Las veces que interviene la policía, en ambas películas, cumple un rol de represión, no del trabajo o del abuso infantil, sino del robo que Gregorio y los otros niños, como el Cobra y el Gusano en *Juliana*, realizan. Las condiciones de violencia y de miseria que impone la ciudad aparecen como intrínsecas a ella y como parte irremediable de las dificultades que nuestros personajes deberán sobrellevar. Gregorio lo sentencia de este modo cerca del final de la película: "Acá en Lima todos se pasan de vivos. No pagan legal, siempre quieren engañar. Por qué se pagan con nosotros".

Lima, en la representación de estas dos cintas del Grupo Chaski, es una ciudad de desigualdades, una ciudad violenta y pobre en la que se confunden sin dificultad la miseria de los personajes con la de la misma ciudad. La miseria es representada figurativamente a través de calles por la que transitan microbuses vetustos, carretillas de ambulantes, perros

abandonados, en la que se confunden los limeños que van a trabajar más o menos bien vestidos y aquellos de trabajos más precarios o sin empleo. La fotografía de las dos cintas escoge para las dos películas una exposición naturalista de lugares céntricos (la plaza 2 de Mayo, el cementerio El Ángel, el centro comercial Arenales) y zonas periféricas de la ciudad (invasiones, mercados, descampados), que aparecen presentados con encuadres que no recortan el descuido ni la suciedad de esos espacios. Como apunta Bedoya, y podemos extender su descripción a *Juliana*, con estas formas fotográficas y plásticas: “El Grupo Chaski acuñó en *Gregorio* una suerte de imagen de marca de Lima, figurada como la capital apiñada y mugrienta, ruidosa, contaminada e inclemente. Imagen a la que el uso recurrente del zoom o el teleobjetivo aportaban un desagradable efecto de extrañeza y chatura, de distancia y pérdida de control. La banda sonora ponía lo suyo: la flagrante hibridez melódica de los ritmos tropicales urbanos, andinos, o la fusión de ambos, esa “chicha” siempre presente (1992: 276).

Si se toma en cuenta la vocación social y política de la propuesta cinematográfica del Grupo Chaski, se puede afirmar que la representación figurativa y narrativa de la ciudad acoge la expresión que ha hecho Matos Mar sobre Lima: la de una ciudad desbordada por una informalidad e ilegalidad que han superado los canales legales que los distintos gobiernos previeron. En el camino, sostiene Matos Mar, este desborde popular de Lima «comienza a esbozar el nuevo rostro peruano, que pugna por lograr una forma definida y que tratará de legitimarse jurídicamente venciendo toda resistencia opuesta por la ya debilitada maquinaria de la vieja República criolla” (Matos Mar, 2010: 94). La Lima del Grupo Chaski parece acoger decididamente esta representación. Incluso *Juliana*, que no es propiamente una película sobre la migración, recrea a Lima como una ciudad migrante. Se trata de una ciudad superada por una intensiva migración que no consigue integrarse a la capital y que lo que hace en ella es adaptarse. En el camino, por supuesto, esta masiva adaptación de una población migrante tan extensa, termina dando forma a una ciudad que ya no es la misma. La Lima representada está marcada por su migración y por la extensión a la ciudad misma de las condiciones de informalidad e improvisación en las que vive esta población.

Roger Odin sostiene en *De la fiction* que una película puede hacerse con una forma ficcionalizante o documental y, correspondientemente, el

espectador puede activar una lectura ficticia o documental sobre esa obra (2000: 54-55). En una perspectiva semiopragmática, que es la de Odin, el espectador puede leer el texto fílmico a través de una lectura documental o ficticia según privilegie comprenderlo como producido por un enunciador real o ficticio (Odin 2000: 55-56). Las propuestas cinematográficas que juegan con la autenticidad, pese a su carácter ficcional, intentan activar en el espectador una lectura intermedia entre la ficción y el documental. Las propuestas fílmicas como las del Grupo Chaski pretenden precisamente crear la ilusión de que esta distancia es quebrada, que lo que vemos, si bien es una historia inventada, refleja de todos modos con un alto realismo lo que es la ciudad, las inquietudes y dificultades que viven los limeños a diario. Los recursos fílmicos para deficcionalizar la obra y crear de modo verosímil su pretendido realismo incluyen la apariencia documental de la fotografía, el empleo de actores no profesionales y la ruptura, en partes de la cinta, de los modos discursivos de la ficción<sup>2</sup>. Esto último es claro en ambas películas cuando los personajes miran a la cámara y hacen un relato de apariencia confesional dirigido al espectador. Se trata de personajes del relato dirigiéndose a un actante de la enunciación. Lo particular de este tipo de textos que juegan con estos dos horizontes de lectura, dice Odin, es que: “De la lectura documental, heredan la consigna de construir al enunciador como real; de la ficcionalización, preservan la imposibilidad en la que nos encontramos de cuestionar a este enunciador en términos de verdad” (2000: 164).

Podemos, en ese sentido, hacer una breve comparación entre una cinta que guarda algunas semejanzas con *Juliana*, como *Maruja en el infierno* (Lombardi 1983). Basada en la novela de Congrains, *No una sino muchas muertes*, la película de Lombardi relata la explotación y la liberación final de un grupo de dementes y marginados, liderados por una mujer, Maruja. Es por tanto, como en el caso de *Juliana*, un relato de liberación y superación de una situación de marginalidad situado en Lima. Lo que señala, sin embargo, una diferencia mayor entre las dos propuestas fílmicas es

---

<sup>2</sup> Esta propuesta se expone también a fallar con respecto a su pretendida autenticidad y realismo. Pagán-Teitelbaum cuestiona, con alguna razón, la poca coherencia de ver en una película como esta a una actriz limeña, Vetzy Pérez-Palma, en el papel de Juana, la madre de Gregorio (2008: 1-30).

que aun cuando la cinta de Lombardi asume ciertas formas de crudeza, esta nunca renuncia a su dispositivo enunciativo ficcionalizante, que es coherente en toda la película. Sus opciones fotográficas, así como sus formas plásticas, buscan realzar la violencia y la dureza de esta marginalidad representada, no desdibujarse para dar paso a una aparente realidad presentada transparentemente. Eso reafirma lo que se sostuvo antes: la propuesta fílmica del Grupo Chaski no es solo representar la marginalidad (aspecto que comparte con *Maruja en el infierno* y otras cintas peruanas), sino escoger un dispositivo enunciativo que la represente desdibujando los límites entre la realidad y la ficción. En esos términos, las películas del Grupo Chaski buscan representar no una versión verosímil de Lima, sino verídica de la misma y sus recursos cinematográficos apuntan a cimentar esa lectura.

#### 7.4. Conclusiones

Las cintas del Grupo Chaski se inscriben en un proyecto audiovisual que concibe el dispositivo cinematográfico como una herramienta sino de denuncia, por lo menos de comunicación de la realidad. En ese sentido, la realidad que el grupo encuentra necesario presentar es la de Lima como una ciudad desbordada, urgente, migrante. En los relatos de migración y del intento de superación de la marginalidad, que aparecen en *Gregorio* y *Juliana*, respectivamente, Lima aparece como un opositor más a los esfuerzos de los personajes centrales por salir de la situación de miseria y marginación en que se encuentran.

El dispositivo cinematográfico de las cintas busca orientar una lectura tanto ficcionalizante como documental, lo que hace que la que visión disfórica de la ciudad no pase solo como la de una posibilidad diegética, sino, además, como el retrato de una realidad. La historia de los personajes, así como la representación de Lima, aparecen como un discurso sobre la realidad que intenta reflejar las nuevas dinámicas que se han formado en la ciudad como producto de la migración.

## Bibliografía

BEDOYA, Ricardo

1992 *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima.

COURTÉS, Joseph

2003 *La sémiotique du langage*. París: Nathan université.

DE SICA, Vittorio

1948 *Ladrón de bicicletas*. Largometraje. Italia.

GREIMAS, Algirdas y Joseph COURTÉS

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.

GRUPO CHASKI

1989 *Juliana*. Largometraje. Perú.

1984 *Gregorio*. Largometraje. Perú.

1982 *Miss universo en el Perú*. Mediometraje documental. Perú.

