

# Lima en la narrativa peruana: los escritores y su relación con la ciudad

José Güich Rodríguez  
(Universidad de Lima, Perú)

Recibido: 30/3/2015

Aprobado: 29/5/2015

---

RESUMEN. Este artículo se propone establecer un panorama del proceso narrativo peruano en torno a Lima, la capital de la República del Perú. Atiende, principalmente, a las relaciones de los autores con la ciudad y los modos de representación asumidos por ellos para transformarla en un “objeto de sentido”, en consonancia con la noción de modernidad –tanto en cuentos como en novelas– desde el siglo XIX hasta la década de 1970. El sondeo incluye al modernismo, la vanguardia, la llamada Generación del Cincuenta y la década de 1960. No se pierden de vista las características del marco de producción, que contribuyen a la comprensión global de los fenómenos socioculturales que hicieron posibles los textos.

*Palabras clave:* ciudad / modernidad / urbanización / modernismo / vanguardia / Generación del Cincuenta

## *Lima at the Peruvian Narrative: Writers and their Relationship with the City*

SUMMARY. This article aims to establish a picture of the Peruvian narrative process about Lima, the capital of the Republic of Peru. The text mainly studies the relationship between writers and the city and the modes of representation that such authors put forward for transforming the city into an “object of senses”, in line with the notion of modernity conveyed both in short stories and novels since the nineteenth century until the 1970s. The research includes Modernism, Vanguard, the Generation of the 50s, and the decade of the 60s. The article does not lose sight of the characteristics of the modes of production, which contribute to the overall understanding of the socio-cultural phenomena that the short stories and novels made possible.

*Key words:* city / modernity / urbanization / modernism / vanguard / Generation of the 50s

---

## Introducción

El protagonismo de Lima como espacio privilegiado por los narradores –para quienes la ciudad se convierte en un elemento central de sentido–, es fenómeno en cierto modo reciente en cuanto a su impronta de modernidad proyectada a los usos o prácticas literarias. La crítica suele situar este proceso a partir de mediados del siglo pasado, con la llamada Generación del Cincuenta, cuando una vez consolidada la urbanización, una metrópoli como terreno problemático y escenario de conflictos o contradicciones surge a plenitud, ante la mirada de un grupo de autores conectados por las mismas experiencias vitales. Sin embargo, no debe soslayarse el hecho de que antes de la emergencia del llamado “neorrealismo urbano”, cuyos exponentes más destacados fueron escritores notables como Ribeyro, Congrains, Reynoso y Vargas Llosa, Lima ya había estado presente como *constructio* ficcional en textos que se remontan al siglo XIX y que podrían considerarse los antecedentes más lejanos de esta representación.

En este trabajo, se propone un panorama de aquel desarrollo, que involucra una serie de hitos o puntos de inflexión. Todos ellos se conectan, en diversos grados, con la evolución de las mentalidades en torno a la imagen de ciudad y la dinámica sociohistórica y económica. Gracias a este sondeo, comprobamos que tanto la novela como el cuento peruanos han establecido

inquisiciones respecto de la capital, y estos se han interpolado con los intereses creativos de los escritores, sin perder de vista el hecho de que todo texto también es “ideológico” y revela, en sus intersticios, una determinada forma de concebir el espacio en el que moran los sujetos. Y a ello se suma, evidentemente, el marco de relaciones que define a los seres sociales dentro de ciertas coordenadas geográficas. Otros campos intelectuales se han hecho cargo del asunto, especialmente en el último medio siglo. En Latinoamérica, por ejemplo, la llamada sociología de la cultura. Sus observaciones permiten esclarecer cómo se empezó a “codificar” la ciudad en el continente bajo la enorme influencia del positivismo:

En torno a esta identificación ciudad/modernidad se constituye el conflicto ciudad/campo en el centro de la problemática social y cultural latinoamericana... El proceso expansivo activa entonces una modernización acelerada que exaspera la percepción del conflicto, y la ciudad aparece en primer plano en la reflexión social, el ensayo positivista, la literatura y la crónica de costumbres, como escenario y símbolo de la sociedad moderna en contraste con la tradicional, sentando una serie de tipologías socioculturales que se profundizará en distintas vertientes hasta las vanguardias estéticas de la década de 1920 (Gorelik, 2002, p. 21).