LOMBARDI, Francisco

1983 *Maruja en el infierno*. Largometraje. Perú.

MATOS MAR, José

2010 *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Cuarta edición. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

ODIN, Roger

2000 *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université.

PAGÁN-TEITELBAUM, Iliana

2008 "El glamour en los Andes: la representación de la mujer indígena migrante en el cine peruano". *Revista Chilena de Antropología Visual*, 12 (diciembre), pp. 1-30.

PROPP, Vladimir

2006 *Morfología del cuento*. Octava edición. Madrid: Fundamentos.

ROSS, Miriam

2008 "Grupo Chaski's Microcines: Engaging the Spectator". *eSharp* 11. 1-21. Consulta: 25 de julio de 2015.

URL: ROSSELLINI, Roberto

1945 *Roma, ciudad abierta*. Largometraje. Italia.

SANTIVÁÑEZ GUARNIZ, Stella del Rocío

2010 "La generación del 60 y el cine del Grupo Chaski". *Debates en Sociología*. 35, pp. 95-106.

SCOLA, Ettore

1974 *Nos habíamos amado tanto*. Largometraje. Italia.

VISCONTI, Luccino

1960 *Rocco y sus hermanos*. Largometraje. Italia.

WEBER, René

1998 "El Grupo Chaski: una película sin *happy end*". *Butaca Sanmarquina* 1 (1), pp.22-24.



## 8. LIMA DESPUÉS DEL CONFLICTO: LA ESCRITURA URBANA DE DANIEL ALARCÓN

CARLOS VILLACORTA GONZÁLEZ

University of Maine, Estados Unidos

### Resumen

En esta investigación se analiza el espacio urbano capitalino representado en las ficciones del escritor peruano-norteamericano Daniel Alarcón. Su ficcionalización de la ciudad de Lima se produce después del conflicto armado (1980-2000) y establece un diálogo que va en dos direcciones, del centro a la provincia, por un lado, y del centro al exterior del país, por el otro. Su propuesta intenta reconstruir los lazos intersubjetivos perdidos durante la guerra y se inscriben dentro de la ciudad letrada, reescribiendo su especificidad local para, posteriormente, insertarla dentro de la literatura global del siglo XXI.

### Palabras clave

Escritores peruanos; novelas peruanas; cuentos peruanos; siglo XXI; Alarcón, Daniel; Lima; neoliberalismo; violencia; Sendero Luminoso

## 8.1. Introducción

En la novela *Radio Ciudad Perdida* (2007), el niño Víctor es retado a dibujar la ciudad a la que ha llegado desde la selva, muchos años después de la guerra civil que su país ha atravesado. Pero Víctor no conoce la capital, su padre y madre han muerto debido al conflicto armado y ahora no tiene a quién preguntar. Huérfano en medio de una ciudad desconocida, de la mano de Norma, la mujer que conduce un programa de radio que busca personas desaparecidas durante la guerra, el niño Víctor se niega a dibujar una ciudad que no conoce. Su reflexión, sin embargo, es más que elocuente: “Pero, ¿y si lo hubiera hecho? ¿Si fuera posible hacerlo? No era lo que él se había imaginado: no esta gente ni esta casa. No ese rompecabezas ni esa radio repleta de luces y piezas de metal. Nada de eso: no Norma y su misterio, ni la imagen del padre al que no recordaba, ni la lista de nombres, ni el comercial, ni la mujer que vendía pan y los habían maldecido. Dibuja la ciudad: sombría y densa, un nudo que no se puede deshacer” (Alarcón 2007: 298)<sup>1</sup>.

La ciudad se ha convertido en el espacio que no es; su definición consiste en nombrar lo que el niño Víctor no quiere ni desea. En ese espacio, la ciudad no es tanto un rompecabezas para armar, sino un nudo imposible de desatar. Efectivamente, es el tiempo de la posguerra que al igual que el de la guerra “se había convertido en un texto indescifrable” (Alarcón 2007: 301).

Con cinco libros publicados, el escritor peruano-norteamericano Daniel Alarcón es considerado una figura importante en el panorama contemporáneo de la literatura norteamericana y también peruana. Este doble reconocimiento se ha ido afianzando con cada una de sus publicaciones: *Guerra a la luz de las velas* (cuentos, 2004), *Radio Ciudad Perdida* (novela, 2007), *El rey está siempre por encima del pueblo* (cuentos, 2009), *Los provincianos* (novela corta, 2013), *De noche andamos en círculos* (novela, 2014). Su situación de escritor entre dos espacios (Estados Unidos y Latinoamérica) y dos lenguas (inglés y español) lo sitúan en un intersticio que le permite complejizar los espacios de su ficción. En particular, su representación de la ciudad de Lima se puede insertar dentro de una construcción posconflicto

---

<sup>1</sup> Las citas se han tomado de las ediciones en español.

armado (1980-2000)<sup>2</sup>, donde la capital peruana sirve de escenario para la recomposición familiar (*Guerra a la luz de las velas* y *Radio Ciudad Perdida*) y la reescritura urbana del centro versus la periferia (*Los provincianos*, *De noche andamos en círculos*); todo esto desde el espacio capitalino que vive los efectos de la posguerra, así como las consecuencias del neoliberalismo económico aplicado durante la década de los noventa. Es importante anotar que en su representación inicial de la ciudad, Alarcón parte del caso específico de Lima y en sus siguientes libros borra esa particularidad y crea un doble literario de ella. A través de este reflejo, el escritor inserta el caso de la ciudad peruana (o latinoamericana) dentro del debate de la literatura global. Siguiendo estas ideas, analizaré la construcción de la ciudad a partir de la recuperación de la intersubjetividad perdida durante la guerra, su relación con los conflictos sociales en los que inscribe su ficción y, finalmente, abordaré el diálogo establecido entre centro y periferia que Alarcón plantea en su ficción en la primera mitad del siglo XXI.

## **8.2. Desan(u)dando la ciudad: el problema de la posguerra (*Guerra a la luz de las velas*)**

Una de las representaciones constantes en la narrativa de Alarcón es el tema de la guerra. El país en el que sus personajes deambulan y escriben sus vidas es un espacio sometido a la violencia social que, aunque relacionada con la guerra, tiene sus orígenes en algún remoto y desconocido pasado. Especialmente en sus dos primeros libros *Guerra a la luz de las velas* y *Radio Ciudad Perdida*, Alarcón representa a Lima como un espacio donde sucede una batalla que no tiene final. En ese espacio, las relaciones intersubjetivas han sido violentadas y quebradas al punto que es casi imposible reconstituirlas como originalmente eran. El caos de la ciudad,

---

<sup>2</sup> En el 2001, se creó la Comisión de la Verdad y Reconciliación con la finalidad de redactar un informe que diera cuenta de veinte años de violencia en el territorio peruano; es decir, de las causas, el proceso, así como las consecuencias de dicha violencia. Los resultados presentados en el 2003 fueron estremecedores: cerca de 70 mil muertos, responsabilidad política de tres diferentes gobiernos (el de Fernando Belaúnde Terry, Alan García y Alberto Fujimori), así como responsabilidad directa de las Fuerzas Armadas del Perú, del movimiento maoísta Sendero Luminoso y del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA).

al mismo tiempo, funciona como una fuerza que atrapa a sus habitantes y los maniatá para absorberlos sin dejarles escapar de la violencia social. En esa situación, a los personajes les es difícil tomar el control y decidir sobre sus propias vidas, ya que se sienten sometidos, sujetos y atados a una fuerza exterior de la que no hay escapatoria.

Cuatro cuentos ejemplifican claramente esta situación. En el cuento *Huayco*, se narra el enfrentamiento entre dos grupos de dos pueblos jóvenes separados por el espacio al que llaman la “Universidad”. En esa lucha entre ambos grupos, dice el narrador: “[...] luchamos como hombres, junto a nuestros padres y hermanos, contra sus padres y hermanos” (Alarcón 2004: 19). Tanto el pueblo joven Siglo XX como el otro —sin nombre en el cuento— funcionan como espejos que reflejan la misma actitud de un lado y del otro. Lo único diferenciado es la “Universidad”, es decir, la prisión, ese espacio intermedio donde conviven delincuentes comunes con los terroristas, quienes están llevando el país al caos total, y donde se resolverá la trama de la historia. “La Universidad estaba clavada entre dos cerros pelados y ennegrecidos, rodeada de densos pueblos jóvenes” (Alarcón 2004: 20), describe el narrador. La guerra de estos pequeños grupos es absorbida por una guerra aún mayor e inexplicable que se representa en el interior de la cárcel.