En muchos sentidos, la tensión entre fuerzas opuestas, como señala Gorelik, ha impulsado la relación de los escritores con la capital de la República; dicha

oposición entre la ciudad, avasallante en su expansión, y el campo, sometido e incluso abandonado en beneficio de la modernidad urbana, será el principal catalizador simbólico de esta elaboración, a cargo de escritores canónicos y de otros, menos conocidos, recuperados por los críticos actuales.

### I. La edad incierta

El primer caso de relevancia lo constituyen, sin duda, las *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma (1833-1919). Ya ha sido ampliamente discutido por investigadores de la talla de Jorge Cornejo Polar o Ricardo González Vigil el carácter narrativo de estos relatos, que fusionan acontecimientos de base histórica con la ficción. En las *Tradiciones...*, la ciudad refundada en el valle del Rímac por los españoles logra su primera aparición articulada o con perfiles singulares en la literatura peruana dentro de las claves del romanticismo. Palma, recordemos, nace apenas doce años después de la proclamación de la Independencia, en una ciudad que no romperá fácilmente con su imaginario colonial y que el gran autor someterá a una crítica irónica según ideología liberal y republicana. Mariátegui, en su ensayo "El proceso de la literatura", acomete la reivindicación de Palma en esa dirección: no debe ser considerado un escritor "colonialista" en el sentido que se le atribuía al término en el período anterior a la redacción del ensayo:

Las *Tradiciones* de Palma tienen, política y socialmente, una filiación democrática. Palma interpreta el medio pelo. Su burla roe risueñamente el prestigio del Virreinato y el de la aristocracia. Traduce el malcontento zumbón del *demos* criollo. La sátira de las *Tradiciones* no cala muy hondo ni golpea muy fuerte; pero, precisamente por esto, se identifica con el humor de un *demos* blando, sensual y azucarado. Lima no podía producir otra literatura. Las *Tradiciones* agotan sus posibilidades. A veces se exceden a sí mismas (Mariátegui, 1978, p. 248).

Resulta visible, entonces, que la lectura de Mariátegui apunta hacia un sondeo más objetivo de la imagen acerca de Lima y los limeños, que pretende esbozarse en el gran número de tradiciones ambientadas en la capital. Es un perfil idiosincrático; la ciudad personifica a sus habitantes en los ángulos más frívolos o superficiales que el sarcasmo del narrador revela a cada instante. Su discurso, en consecuencia, experimenta una suerte de mimetización con el sujeto: se amolda a él, asumiendo sus registros verbales y contenidos psicológicos.

Tratamiento opuesto es el de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), quien en su ensayo *Lima la horrible*, que cumple medio siglo de vigencia como un texto que interpreta (o "lee") implacablemente a la capital, esgrime argumentos muy distintos, adjudicándole a Palma la responsabilidad de haber pergeñado una imagen reaccionaria e idílica, una suerte de falsificación histórica:

Una galería de cortesanos respetuosos y respetables surgió de la pluma del gran escritor. Ni ellos ni sus acciones pusieron en peligro el fabuloso decorado de los representantes regios, de sus coquetas púdicas mujeres, de sus clérigos menos silenciosos que concupiscentes, todos desaprensivos en punto a cuestiones profanas, jamás de dogma o teología (Salazar Bondy, 1973, p. 15).

Palma y las *Tradiciones* no salen bien libradas del embate cuestionador de SSB, quien acuña el término 'Arcadia colonial' para graficar ese falseamiento reduccionista en torno a Lima y sus habitantes, y sus proyecciones a una literatura que parecía regodearse en un pasado que jamás existió.

Otra referencia que ya empieza a emerger en el canon actual, alejándose de la mera curiosidad, es la novela *Lima de aquí a cien años*, de Julián M. del Portillo. Esta obra fundacional fue publicada en 1843; se ha convertido, luego de permanecer olvidada, en una suerte de piedra angular para la literatura peruana o, particularmente, en una pieza muy adelantada –en términos de época– de la ciencia ficción, concepto que ni siquiera existía cuando la obra aludida vio la luz como folletín.

Su redescubrimiento, gracias a estudiosos como Daniel Salvo, quien en diversos foros y medios ha destacado la importancia de esta novela (Salvo, 2010,

p. 135), constituye un aporte sustancial a la historia de estos géneros, a los que ya no es factible adjudicarles una condición periférica. La novela aparece mucho antes de que clásicos como Verne o Wells colocaran los primeros cimientos "oficiales" de la ciencia ficción. De ahí que algunos hayan reclamado para nuestras letras un estatus pionero en el desarrollo universal del género.