Nuestra ciudad estaba diseñada para la muerte. Los terrucos que Lucas había combatido en la selva nos invadían. Estaban en la misma prisión que nosotros, entonando sus rabiosos cánticos. Nos tenían rodeados. Tenían sus propios barrios, lugares a los que la Policía no iba sin el Ejército, y más allá, lugares a los que ni siquiera el Ejército llegaba. Las bombas estallaban en los centros comerciales, ataques dinamiteros volaban las torres eléctricas. Los terrucos robaban bancos y secuestraban jueces. En aquel entonces uno podía imaginar que la guerra nunca terminaría (Alarcón 2004: 30).

Lima es un espacio sometido al dominio de la muerte donde nadie tiene escapatoria. Pensado así, la violencia solo puede terminar con más violencia. Las órdenes del gobierno de bombardear la prisión para poner fin al motín que los terroristas han producido es un acto que desde arriba se ve como la única solución para acabar con la violencia: “Todos los rehenes

eran jóvenes, dijo, y morirían por la patria” (Alarcón 2004: 33). En la espiral de violencia que es la ciudad, solo la violencia puede desaparecer el caos.

En ese contexto, van apareciendo diversos personajes que buscan encontrar una salida a la muerte ciudadana. Uno de los más interesantes es Pintor, un joven que participa de actividades terroristas en la ciudad de Lima en el cuento *Lima, Perú, 28 de Julio de 1979*. Su trabajo es simple: debe encontrar perros negros para poder asesinarlos y dejarlos colgados con algún mensaje en contra del gobierno o del imperante sistema capitalista. El problema es la escasez de perros negros en la ciudad, inconveniente que será resuelto pintando a otros animales de este color antes de degollarlos.

Pintor se diferencia de sus compañeros por la profesión a la que se dedicaba antes de la guerra. Su reflexión acerca de la naturaleza del arte es la que nos interesa resaltar en este trabajo: “Si todavía fuera pintor, les mostraría algunas verdades de este lugar: los niños hambrientos y con frío, haciendo cola cada mañana frente a un pozo para cargar agua hasta sus casas” (Alarcón 2004: 109). El arte que le interesa es uno de corte realista-documentalista donde se muestra la pobreza en la que viven las clases más bajas. Su finalidad es revelar la verdad de un país que ejerce violencia hacia sus ciudadanos y que ha olvidado las necesidades de los más necesitados. El nuevo rol del artista, en la ciudad de la guerra, es más bien disfrazar al objeto del arte (los perros) para su rito y pasaje dentro del mundo del arte (su muerte en nombre de la ideología terrorista). La escasez de perros resulta paradójico porque evidencia que, incluso para la guerra, faltan elementos necesarios en el proceso de simbolización y legitimización de la ideología de aquellos sujetos que quieren derrocar el sistema político y económico de turno. De esta manera, la precariedad de la guerra envuelve a todos sus protagonistas sin excepción, dándoles, nueva y paradójicamente, una igualdad que escapa a cualquier ideología —estatal, económica, de izquierdas o de derechas—: la igualdad en la carencia, tanto del objeto físico como de su posterior simbolización en el sistema de significaciones sociales. En ese espacio incompleto, la ciudad es lo más cierto, un abismo negro que reordena el destino de sus habitantes: “Lima era conocida porque se tragaba vidas, alejaba a la gente de sus hogares ancestrales y las envolvía con su concreto y su bullicio. Yo me convertí en una de esas personas. Vi la ciudad y sentí su caos y su energía: ya no podía volver a casa” (Alarcón 2004: 108).

Habría que contraponer las ideas estéticas del personaje con las planteadas por el escritor; mientras Pintor ha abandonado el arte comprometido por la acción política, Alarcón asume la tarea de reconstruir los lazos intersubjetivos perdidos. El cuento también narra la breve y posible amistad entre un terrorista y un policía. Sorprendido por el policía mientras capturaba un perro, Pintor niega su participación en algún acto delictivo y se gana la confianza de su captor. En ese momento, se atisba la posibilidad de que ninguno de los dos salga herido. Sin embargo, pareciera que incluso en el día de la independencia nacional (fecha que da nombre al cuento), es imposible representar (pintar) otra cosa que no sea el enfrentamiento y la muerte en la vida cotidiana limeña. Alarcón hace una declaración estética y política: el precario arte no puede cambiar la violenta realidad nacional (resimbolizar la realidad), pues la violencia permea toda la existencia (los perros pintados y degollados son el mejor ejemplo de ello). Lo único que quedaría sería la renuncia al arte o usar el arte como un medio simple de escape. En una escena del cuento, Pintor afirma que lo único que volvería a pintar sería las paredes de su celda, imitando un despejado cielo.

En esta misma lectura, se inserta *Ciudad de payasos*, posiblemente la historia más lograda de su primer conjunto de cuentos. El cuento narra la historia de Óscar, alias Chino, un joven periodista que se enfrenta a un dilema. Al fallecer Hugo, su padre, el joven descubre que este tenía otra familia. Al mismo tiempo, como periodista de un diario local, es enviado a escribir un reportaje sobre los payasos de la ciudad, situación que le permite recorrer la capital mientras reflexiona sobre la figura de su padre.

El cuento enfatiza la exclusión que experimenta Chino del espacio familiar, así como del espacio ciudadano. Mientras el joven recorre la ciudad, va recordando y escribiendo la historia de sus padres: dejaron Cerro de Pasco para venirse a Lima en busca de mejores oportunidades; su padre trabajó en construcción pero al mismo tiempo robaba en casas; finalmente, dejó a su madre Marisol por Carmela, con quien tuvo tres hijos. La escritura de la historia del padre se vuelve un conflicto a raíz de su muerte y con la aparición de la otra familia. El recorrido por la ciudad posibilita la reflexión del narrador, quien se ve alienado del espacio familiar: "Mi pequeña familia se había disuelto en otro grupo, del cual yo no formaba parte" (Alarcón 2004: 38). Y al mismo tiempo, reconoce que está desamparado dentro la misma ciudad a la que sentía suya: "Lo sentí en el ruido insistente de las

calles, en el parloteo de un discjockey en la radio, en la luz deslumbrante del sol veraniego, sentía como si Lima se burlara de mí, me ignorara, me apabullara con su indiferencia" (Alarcón 2004: 38).

La legitimidad de la identidad de Óscar es puesta en su reflexión sobre su pasado: "Ser el primogénito del matrimonio legítimo no significaba nada; estas personas eran, a fin de cuentas, la verdadera familia de Hugo" (Alarcón 2004: 36). Por ese motivo, es necesario que busque reconstituir su identidad y afirmar su yo dentro de la urbe. Dentro de la ciudad letrada, esta legitimización de la identidad no es oral sino escritural. Así, Óscar inscribe a su madre y a él en el obituario del padre sin mencionar a su otra familia y afirma, para sí mismo, que ellos pueden escribir el suyo propio "si pueden pagarlo" (Alarcón 2004: 37). Como se aprecia, esta afirmación de la identidad también es posible por el acceso económico.

En esta escritura urbana y familiar, Óscar asume la identidad del payaso como una forma de protegerse tanto de la ciudad como de la situación familiar a la que se enfrenta. Al mismo tiempo, el disfraz le permite apropiarse de la ciudad, es decir, escribir en ella su nuevo yo, aquel que se diferencia de la figura del padre. En este sentido, Óscar se asemeja a Pintor, pues la identidad de ambos va de la mano con el itinerario urbano que recorren, con la historia personal que deben leer y reescribir en la ciudad. Dice Pintor: "He vivido la turbulenta adolescencia de Lima y su crecimiento desmedido. Ahora la ciudad es mía. No le temo, aunque ya no la amo tampoco" (Alarcón 2004: 108). De manera similar, en la última escena, Óscar reformula su posición frente al padre fallecido y ante su madre: el joven sigue a su madre, quien se ha ido a vivir con la otra familia del difunto padre. En ese momento, la madre lo reconoce y se establece un pequeño diálogo entre ellos y Óscar le afirma que nunca la abandonará. Sin embargo, segundos después, el joven reflexiona poniendo fin al cuento: "Muy dentro de mí supe que el payaso estaba mintiendo" (Alarcón 2004: 79).

Para Cynthia Vich, el disfraz de payaso sirve a Óscar "como mecanismo de enmascaramiento para negociar con la realidad, funciona como uno de sus escudos en el contexto de la Lima globalizada" (Vich s/f). La Lima representada sería la de una ciudad insertada en un complejo espacio de globalización donde sus habitantes viven en la informalidad económica que algunos, como el economista Hernando de Soto (1990), consideran la pujante fuerza empresarial que vive frustrada por culpa de las leyes

laborales y estatales que no los dejan progresar; para otros, más bien, la informalidad sería la única manera de supervivencia sin mayor futuro a largo plazo<sup>3</sup>. En esta realidad, Óscar camina la ciudad como los vendedores informales, en busca de una supervivencia no solo económica sino también afectiva. Siguiendo esta lectura, Vich propone que, al final del cuento, Óscar ha sido traicionado por su propio disfraz: el personaje se ha transformado en un objeto de consumo, ha perdido su propio ser y ahora se encuentra dominado por la lógica del mercado. Sin duda, en la búsqueda de diferenciación frente a la figura del padre, es decir, no ser un ladrón y no abandonar a la madre, Óscar queda inmerso dentro de otra red, la del mercado, donde actúa de manera semejante a su padre: asume otra vida, la de payaso, y abandonará a su madre. Sin embargo, no creo que sea traicionado por el disfraz como propone Vich. En realidad, es gracias al disfraz que llega a la misma conclusión que su padre: debe dejar a su madre. En todo caso, ¿cuál es la relación entre el disfraz y el hecho de estar aprisionado por el sistema neoliberal? El disfraz le permite construir una nueva identidad y dejar la anterior (diríase el del disfraz del buen hijo) y así escapar de la realidad que lo oprime: la muerte del padre, su ilegitimidad como hijo, la pérdida de la madre. Ser payaso no deja de ser una identidad individualista en un mundo competitivo que no permite la construcción de lazos que no sean los económicos de compra-venta o de comprador-objeto de consumo. Será necesario que desaparezca parte de la identidad del joven para poder reinsertarse en la nueva sociedad limeña. Esta situación resuena ampliamente cuando el narrador enfatiza la realidad a la que está sometido: “En Lima, morir es el deporte local” (Alarcón 2004: 37). En esa lógica, Óscar termina por abrazar esa verdad

<sup>3</sup> Sin embargo, el reciente estudio *El Perú está calato* desmiente que la clase trabajadora informal y su posible inserción dentro del sistema económico neoliberal procure una fuente de renovación al sistema y permita una prosperidad a los informales. La teoría por la cual transformar el mundo informal en formal significaría un desarrollo para el mercado nacional ha probado ser solo eso. En los estudios hechos por el Banco Mundial en países como Brasil y Sri Lanka, similares en informalidad al Perú, “los informales no muestran mayor interés en formalizarse incluso cuando la formalización es gratuita y cuando lo hacen su desempeño no cambia, sus negocios no crecen más y no obtienen mejores márgenes” (71). La respuesta a esta negativa de formalizarse no se encuentra únicamente en explicaciones de microeconomía, sino que se tejen dentro de la telaraña de subjetividades y afectos que conforman la sociedad peruana.

urbana que inicialmente no le concernía. Habría que entender, entonces, el acto de morir en su doble sentido: física pero también simbólicamente<sup>4</sup>.

Otra forma de escape de la ciudad es la que propone el cuento *Sobre la ciencia de estar solo*. En el cuento, Miguel, un joven sin trabajo, intenta construir una familia casándose con Sonia, la madre de su hija Mayra. Sin embargo, la posibilidad de emigrar a los Estados Unidos pone en jaque a Miguel, quien se jugará su última carta: pedirle nuevamente matrimonio a Sonia. En el cuento, la joven vive en un hotel que administra: el *Hostal New Lima*. Este funciona como una metáfora de esa nueva urbe cambiante de fin de siglo que es la capital peruana: "En la Avenida Tacna, había grupos de gente esperando combis o buses para volver a casa, multitudes agolpándose alrededor de las puertas de las discotecas subterráneas. La música *techno* atacaba nuestro silencio. Estábamos a punto de llegar al New Lima" (Alarcón 2004: 245). Alarcón describe la Avenida Tacna y enfatiza el movimiento urbano de la nueva clase trabajadora y, al mismo tiempo, añade los espacios de diversión y de consumo de las nuevas masas. Atrás ha quedado la mirada desalentadora y nostálgica con la que Zavallita describía la misma avenida en *Conversación en la catedral*. En la Lima del siglo XXI confluye una nueva clase media que trabaja tanto como se divierte. Su energía se invierte en el proceso económico de producción, del consumo pero también del goce, producto del neoliberalismo. En esa situación, sin embargo, el personaje de Miguel sigue asumiendo un rol que ya había descrito Julio Ramón Ribeyro en sus cuentos. En la nueva Lima, Miguel encarna a un personaje destinado al fracaso pero que, a diferencia de muchos de los personajes de Ribeyro, acepta su posición y la enfatiza cuando propone matrimonio incansablemente a Sonia como si fuera parte de un ritual o de un destino que acepta sin mostrar arrepentimiento o culpa. Al mismo tiempo, sus acciones se insertan dentro de un discurso mayor como lo es la historia nacional: "He leído nuestra historia. Los actos desesperados de los héroes peruanos son bellos a su manera, triunfales

---

<sup>4</sup> No deberíamos olvidar las múltiples muertes simbólicas que el cuento propone: la muerte del padre al dejar Cerro de Pasco para vivir en Lima; el abandono a su esposa e hijo; la muerte de la madre que abandona su vida anterior para vivir con la amante de su esposo, etc. Muy sutilmente, hemos sido testigos de la necesidad que tienen los personajes de abandonar su vida anterior para construir una nueva identidad que les permita sobrevivir en la fragilidad de la vida capitalina.

incluso. Conozco nuestras tradiciones” (Alarcón 2004: 230). De esta manera, Alarcón no se centra en el fracaso como condición de la Lima del siglo XXI; todo lo contrario, en una ciudad donde las heridas de la guerra aún no han terminado por cicatrizar, Alarcón devuelve a sus personajes una dignidad que no tenían o que no era representada en la literatura anterior a él. Mientras que Vargas Llosa, Ribeyro o Bryce Echenique, solo por nombrar a tres renovadores de la narrativa peruana de la segunda mitad del siglo XX, representaban la caída de la clase social alta y el fracaso de toda una clase media casi sin mayor posibilidad de redención<sup>5</sup>, Alarcón reafirma —reconstruye— los lazos subjetivos perdidos de una nueva clase media que había desaparecido en la narrativa última. Recorrer la ciudad es buscar lo que falta dentro de la ciudad y dentro de la identidad (Certeau 1984: 103) y es una de las principales motivaciones de Alarcón en los cuatro cuentos analizados. De la Lima afectada por el conflicto social de la guerra, se reestructuran las relaciones intersubjetivas en una ciudad que intenta curar sus heridas. Esto coincide con la aparición de una nueva clase media en el Perú del post-2000, así como con la recuperación y restauración de la ciudad iniciada al final de la década de los noventa<sup>6</sup>. En este sentido, se puede afirmar que la preocupación de Alarcón no es solo describir la capital, sino reescribirla a partir de la posguerra.

Esta misma preocupación se ubica en el corazón de su novela *Radio Ciudad Perdida*. Desanudar la guerra, desatar los nudos sujetados por la violencia, es una ardua empresa si se tiene en cuenta que, además, Alarcón intentará reconstruir a las familias que han perdido a sus seres queridos durante la misma. Es interesante, sin embargo, que para esto, el escritor tome la decisión de borrar cualquier marca reconocible sobre las locaciones y espacios utilizados para su siguiente ficción.