Del Portillo, autor del que poco se sabe, elabora un cuadro futurista que describe una ciudad reconfigurada, donde la tecnología del transporte (en la óptica del hombre de mediados del siglo XIX) es uno de los soportes de la vida ciudadana. En efecto, el desplazamiento y la modificación del entorno parecen ser un elemento central en el imaginario de quienes encaraban el futuro como resultado de un progreso continuo de la humanidad. Lima deviene una representación utópica de la conquista de la naturaleza por parte de los humanos, y del triunfo del artificio y la técnica como mecanismos sustitutorios de las limitaciones físicas.

El siglo XIX, en cuanto al protagonismo naciente de la capital como escenario complejo, está determinado por dos tratamientos hasta cierto punto antagónicos, puesto que la visión de Palma sería de "puertas adentro", propia de un entorno amurallado hasta 1870<sup>1</sup>,

---

1 El derribo de la antigua muralla, construida en el siglo XVII para proteger la villa de corsarios y piratas, fue realizado por Enrique Meiggs, quien se hizo cargo de los costos a cambio de concesiones prediales en el futuro crecimiento de la ciudad.

en el que es difícil mantener claramente delimitadas las fronteras entre el conocimiento de lo público y de lo privado, mientras que Del Portillo, influido por esa perspectiva de recinto cerrado, con límites que terminarán asfixiando a la ciudad por una serie de problemas sanitarios, aspira a avanzar más allá de lo cotidiano, quebrando a través de la ficción un espacio que constriñe al sujeto.

## II. Modernismo: el tránsito sutil

Más allá de las supuestas figuraciones narrativas engañosamente idílicas –en el caso de Palma–, o utópicas y de anticipación –como las de Portillo– que se generaron en el siglo XIX en torno a Lima, es solo a partir del modernismo que la ciudad comenzará a adquirir una identidad diferente, no necesariamente más real o concreta, dadas las características de ese movimiento continental, sino como un escenario o contexto significativo respecto de las atmósferas y sensaciones que a la mayoría de los autores les preocupa delinear en sus ficciones.

Ello es visible en figuras tan representativas como Clemente Palma y Ventura García Calderón, por citar dos ejemplos emblemáticos. Rastreado la presencia de la capital en algunas de sus narraciones, es factible llegar a conclusiones sobre ese naciente interés de los escritores por incorporar una urbe en ciernes –en lenta transformación– a los predios de la literatura. En sus *Cuentos malévolos* (1904), libro inaugural de la escritura de orienta-

ción fantástica en el Perú, aparece un relato titulado “El día trágico”, crónica sobre la llegada del cometa Halley que se produciría en 1910.

A manera de introducción a la historia principal –una pareja busca protegerse de las probables consecuencias del paso del astro–, el narrador omnisciente del segmento inicial inserta una serie de telegramas periodísticos provenientes de todo el mundo, publicados por el diario *El Comercio*. Todos, en diversos grados, son alarmantes. París, Londres y Washington, es decir, los ejes del poder económico, científico y cultural de la época, dan cuenta de los peligros a los que estarán expuestos los seres humanos frente al fenómeno. La verosimilitud de los textos y la reacción de los limeños frente a una inminente catástrofe no está exenta de un bien disimulado sarcasmo del narrador frente a las conductas absurdas de los habitantes, que se dejan llevar por temores atávicos sin mayor fundamento racional o, incluso, sin mayores argumentos, salvo las conjeturas de los “especialistas”, a quienes se les otorga una cuota de gran autoridad en la materia. La influyente marca del H. G. Wells, de *La guerra de los mundos*, se deja sentir a cada instante en el modo cómo se grafica la creciente sicosis colectiva:

Bien se comprenderá cuán grande sería la impresión que producirían estas terribles noticias en la pacífica ciudad de los virreyes. Los muchachos pregonaban: “¡*El Comercio!*, con el fin del mundo!!! El choque con el cometa”. Aun cuando hacía tiempo que se venía

hablando en todas partes de la próxima visita del fatídico cuerpo celeste y de su probable contacto con la tierra, a nadie preocupó gran cosa el asunto; pero la atención prestada en las últimas semanas por los sabios y sus augurios, cada vez más alarmantes, contribuyeron para que las muchedumbres comenzaran a inquietarse seriamente. De modo que los telegramas publicados por *El Comercio* en su número del 27 de abril produjeron una ansiedad indescriptible (Palma, 2006, p. 346).