<sup>5</sup> El crítico Peter Elmore ha analizado los casos de *Los geniecillos dominicales* (1965), *Conversación en la catedral* (1969) y *Un mundo para Julius* (1970), novelas que cuestionan la legitimidad o hegemonía de un grupo dominante sobre Lima y el país (1993: 211). En ellas, “el cambio no aparece bajo la forma de la aventura y la promesa de lo nuevo, sino como la pérdida del espacio propio, como una disminución del status o la calidad de vida” (1993: 212). Es sintomático, sin embargo, que el recorrido de estos personajes (Ludo Tótem, Santiago Zavala y Julius) por la ciudad de Lima termine en estanco, es decir, en la imposibilidad de seguir transitando por la urbe.

<sup>6</sup> Nos referimos específicamente a los gobiernos municipales de Alberto Andrade (1996-2002) y de Susana Villarán (2011-2015).

### 8.3. Nuevos espacios, nuevas reescrituras: del espacio peruano al espacio global (*Radio Ciudad Perdida*)

En la narrativa de Alarcón es importante la articulación que se crea entre el espacio limeño con los espacios que la reflejan. No es posible entender en sus cuentos y novelas el espacio ciudadano si no se compara con los otros espacios por los que transcurren sus personajes de forma paralela. Podemos identificar al menos dos lugares: en el interior del país se encuentran el espacio de los Andes y de la selva, afectados por conflictos sociales de distinto origen (el problema de la minería y el de la guerra, respectivamente); en el exterior del país, la articulación espacial limeña se establece con los Estados Unidos.

En el caso andino, estos espacios suelen estar sometidos también a la violencia, ya sea de orden natural o infligida por sus mismos habitantes. En el cuento *Ciudad de payasos*, los padres viajan de Cerro de Pasco a la capital en busca de nuevas oportunidades de trabajo. La provincia es representada como un lugar aislado que poco o nada tiene de urbano excepto por un detalle: “su concepto del tiempo es mecanizado, y nadie se salva del incontenible avance del capitalismo” (Alarcón 2004: 39). El modelo capitalista de la minería es el proceso que une ambos espacios en la medida que marca una misma temporalidad mecanizada y repetitiva. La naturaleza se ve violentada por la actividad minera que termina uniendo a la gente en un único acto de destrucción: “En Pasco, hasta los propios cerros se mueven: los destripan desde su interior, los despojan de sus minerales, los transportan y los vuelven a armar. Ver la tierra moverse así, y saber que, de una forma u otra, todas las personas con quienes vives son cómplices de ese acto, es demasiado perturbador, demasiado irreal” (Alarcón 2004: 40).

La naturaleza es descrita como un ser vivo al que se violenta, quitándole todo lo que posee de valor. Sin poder defenderse, la provincia es víctima y testigo del proceso de modernización capitalista al que el país es sometido y del que sus mismos habitantes participan sin cuestionar nada<sup>7</sup>. Esta misma situación se produce en *Huayco*, donde los pueblos

<sup>7</sup> Sin hacerlo explícito, el cuento se refiere al caso de la empresa nacional Volcán Compañía Minera, fundada con ese nombre desde 1943; es la principal empresa extractora de

jóvenes, periféricos a la ciudad, rodean a dos cerros pelados en los que yace, en medio de ellos, la cárcel que será bombardeada por el gobierno. En ese espacio casi urbano, medio moderno, Alarcón narra: “Cayeron las bombas y sentimos cómo los cerros secos se estremecían” (2004: 33).

En el caso de la selva, Alarcón plantea más preguntas sobre la identidad de este espacio. En el cuento *Guerra a la luz de la velas*, dos revolucionarios recorren la selva mientras se narra su vida antes y durante la guerra. La reflexión de uno de ellos es interesante porque remarca una idea estereotipada sobre el espacio amazónico. Fernando, uno de los revolucionarios se pregunta: “¿Qué clase de nombre merecía este pedazo de tierra? ¿Indígena? ¿Revolucionario?” (2004: 163). Transitar la selva como terrorista es transitar un espacio virgen, sin nombre, cuyas posibilidades de identidad dependen de quien la nombre. Es muy revelador, sin embargo, el nombre que deciden darle: París. El nombre de la capital francesa es una clara referencia al modelo europeo, específicamente parisino, de modernización urbanística y artística impuesto en América Latina al final del siglo XIX<sup>8</sup>.

En ambos casos, pero sobre todo en el andino, Alarcón reescribe los espacios del territorio nacional desde una nueva perspectiva. Por el lado

---

zinc, plata y cobre y la fuente más grande de contaminación en la zona. Junto con la Oroya, Cerro de Pasco es una de las ciudades más contaminadas del Perú. Al mismo tiempo, esta situación se replica en las actuales protestas en las provincias del país en contra de las compañías mineras, siendo el caso del Proyecto Conga (Cajamarca) y Tía María (Arequipa) las más representativas y las que más muertes han causado hasta el momento sin que el Gobierno pueda resolver las demandas de la población frente al impacto ecológico y económico de la extracción de los minerales como oro, cobre y plata.

<sup>8</sup> La expansión de Lima y de muchas otras ciudades latinoamericanas (Buenos Aires, Río de Janeiro, Montevideo, Ciudad de México, Bogotá) siguió el modelo diseñado por el barón Haussmann para la modernización de París en el siglo XIX. Este se basaba en un remodelación de la ciudad con un fin último: la construcción de una urbe segura que contara con todas las comodidades necesarias de una nueva sociedad. Esto implicaba la expansión de una clase burguesa francesa que era, finalmente, uno de los principales objetivos económicos de la modernización. El otro, sin duda, fue hacer de la ciudad parisina un “espectáculo singularmente seductor, un festín visual y sensual” (Berman 151). En el caso latinoamericano, se ensancharon las avenidas, donde anteriormente estaban las murallas de la ciudad, al final de las cuales se construyeron óvalos con el fin de posibilitar un mejor acceso al centro desde las zonas aledañas y alejadas. Básicamente, el cambio respondía a dos intereses: el primero fue establecer una comunicación más fuerte con las áreas alejadas del centro; el segundo, dar espacio para el desarrollo económico de la nueva clase burguesa emergente. Para esto fue necesario dejar atrás el pasado urbanístico y lanzarse a una modernización inevitable. Sin embargo, esto no significó, en el caso peruano, una renovación de la mentalidad de las nuevas burguesías.

andino, su inserción en el mundo económico del país hace evidente la modernidad andina que, desde el discurso capitalino, casi siempre ha sido invisibilizada o falsamente remitida al concepto de premodernidad andina<sup>9</sup>. Por el lado de la Amazonía, se le reescribe aún desde cánones occidentales europeos, que demuestran que todavía el espacio de la selva no ha podido ser integrado al imaginario escritural sin pasar por el filtro del exotismo. Si bien el nombre de la capital francesa relaciona al revolucionario con el romanticismo europeo —se menciona que los personajes serían poetas— Alarcón no intenta representar a la selva desde su complejidad espacial, sino solo desde su estética romántica-revolucionaria<sup>10</sup>.

Por este motivo, es necesario anotar el giro que da Alarcón en su primera novela —y segundo libro— *Radio Ciudad Perdida*, donde los nombres de los pueblos en la selva ya no existen: han sido borrados por la maquinaria de la violencia social que ha vivido este país latinoamericano ahora sin nombre. Así se crea un nuevo país —reflejo del Perú— donde Alarcón renombra los distritos que conforman la capital con nombres desconocidos: Tamoé, Los Miles, Auxilio, Plaza Vieja, Recolectores, Miamiville, etc. De esta manera, borra una mirada particular, la peruana, para evitar que el lector reconozca, al menos inicialmente, su propia ciudad e historia. Esto mismo sucede con el narrador que pocas veces da su posición acerca de los hechos. En ambos, se trata de darle objetividad a la ficción. Así, Alarcón se aleja de la ambigüedad que subyace en el origen de la guerra para enfocarse en las motivaciones que mueven a sus personajes durante y después de la guerra. Porque, finalmente, el origen concreto de la violencia es incognoscible y funciona de manera similar al abismo

<sup>9</sup> Seguimos aquí lo expuesto por Juan Carlos Ubilluz en su célebre ensayo *El fantasma de la nación cercada*, donde plantea, desde el psicoanálisis, una respuesta a la interrogante sobre el conflicto histórico entre centro y periferia: “¿y si la verdadera causa histórica no fuese sino una manifestación cultural epidérmica que oculta el conflicto actual entre la modernidad andina y la criolla? ¿Y si la supuesta premodernidad del Ande no fuese sino un fantasma que distrae a autores y a lectores de los antagonismos actuales que ocasionaron el conflicto armado entre Sendero Luminoso y el Estado?” (2009: 20-21). De esta manera, Ubilluz propone que la premodernidad de la región andina es un fantasma, en términos lacanianos, que oculta el deseo no-articulado del hombre andino, quien no es ajeno a la modernidad sino, más bien, su producto remanente (21).

<sup>10</sup> Y sin embargo, Alarcón no estaría del todo errado, pues al menos un escritor ha fallecido buscando la revolución socialista. Me refiero, por supuesto, al poeta Javier Heraud (1942-1963), muerto en la selva de Puerto Maldonado.

o al caos con el que se retrata la ciudad de Lima en su primer libro. Dada esta situación, Alarcón nos plantea la posibilidad del infinito origen de la violencia nacional: “¿No había desde siempre alguien tratando de empezar una guerra en este país?” (2007: 54).

Pero ¿en qué medida esto permite leer más objetivamente la historia de los personajes? ¿Hasta qué punto construir una ciudad sin nombre permite llegar a conclusiones sobre lo que fue la guerra o lo que fue la ciudad de Lima o los espacios nacionales?<sup>11</sup> Alarcón ha afirmado que su intención ha sido la de universalizar la historia de la guerra en el Perú de modo que pueda ser leída y apropiada por cualquier lector, sea o no peruano<sup>12</sup>. Esa decisión inserta la historia local dentro de los procesos violentos que han vivido otros países de América Latina, de Europa del Este o del continente africano. Alarcón, introduce —articula— el problema local dentro de un espectro más amplio en busca del diálogo que ciudades como Lima y países como el Perú puedan establecer con sus homólogos. La globalización de lo latinoamericano, sin embargo, se produce con el idioma inglés e implica borrar la particularidad de Lima, ahora reescrita con nuevos nombres para anular su especificidad. En este sentido, la propuesta de Alarcón contrasta con la de otros autores que sí utilizan los nombres propios de sus países y ciudades para visibilizar la violencia de sus sociedades. El caso más concreto y global es el de Roberto Bolaño, especialmente con su novela *2666*<sup>13</sup>. Así, para Alarcón, desanudar el caos

<sup>11</sup> Otro punto que no hay que olvidar es que Alarcón elimina también cualquier palabra en castellano, a diferencia de su primer conjunto de cuentos donde el idioma español se hacía presente.

<sup>12</sup> “[...] porque cuando yo me propongo crear la ciudad donde está ambientada la novela, los nombres que le puse a los barrios son nombres africanos, de una ciudad que yo conocí a los veinte años —Accra, la capital de Ghana—. Para construir la ciudad ficticia de mi novela leí mucho sobre Grozny, la capital de Chechenia. Jalé mucho de los textos del gran Ryszard Kapuchinsky sobre Etiopía y El Cairo. La problemática de Lima es una problemática universal para todas las ciudades en desarrollo. La versión peruana del problema es Lima, pero la versión hindú del problema es Bombay y la versión nigeriana es Lagos y la versión californiana es Los Ángeles. Claro, la ciudad no se nombra en mi novela, pero no es que estoy jugando. Al contrario, fue una decisión muy pensada de universalizar un problema latinoamericano para que cualquiera tenga entrada a esta ciudad y se la pueda imaginar a su manera” (Ette 2010).

<sup>13</sup> En este sentido, habría que discutir todavía cómo se están articulando las nuevas ficciones latinoamericanas o sobre América Latina con el concepto de “glocalize” o lo local globalizado como lo menciona Néstor García Canclini, es decir, esa articulación de la

de la guerra implica, necesariamente, borrar parte de la memoria de la ciudad en busca de su inclusión en la literatura global.

#### **8.4. El recorrido circular (*Los provincianos, De noche andamos en círculos*)**

En el recorrido que parte de la provincia a la ciudad, y en el interior de esta misma, Alarcón arriesga reescribir el viaje opuesto: ir de la capital a la provincia. Al mismo tiempo, proyecta su ficción hacia Estados Unidos, buscando entrelazar la historia de sus personajes en dos direcciones. Como hemos visto, este trazado ya se encuentra en sus primeros libros; sin embargo, será con la novela corta *Los provincianos* y con *De noche andamos en círculos* donde se articularán ambos recorridos en la misma historia.

Aparecido originalmente en el número 118 de la *Revista Granta* (2012), *Los provincianos* (o *The Provincials* en inglés) continúa explorando un tema ya común en su obra: el problema generacional entre padres e hijos. El espacio sigue siendo la ciudad capital con la diferencia de que la historia nos lleva lejos de la urbe para situar el conflicto en algún lugar del interior del país. En la novela, el joven Nelson deja la ciudad y viaja al sur, hacia la provincia junto con su padre para finiquitar los detalles de una herencia a la que tienen derecho, después de la muerte del tío abuelo Raúl. El viaje a la provincia le permite a Nelson ver distintos matices de la realidad del país: los pueblos se vuelven menos coloridos, el paisaje se torna desértico, las playas antes abiertas al público en general ahora son residencias privadas para los ricos y la corrupción, “la única forma de comercio que había prosperado durante la guerra” (2013: 15), parece haberse acentuado.

Así, *Los provincianos* se plantea como un viaje que conecta los tres tiempos conocidos con tres respectivos espacios: el pasado del tío abuelo muerto y el de la juventud del padre (en la provincia); el futuro representado en el hermano Francisco (en Estados Unidos); y el precario presente de Nelson (en la capital). El espacio de la provincia sirve como articulador y centro de la historia en la medida que permite el encuentro entre distintas

---

información, de las creencias y de los rituales procedentes de lo local, lo nacional y lo internacional (García Canclini 1995: 86).

generaciones y clases sociales. Por ejemplo, el padre de Nelson tiene que lidiar con sus viejos compañeros, quienes se sienten traicionados porque este se fue a la capital para mejorar su situación económica. Lo interesante es cómo el hijo, Nelson, lidia con esta situación que no comprende del todo. Enfrentado al melodrama de la vida, donde todo el mundo parece un tener rol predeterminado, Nelson decide asumir otro: se hace pasar por su hermano, aquel joven que, según todos, es exitoso porque vive en otro país y es dueño de su propio negocio.

“‘Todo es una actuación, ¿no? ¿De eso se trata la vida?’ Estaba improvisando. ‘Hay que decir las líneas como si de verdad las creyeras’” (2013: 33), reflexiona Nelson para sí mismo. De hecho, la afectación con la que se comportan los personajes radica en tratar de cumplir un rol o guion impuesto históricamente. En este sentido, *Los provincianos* replantea la relación centro/periferia, capital/provincia al evidenciar que tal división no es tan sencilla, sino que es mucho más compleja e incluiría un aspecto pocas veces estudiado en la crítica literaria peruana: el problema de la verosimilitud y de la afectación del discurso y de la ficción. Nelson afirma en un pasaje de la novela: “Debo dejar algo en claro: lo que importa nunca son las palabras, sino la forma en que se dice” (2013: 53). Esa afectación presente en el discurso entre capitalinos y provincianos sería la brecha que no permitiría establecer un diálogo entre ambas partes. El discurso occidentalizado de la ciudad no puede comprender el discurso melodramático de la provincia. Este último hace sus asunciones a partir de estereotipos; por ejemplo, se asume que cualquier persona que vive en los Estados Unidos tiene una vida estable, con una posición económica despreocupada. Así mismo, se asume que el padre de Nelson traicionó a la provincia por arrogancia, al no querer regresar por sentirse superior después de haber estudiado en la capital. Desde la mirada capitalina, Nelson no puede entender la violencia en la que vive la provincia ni el rol que debe cumplir frente a los traicionados amigos de su padre. La primera escena de la novela ejemplifica esta situación: cuatro horas al sur de la capital, los viajeros se detienen y contemplan a dos hombres que luchan sin tregua en nombre de Joselito quien, para su asombro, ha fallecido recientemente. Así, la novela se plantea como una actuación entre dos estereotipos: los capitalinos arrogantes y traicioneros; los provincianos, humillados y ofendidos.