En la perspectiva de esta voz narrativa, en principio innominada, la credulidad hace presa una vez más de una ciudadanía proclive al rumor y a su difusión en cadena. De este modo, Lima es aún la ciudad anclada en los modos del siglo anterior a los acontecimientos, a pesar de los síntomas de una modernidad emergente que se sugieren a lo largo del texto, como el telégrafo, que ha permitido la proximidad y la inmediatez entre sujetos que viven a grandes distancias entre sí. La mención, no gratuita, a la “pacífica ciudad de los virreyes”, es también irónica, pues históricamente Lima ha sido devastada por terremotos, revueltas y guerras civiles, como la que unos años antes había enfrentado a Cáceres y a Piérola, de modo que es incluso

sarcástico el hecho de que la mayoría de sus habitantes sucumban de ansiedad y luego terror ante algo tan poco demostrable como los efectos destructivos de un cometa, cuando las experiencias colectivas en torno del espacio han sido demoledoras.

Esa impronta de “Aldea Grande” en un falso estado de aletargamiento o enraizada en ensoñaciones pretéritas, sin asumir la realidad, sobrevive en “El día trágico”. En la conclusión del relato, los protagonistas se refugian en un ambiente acondicionado para la supervivencia, en una actitud individualista. Lima queda en el exterior o en la superficie, en la perspectiva de quien tomará la posta de la narración, en una oposición eficaz entre las esferas de lo público y lo privado, tópicamente similar al de “La lluvia de fuego”, relato del argentino, también figura del modernismo<sup>2</sup>, Leopoldo Lugones. La diferencia estriba en la resolución: mientras que en el cuento de Lugones el personaje enclaustrado para evitar la destrucción sucumbirá inevitablemente, el de Palma revelará, en una salida quizá algo facilista, que solo se trataba de un “vuelo de la fantasía”.

Otra figura destacada del modernismo peruano, Ventura García Cal-

---

2 Entiéndase por modernismo el movimiento literario continental, el primero surgido en Hispanoamérica hacia los últimos tramos del siglo XIX, y que influye luego en la literatura española. Bajo la clara influencia de Poe, los parnasianos y los simbolistas, autores como Martí, Darío, Silva, Lugones o Valdelomar desarrollaron una escritura esteticista, sensorial y creadora de atmósferas a veces exóticas y otras, mórbidas. No debe confundirse con el modernismo en sentido anglosajón o el de lengua portuguesa.

derón, autor de clásicos como *La venganza del cóndor* (1924), cultivó varios registros, entre el indigenismo de primera hora –que le ganó la acusación de desconocer la realidad andina e incluso de racista– y la literatura fantástica, aunque sus trabajos tempranos están muy influidos por el decadentismo de fines del siglo XIX, como ocurre en la mayoría de los autores de este período.

Autor que escribió casi la totalidad de su obra en francés, ya que vivió en París la mayor parte de su existencia (había nacido en esa ciudad a causa del exilio de su padre durante la Guerra del Pacífico, quien había sido presidente del país durante la ocupación chilena), alcanzó una relevancia notoria en la literatura de su época, hasta el punto de haber sido propuesto para el Premio Nobel por académicos y escritores relevantes. En algunos de sus trabajos, la capital del Perú surge con las características que determinan la distancia en la experiencia de alguien que ha vivido apenas unos años en ella.

En 1905, a los diecinueve años, luego de cursar estudios en la Universidad de San Marcos –que no culminó–, García Calderón emprende el regreso a Francia junto a su familia. Allá ejercerá la diplomacia y la crítica y, especialmente, la creación literaria en varios géneros. Poco conocida es su obra *1911. Novela peruana*, redescubierta hace unos años gracias a la *Narrativa completa*, publicada por la Pontificia Universidad Católica del Perú. En el estudio preliminar se destaca el hecho de que el libro, obviado

por los estudiosos del escritor, solo apareciera treinta años después de haber sido escrito, en 1941 (Valenzuela, 2011, p. 32). Otra cuestión de interés es el juego literario que proponía el autor, que firmó el libro como “Evaristo Galindo”, supuesto poeta peruano fallecido en 1914, quien, según la ficticia advertencia de los editores, había planeado una serie de tres libros, inaugurada por *1911. Novela peruana*. La imagen de Lima que propone el texto anuncia, en cierto modo, a *Duque* (1934), de José Diez Canseco –si asumimos que, como sugiere Sánchez (Valenzuela, 2011, p. 33), la novela ya existía en esa época, pero circuló en tiraje muy reducido–.