A nivel formal, también existe un cambio importante: la novela, narrada en primera persona y desde el punto de vista de Nelson, en la segunda parte cambia de formato y se presenta como un guion para una obra de teatro o, mejor aún, para una telenovela. Esto acentúa la farsa del enfrentamiento entre ambas partes, al punto que es inevitable asumir un papel aceptado como verdadero sin ningún cuestionamiento en la historia peruana: la humillación de la provincia por la altanera capital. En el antagonismo entre centro y periferia, Nelson asume el papel impuesto: el de exitoso negociante en Estados Unidos que lo puede conseguir todo y que se burla de aquellos que no han tenido éxito: “mi pecho rebosaba de esa arrogancia de la gran ciudad, falsa, pretenciosa y totalmente gratificante” (2013: 63). Por supuesto, lo que nadie sabe, o no quiere saber, es que Nelson es solo un joven que saca fotocopias en una tienda de la capital. Los provincianos ocupan su propio lugar: asombrados por el éxito ajeno con el que no pueden competir, solo atinan a sonreír y asentir. “Habría sido más sencillo si todos simplemente nos hubiéramos agarrados a golpes” afirma Nelson hacia el final de la novela con lo que conecta la historia con la escena inicial. La novela termina con el muerto que hay que enterrar después del enfrentamiento: al dejar el pueblo y regresar a la capital, Nelson y su padre se encuentran con aquellos hombres que luchaban en nombre de Joselito. Sin embargo, esta vez ambos cargan en silencio el ataúd del amigo muerto. En este sentido, podemos decir que la narrativa de Alarcón pertenece a ese grupo de textos que participan del duelo por la guerra desde la práctica cultural con el fin de “generar espacios para construir nuevos imaginarios sobre la nación y la ciudadanía en general” (Vich 2015: 290).

Finalmente, de lo que se trata es de la reconstrucción de los sujetos después de la guerra. Alarcón parece decirnos que, esencialmente, ciertas prácticas sociales, posibles causantes de la violencia, no se han abandonado y continúan siendo prácticas comunes en el Perú del XXI. En ese sentido, es sintomático que su segunda novela *De noche andamos en círculos* sea una suerte de continuación de *Los provincianos*. La novela tiene nuevamente a Nelson como protagonista, quien se unirá al grupo de teatro “Diciembre” con el fin de reponer la obra que los hiciera famosos durante los años de

la guerra<sup>14</sup>. Al mismo tiempo, su novia Ixta lo ha abandonado por otro hombre, su padre ha muerto hace ya mucho, su hermano mayor vive en los Estados Unidos, y Nelson tiene que hacerse cargo de su madre viuda. Unirse al grupo de teatro es lo que le abre la posibilidad de encontrar su propia identidad, pues la relación sentimental (con la familia y la novia) no le permiten hallarse a sí mismo.

Si en sus primeras historias buscaba desatar los nudos que la violencia había atado fuertemente, esta vez Alarcón se plantea el problema de la historia y de su ficción mediante el recorrido circular. Es decir, mientras recordamos el viaje del grupo “Diciembre” durante los años de la guerra, leemos también el nuevo viaje de Nelson con el mismo grupo y por los mismos espacios, pero esta vez en tiempos de paz. De esta manera, el viaje que emprende Nelson en busca de su identidad es el mismo que le sucede a la ciudad capital y al espacio nacional, un viaje de reconstrucción para asumir una nueva identidad con los residuos de la guerra: “Gran parte de la capital estaba siendo reconstruida. Aunque tal vez sea más correcto decir que la capital estaba siendo *reimaginada*, como una versión de sí misma en la que toda esa desagradable historia reciente jamás hubiera ocurrido” (2014: 17).

Reimaginar para olvidar nos dice Alarcón. Reimaginar como la última forma de escape de la ciudad. ¿Hasta qué punto es eso posible? El día de hoy existe un debate sobre la necesidad o no de las novelas de la guerra en la sociedad peruana. Sin embargo, poco se ha escrito, todavía, de cómo se van representando los mismos espacios urbanos y rurales del país en la producción actual. Si bien Alarcón se ha acercado al tema, su propósito ha sido el de desanudar —desandar la ciudad de los padres— para recorrerla con la mirada de sus hijos, los nuevos sujetos. Su última novela propone que no es posible recorrer los pasos de nuestros antecesores sin caer en los mismos errores que ellos. Las secuelas de la guerra aún están presentes dentro de la ciudad como en el interior del país. Uno de

---

<sup>14</sup> Alrededor de 1985, el grupo de teatro llevo por el país la obra *El presidente idiota*. En la obra, una persona del pueblo tiene el honor de ser elegida al azar para ser sirviente del presidente por un día. Así, se teje una ambigua y falsa relación entre un presidente, su hijo y un sirviente, relación que funciona como espejo de la precaria y tenebrosa realidad de un país que busca reimaginarse en positivo, pero que aún carga con las violentas secuelas de la guerra.

los epígrafes con el que se presenta el libro es del teórico francés Guy Debord, famoso por su libro *La sociedad del espectáculo* (1967), y uno de los teóricos más importantes del grupo de la Internacional Situacionista. Atrapados en el espectáculo de su representación, los personajes de la novela descreen de sus propios actos como parte de su identidad, lo que los termina condenando literal y metafóricamente al encierro: “Esto es lo que significa estar atrapado. Estar asustado sin poder compartir el miedo con nadie” (2014: 207).

¿Es esta la última cartografía del trazado urbano-nacional-latinoamericano que propone Alarcón? ¿El encierro en el miedo? Dentro del amplio espectro de la narrativa nacional todavía faltan más análisis y crítica para entender mejor cuáles son esas líneas intersubjetivas que van reimaginando la urbe y la provincia, es decir, todo el país, a veintiséis años del inicio del conflicto armado.

## Bibliografía

ALARCÓN, Daniel

2014 *De noche andamos en círculos*. Lima: Seix Barral.

2013 *Los provincianos*. Lima: Solar.

2009 *El rey está siempre por encima del pueblo*. Lima: Seix Barral.

2007 *Radio Ciudad Perdida*. Lima: Alfaguara.

2004 *Guerra a la luz de las velas*. Lima: Alfaguara.

CERTEAU, Michel de

1984 *The practice of everyday life*. Los Angeles: University of California Press.

DE SOTO, Hernando

1990 *El otro sendero. La revolución informal*. Lima: Instituto Libertad y Democracia.

ELMORE, Peter

1993 *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, El Caballo Rojo.

ETTE, Ottmar

2010 “La transmutación de culturas. Entrevista a Daniel Alarcón, ganador del Premio Internacional de Literatura de la Casa de las Culturas del Mundo”.

Iberoamericana América Latina – España – Portugal. Volumen 10, número 37.

Consulta: 5 de agosto de 2015.

<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view-File/726/4099>>

GAÑOZA, Carlos y Andrea STIGLICH

2015 *El Perú está calato*. Lima: Planeta.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo.

UBILLUZ, Juan Carlos

2009 “El fantasma de la nación cercada”. En UBILLUZ, Juan Carlos, Alexandra HIBBETT y Víctor VICH (editores). *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP. pp. 19-85.

VICH, Cynthia

s/f “De disfraces, reinversiones e inciertos refugios: una lectura de Lima a partir de *Ciudad de payasos* de Daniel Alarcón”.

Consulta: 5 de agosto de 2015.

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v27/vich.html>

VICH, Víctor

2015 *Poéticas de duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

## EPÍLOGO

Si bien el espacio primigenio —la Lima cuadrada— se mantuvo a lo largo de los siglos, lo real es que la expansión iniciada durante las primeras décadas del siglo XX y afirmada con la multiplicación de las barriadas, ha diseñado una Lima mucho más heterogénea y diversa. Como es evidente, esta expansión no solo se da en el espacio, donde se entremezclan y se yuxtaponen diversas culturas al punto que no es exagerado decir que Lima es todas las sangres, incluso en la producción cultural, sea esta literaria o cinematográfica.

La nostálgica evocación de Ricardo Palma —el narrador peruano más importante del siglo XIX— nos permite revivir la vida cotidiana y los personajes memorables de los años de la Colonia. El narrador tiene el arte de contar con humor y de sugerir “las imágenes” a partir de lo verbal, de manera que cada lectura revive en nuestro imaginario lo que se nos cuenta. Recordemos que, en su afán de revivir los espacios y la cotidianeidad, el autor hace referencia constante a las costumbres y las categorías sociales que alguna vez rigieran la vida en la ciudad. Merece una mención especial, como lo subraya el articulista, el valor que se da a la capacidad de narrar enlazando *decires*, lo que confiere un lugar importante a la cultura oral y a la idiosincrasia de los limeños de esa época.

No deja de ser importante la mirada externa, las reflexiones realizadas sobre los limeños (y limeñas) a través de los ojos de una escritora extranjera. Destacamos la apreciación que se tiene sobre las mujeres, lo que piensan y

el trato que reciben. Y es que Lima, a pesar de la independencia, mantenía ciertas costumbres coloniales, la prueba es que a los vecinos que tuvieran títulos nobiliarios se les siguió mencionando con su distinción social. Ese detalle revela que Lima era conservadora, que tardará décadas en modernizarse y en adoptar ideas liberales sobre la sociedad y sus instituciones.

Centro donde convergen movimientos migratorios, Lima es una amalgama de culturas y modos de mestizaje e hibridaciones de todo tipo. Pese a la mezcla social, étnica y cultural, Lima es la ciudad donde más se aprecia la polarización de las clases sociales. Otros estudios nos permiten observar que Lima ha estado presente en la reflexión e inquietudes de quienes llegaron durante y después de las grandes transformaciones sociales y urbanas. Algunos relatos revelan ciertas costumbres sociales; otros mitifican determinados espacios de la urbe y los efectos de las últimas décadas.

En los años cincuenta se observa un contraste entre quienes forman parte de la vida institucional y los que viven en las zonas marginales, en la periferia. Los escritores no fueron ajenos a los problemas de Lima, como ciudad caótica. Lo demuestra la aparición de escritores del neorrealismo, como Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy, Enrique Congrains, Carlos Eduardo Zavaleta, Oswaldo Reynoso y el joven Vargas Llosa. Como proyección de ese neorrealismo urbano que tenía como espacio fundamental la ciudad de Lima, se adaptaron filmes basados en relatos o novelas (como *No una sino muchas muertes*, que en el cine se presentó como *Maruja en el infierno*), pero también documentales de ficción, como *Juliana y Gregorio*, del Grupo Chaski. El cine de creación convierte a esos niños de extracción popular en protagonistas de la vida en la urbe, agentes de circulación en un espacio de aprendizaje áspero.

Es importante concluir que todos los articulistas aceptan que los años cincuenta fueron decisivos, un punto de quiebre en la literatura, en el cine, y en la representación de una ciudad aquejada por el desborde popular. Los escritores del neorrealismo, considerándose testigos de su época, reflejarán la vida difícil en la ciudad; en particular, la situación de los marginales.

Los articulistas observan también lo que pasa en Lima en los años ochenta. La urbe soportaría por esos años, los efectos de la violencia y las acciones subversivas que pretendían desestructurar las instituciones.

Los radicales no lograrán su objetivo, pero dejarán heridas en la memoria de quienes viven en sus calles, a los que vinieron a la capital con muchas expectativas.

Este esfuerzo conjunto, estas miradas múltiples, solo han abierto caminos en la necesidad de reflexionar sobre Lima como urbe de diferentes rostros. Lima es todas las sangres, pero es también el espacio en el que, por diversos motivos, aplasta y castiga la posibilidad de ilusionarse, de inventarse un éxito futuro. El arte no es ajeno a esto.

LOS EDITORES



## ARTICULISTAS

### **Eduardo Huárag Álvarez**

Doctor en literatura. Profesor del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre sus publicaciones recientes hay que destacar “Pensamiento mítico en la narrativa latinoamericana” y “La novela peruana y la violencia de los 80” Como novelista ha publicado “La barca”, “La montaña sagrada” y “El increíble asalto en la Estación del cielo”. Ha sido profesor invitado en el CIALC de la UNAM (México) y la Universidad de Milano (Italia).

### **Félix Terrones**

Doctora en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la Universidad Bordeaux Montaigne. Lector de español en la Ecole normale supérieure de Paris (Ulm). Antologador de la obra de Sebastián Salazar Bondy para la Biblioteca Ayacucho de Venezuela. El próximo año aparecerá en España su ensayo *Un sueño hecho ficción: los prostíbulos en la novela latinoamericana (Onetti, Donoso y Vargas Llosa)*. Varios de sus artículos han sido publicados en revistas hispanoamericanas y europeas.

### **Mónica Cárdenas Moreno**

Doctora en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la Universidad Bordeaux Montaigne, enseña en la Universidad de Bretagne-Sud. Su trabajo de investigación se concentra principalmente en la literatura de mujeres de letras del siglo XIX en el mundo hispánico. Sobre esta temática ha reeditado dos novelas de Mercedes Cabello de Carbonera (Stockcero, 2012) y el relato de viajes *El mundo de los recuerdos* de Juana Manuela Gorriti (Eudeba, 2017).

### **Marie-Madeleine Gladieu**

Catedrática Emérita de la Universidad de Reims Champagne Ardenne. Corresponsable del seminario literario AIL, *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* y de la revista del mismo nombre. Corresponsable de la página web: [www.ra2il.org](http://www.ra2il.org). Doctorado de Estado sobre Mario Vargas Llosa; doctorado de 3er Ciclo sobre Miguel Angel Asturias; tesis de Maestría sobre Rómulo Gallegos. Participaciones en libros y artículos sobre: Mario Vargas Llosa, José María Arguedas, Edgardo Rivera Martínez, Rómulo Gallegos, Gabriel García Márquez, etc.

### **Ofelia Huamanchumo de la Cuba**

Bachiller en Humanidades (PUPC), Magister y Doctor en Filología Románica (LMU). Profesora Adjunta de la Sección de Español del Instituto de Filología Románica de la Ludwig-Maximilians-Universität, Alemania. Ha publicado los estudios *Magia y fantasía en la obra de Manuel Scorza* (Lima, 2008) y *Encomiendas y cristianización* (Piura, 2013). Sus temas de interés son: la tipología textual colonial en los discursos jurídico y eclesiástico (Perú, siglos XVI-XVII) y la literatura peruana del siglo XX.

**Audrey Louyer**

Titular de un doctorado en literatura hispanoamericana por la Universidad de Reims Champagne Ardenne, institución donde labora, y especialista en literatura fantástica. Es autora de un libro teórico sobre la expresión fantástica (*Pasajes de lo fantástico*, Lima: Maquinaciones, 2016) y de varios artículos, en francés y en español, en relación con la escritura de expresión fantástica y sus autores en el Perú actual.

**Miguel Angel Torres Vitolas**

Doctor en Ciencias de la información y comunicación por la Universidad de Toulouse 2 Le Mirail. Ha sido investigador asociado del laboratorio CPST (Centre Pluridisciplinaire de Sémiotique Textuelle - Université de Toulouse 2) y docente de Semiótica y Semántica textual en la Universidad de Toulouse 2 Le Mirail y en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**Carlos Villacorta Gonzáles**

Escritor y profesor de Literatura Latinoamericana en University of Maine. Ha co-editado la *Antología Binacional de Cuento / Poesía Perú-Ecuador 1998-2008* (Perú, 2009), *Los relojes se han roto: Antología de poesía peruana de los noventa* (México, 2005). Su investigación sobre poesía y narrativa latinoamericana contemporánea ha aparecido en diversas revistas latinoamericanas de crítica literaria. Sus dos últimos libros son la novela *Alicia, esto es el capitalismo* (2014) y el libro de poesía *Materia Oscura* (2017).