Estaríamos quizá ante el primer intento de forjar una representación ficcional de Lima que contrasta una suerte de sensibilidad arcádica de los personajes principales, miembros de la alta burguesía –juzgada duramente por su declive moral y arribista–, y una ciudad que se encuentra en fase de transformación: nuevos barrios, avenidas que unen ahora zonas distantes y la consiguiente reorganización espacial por parte de los grupos de poder, que irán abandonando los puntos tradicionales, como el viejo centro, para instalarse más cerca del mar, huyendo así de las clases no favorecidas. En no pocos pasajes emerge la férrea división de estratos sociales y la actitud de los burgueses criollos ante los sectores populares.

Es un mundo que aún ostenta las marcas de una sociedad de castas,

pero enfrentado a los signos de la expansión de la ciudad. Esta ya no queda circunscrita al llamado casco histórico y no del todo asimilada por las élites, aún refugiadas en instituciones como el Club Nacional, que durante aquellos años todavía era un símbolo de pertenencia a una clase hegemónica. En la mirada de Eduardo, el personaje protagónico, que aún habita en el centro de la ciudad, eso es una constante:

Después, cuando empezaba en las iglesias el toque de oración, volvía al refugio del Club Nacional. Eduardo decía que solo recalaba allí para escapar del pavoroso estremecimiento de campanas que da al crepúsculo de Lima una melancolía de convento. Pero Jorge Luis aseguraba que iba al Club porque no se puede hacer otra cosa que ir al Club. “Es el centro de la conferencia”. “Por cualquier calle de Lima que tomes, vas a parar allí. En el fondo es egoísmo. Uno se aburre allí, en serie, en compañía, y ver que todos bostezan nos consuela (García Calderón, 2011, p. 258).

No hay duda de que el Club Nacional se ha convertido en el último reducto de sujetos que construyen una suerte de país o ciudad paralela a la real. Eduardo identifica a Lima con el sonido de las campanas que suenan a cierta hora del día, y recuerdan de inmediato al pasado romántico –a su vez, otra construcción ideal o ficticia–.

Por otro lado, la élite del poder económico, cultural y político fabrica nuevos escenarios, como Chorrillos –reconstruido luego de la destrucción

perpetrada en 1881 por las tropas invasoras–, el balneario de moda, otro reducto de los grupos dominantes en la búsqueda de una ciudad privada que niega a los mestizos y afroperuanos como ciudadanos, o bien los sitúa en una posición de servicio, a manera de un telón de fondo casi *invisibilizado* por el prejuicio o la doble moral.

En ese contexto, Eduardo, interesado por vincularse con una mujer casada, experimenta un hastío frente a esa “Lima insular” que las viejas estirpes han creado en torno de sí a manera de barrera de contención o protectora respecto de lo que está en el futuro pero que no es posible aún afrontar: la emergencia de los sectores excluidos y negados y que están muy cerca, compartiendo el mismo espacio en callejones y vecindades pobres.

### III. Vanguardia: la explosión

El tránsito del modernismo a los usos vanguardistas, innovadores y cuestionadores *per se* –resultado de la búsqueda de nuevos modos de expresión y el contacto temprano con las tendencias que se perfilaban en los ejes culturales europeos, como Francia–, tuvo en autores como César Vallejo, Martín Adán y José Diez Canseco, a quienes dedicaremos este segmento, a algunas de sus figuras esenciales. Cada uno de ellos aporta elementos gravitantes en el proceso de elaboración de una imagen de Lima no solo como símbolo ficcional, sino como protagonista de los textos, algo

que la Generación del Cincuenta heredaría y llevaría a su expansión. La capital empieza a convertirse en escenario que expresa conflictos y llega a personificarlos, porque ya no se trata exclusivamente de un marco decorativo.

César Vallejo (1892-1938), poeta universal, desarrolló también una obra narrativa que poco a poco ha sido destacada por los más rigurosos especialistas en la obra de un autor que también cultivó el teatro, el ensayo y la crónica con singular vuelo creativo. Colecciones de cuentos –*Contra el secreto profesional y Escalas*– o novelas –*El tungsteno y Faba salvaje*– dan cuenta del interés de Vallejo por incursionar con ritmo sostenido en todas las formas del relato, desde la novela realista y de denuncia, la *nouvelle*, el microrrelato e, incluso, el cuento fantástico, terreno en el cual es considerado uno de los fundadores canónicos en la literatura peruana.

En *Escalas*, cuya primera versión apareció en 1923, ya asoma esa ruptura con las prácticas anteriores, heredadas del siglo XIX. Vallejo escribe gran parte de los textos en la cárcel de Trujillo, donde había sido recluido injustamente en 1921, acusado de un robo que no cometió. El penoso episodio configuró la base de estas historias, algunas de las cuales transcurren en Lima. Es el caso de “Cera”, cuento que cierra el conjunto, una excursión de Vallejo por territorios que apenas habían sido visitados por la narrativa peruana: la presencia del mundo asiático a modo de enclave marginal, nocturno

y de evasión frente a las angustias que afectan a los hombres.

El narrador innominado de este relato incursiona en el “otro lado”, el menos conocido o nada celebrado producto de la inmigración china en el Perú, que se inicia a mediados del siglo XIX. Por un lado, la sociedad limeña había incorporado a los prósperos empresarios de ese origen, mientras que, por el otro, desarrollaba un discurso, racista y antagonico, cuyos ecos impregnan en varios pasajes el testimonio del protagonista sobre Chale, un chino, dueño de un fumadero de opio, a quien se retrata con perfiles bastante negativos. El ángulo de visión es interesante, puesto que el descubrimiento del narrador acerca del chino es casual. Por la cerradura, en una atmósfera casi luciferina, lo observa en maniobras al principio incomprensibles, para luego descubrir que está fabricando, casi como un poseído, un par de dados:

Luego, sin abandonarlos, acodado en la mesa, desaguó entre dientes algún monosílabo canalla que alcanzó apenas a ensartarse en el ojo tajado, donde el alma del chino lagrimió de ambición mezclada de impotencia. Hala otra vez el mismo cajón y aupado acaso por un viejo tesón que redivivía por centésima vez, toma de allí numerosos aceros, y con ellos empieza a labrar sus mármoles de cábala (Vallejo, 2012, p. 124).

La voz narrativa describe una operación mágica, un ritual que le permitirá a Chale obtener objetos que le otorguen infalibilidad durante el jue-

go de azar. Los contornos fáusticos del personaje oriental, amo de las casas de juego de esa Lima descrita como una eterna penumbra, con hombres alrededor de las mesas, recuerdan a las figuraciones de Poe. En varios pasajes, el tono de angustia y desesperación del narrador-testigo, que al final hará una revelación singular, recuerda a los soliloquios tenebrosos sobre la naturaleza del alma humana.

La década de 1920 también es escenario, en la narrativa peruana, del surgimiento de novelas más preocupadas por la realidad, como ya lo había anunciado Ventura García Calderón con *1911. Una novela peruana*. Es el caso de *Duque* (1934), de José Diez Canseco (1904-1949), escritor y periodista limeño fallecido prematuramente. En la historia de la literatura peruana, es considerado un precursor del realismo urbano, con múltiples aportes en varios planos: la oralidad, el humor, la incorporación de técnicas contemporáneas propias de la vanguardia, la sexualidad, las drogas y una ambigua mirada de clase, es decir, la aparición de un sujeto de la enunciación que despliega una visión crítica y soterrada acerca de un contexto social específico: los grupos que detentan el poder en la Lima de fines de los años veinte –la alta burguesía con pretensiones de noble cuna (Elmore, 1993, p. 86)– coincidiendo con los últimos tiempos del oncenio de Leguía. Acerca de esa mirada sobre Lima, Peter Elmore realiza observaciones sobre el punto de vista adoptado por el narrador en tercera persona:

Abiertamente cuestionadora de los prejuicios que alimentan la visión del mundo de la casta dominante. *Duque* no confunde la omnisciencia del narrador con la neutralidad. La estilización grotesca y el registro irónico le dan forma a un alegato que aspira a trascender los límites de la ficción: la novela no se restringe a recrear un ambiente humano, sino que lo pone en la picota. Las percepciones y los valores de un grupo fácilmente identificable en la escena urbana se convierten en materia prima del discurso, en tema que se elabora polémicamente (Elmore, 1993, pp. 87-88).

Se trata de una voz narrativa que se camufla en la trama. Esta parece conocer, desde el interior mismo, esa Lima elitista derivada de la modernización impuesta por Leguía, en un instante en el cual los procesos urbanizadores que se iniciaran con Balta han expandido la antigua ciudad cuadrícula a zonas periféricas o alejadas del eje tradicional. Esta ya cuenta con una nueva configuración por segmentos que la novela reelaborará desde la óptica del sector hegemónico.

A lo largo de sus páginas, la novela desarrollará la imagen de Lima como una encarnación con vida propia, una “presencia textual” indispensable con la cual los seres de ficción de la historia establecen sus conexiones no solo clasistas sino además, geográficas, pues Teddy Crownchild, prototipo del “niño bien” rentista, de orígenes foráneos, está definido –igual que los otros personajes– por sus desplazamientos en el espacio y, sobre todo, a bordo de

automóviles, síntomas de una modernidad suntuosa al alcance, en términos de época, de los sectores privilegiados de esa ciudad que viven, probablemente sin saberlo, los últimos tiempos de su auge. *Duque* constituye, por esas razones, un testimonio único de la modernidad como proceso global que se traduce en una narrativa compleja, heterogénea, cuestionadora del marco de producción y de los usos estéticos imperantes.

Otra novela fundadora de la vanguardia en el Perú es *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides (1908-1985). La innovación que el libro encarna –fue escrita cuando el autor apenas frisaba los dieciséis años–, marcará profundamente el desarrollo de la literatura en nuestros predios. Los críticos siguen discutiendo tanto su relevancia histórica como su pertenencia a algún casillero particular –incluido el poema en prosa–, pero es evidente, por sus características formales y estructurales, que puede someterse a una lectura novelística (Vidal, 2005, p. 7).

Todos los procedimientos utilizados por el autor –monólogos interiores, cruce de géneros, referencias cultistas, descripciones surrealizantes, adjetivaciones insólitas, barroquismo, etc.–, están al servicio de una iniciación sentimental (la del protagonista adolescente) que observa su entorno barranquino durante la década de 1920 con una actitud burlona y crepuscular

–subyace al discurso la velada premonición de que ese refugio tendrá que desaparecer algún día–.

Pero a diferencia de *Duque*, narración de tendencia más objetiva y exteriorista, *La casa de cartón* apunta precisamente a lo opuesto. La ciudad del adolescente, en aquel entonces unida a la capital por el tranvía, a lo largo del Paseo de la República, genera en el personaje-enunciador una serie de sensaciones e imágenes que se transforman en lenguaje. El narrador ficticio *subjetiviza* la realidad, en una compleja operación de constantes retroalimentaciones: la ciudad de Lima y sus periferias, como Barranco, son absorbidas por la conciencia del sujeto y este las transforma en un discurso en el cual los lugares concretos ya no son tales, sino que se han transformado en “la casa de cartón”, es decir, hecha de las palabras que la escritura alberga.

La ciudad de Lima –la antigua capital del Virreinato–, encarada como territorio sombrío por el adolescente precoz, y a la que debe desplazarse cotidianamente en ese medio –otro símbolo de lo moderno– para asistir a la escuela, se opone con nitidez a la localidad de Barranco, apacible población junto al mar, un balneario en el que se ha afinado una variopinta muestra de tipos humanos (aristocracia en decadencia, burguesía acomodada y media, empleados, ancianos, beatas e inmigrantes) cuyas apariciones en la narración principal construyen, progresivamente, un cuadro completo de lo que el

protagonista conoció en algún instante de su vida.

Por ello, ese lenguaje que interioriza a Barranco y a Lima, que aún no están unidas como bloque metropolitano durante las primeras décadas del siglo XX, también se convierte en un instrumento de la memoria en la que todo lo amado, rechazado u odiado por el sujeto enunciador retornará, una y otra vez, cuando los inevitables cambios urbanos acaben para siempre con un modo de vida y una geografía tanto espacial como sentimental:

Más allá del campo, la sierra. Más acá del campo, un regato bordeado de alisos y de mujeres que lavan trapos y chiquillos, unos y otros del mismo color de mugre indiferente. Son las dos de la tarde. El sol pugna por librar sus rayos de la trampa de un ramaje en que ha caído. El sol –un coleóptero, raro, duro, jalde, zancudo–. El señor cura párroco saca a su sombrero de teja, ladeando la cabeza, once reflejos de sombrero alto de seda, de tarro de ceremonia –los once reflejos se juntan arriba, en una convexa luz redonda–. Más allá de la ciudad, la sima clara y tierna del mar. Al mar se le ve desde arriba, con peligro de caer por la pendiente. Los acantilados tienen arrugas y tersuras impolutas, y livideces y manchas amarillas de frente geológica, académica... (Adán, 2010, p. 24).

En este pasaje, casi a la manera de una composición cinematográfica –no debe obviarse el deslumbramiento de la vanguardia ante el nuevo medio tecnológico–, el narrador elabora una imagen de aparente inmovilidad, de un

instante que se eterniza en el tiempo. La referencia a un sol que se asemeja a un “coleóptero”, es decir, un insecto que adopta múltiples formas, detenido por el ramaje, nace de las diferentes perspectivas que el sujeto experimenta a medida que sus desplazamientos le brindan una visión camaleónica del vasto paisaje que rodea a la población. Su localidad se halla entre el mar y las estribaciones andinas que, a lo lejos, se alzan como grandes fronteras en un contexto en el que aún es posible ensayar abordajes muy amplios del espacio. Ello está apuntalado por la explícita mención acerca de los campos aledaños a Barranco, más allá de los cuales está la sierra, un territorio lejano, extraño para quien vive en un balneario de esas características. Las figuras humanas no reclaman la atención del viandante, quien se limita a esbozar unos comentarios algo despectivos con relación a ellas. Y en esta suerte de montaje, el punto de destino es el mar, de ribetes positivos, que se ubica en la parte inferior de los peligrosos acantilados, en los cuales el narrador descubre rostros singulares en los caprichosos ángulos generados por la erosión a lo largo de tantos siglos, como dioses tutelares que contemplan el mar, imperturbables, desde su privilegiada posición. El narrador trasunta la necesidad de recoger todos los estímulos producidos por un lugar que está en imperceptible proceso de remodelación; al final de este, solo el mar y los acantilados que corren en paralelo a la in-

mensa superficie extendida hacia el horizonte, lo único que en realidad, en la conciencia del sujeto, permanecerá inalterable.

#### IV. Generación del Cincuenta: el fin de la infancia

Hacia fines de los años cuarenta e inicios de los cincuenta, un grupo de escritores nacidos entre 1924 y 1936, inician un nuevo período en la historia de la literatura peruana. Gracias a la asimilación de los aportes vanguardistas, que alcanzan su cima hacia fines de los treinta, y de los usos artísticos en boga, como, por ejemplo, el neorrealismo italiano en el cine, así como el diálogo con los principales ejes culturales, la narrativa peruana inicia una fase de saludable renovación. La ausencia de un verdadero circuito editorial y serio (a la usanza argentina o mexicana) es suplida por la intensa actividad de los autores en medios de prensa y en revistas literarias, muchas de ellas de efímera existencia. En la poesía, el ensayo y la dramaturgia también son apreciables nuevos vientos, que oxigenan una cultura que se había empobrecido considerablemente, anclada todavía en el siglo XIX y reacia a aceptar las prácticas modernas o contemporáneas en torno a ella. Todo esto ocurre en el llamado *ochenio*, una dictadura militar (1948-1956) encabezada por Manuel Odría que desencadena persecuciones políticas contra los partidos de oposición y fortalece a una clase media emergente.

En el mundo académico, personalidades de la talla de Luis J. Cisneros o Carlos E. Zavaleta (él mismo, escritor de importancia fundacional) alientan el conocimiento de lo que se está haciendo fuera de las fronteras, a contracorriente de la miopía generalizada que parecía condenarnos al aislamiento. Y escritores de gran formación intelectual, como Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), hacen lo propio en diversos espacios donde les cupo desempeñarse como miembros de planta o colaboradores. Se definirán pronto tres ejes de escritura que, en mayor o menor medida, impulsarán la dinámica de esta narrativa: el neorrealismo urbano (Ribeyro, Congrains, Reynoso), la narrativa fantástica (Loayza, Durand, Mejía Valera y Ribeyro) y el neoindigenismo (Vargas Vicuña, Zavaleta, Sueldo Guevara, Scorza).

Con la obra de Enrique Congrains (1932-2009), una Lima muy distinta reclama su cuota de protagonismo. Desde 1940, se está gestando una severa modificación del área habitable. Zonas que hasta aquel entonces lucían despobladas, pues no eran aptas para la ocupación humana, reciben una mezcla de migrantes andinos, obreros despedidos, damnificados de un sismo o artesanos que han perdido sus viviendas de alquiler. *Lima Hora Cero* (1954), un libro de cuentos, es el primer testimonio del neorrealismo urbano. En este volumen se incluye la pieza emblemática de Congrains en torno a los fenómenos sociales sobre los que la narrativa del momento debía dar cuenta: "El niño

de junto al cielo". El cuento, clásico moderno de la literatura peruana, antologado en innumerables oportunidades, narra la historia de Esteban, un niño del interior, que ha llegado hasta la capital buscando, igual que muchos coterráneos, un porvenir en la capital, descrita como la "bestia de un millón de cabezas". El muchacho, depositario de códigos sociales y culturales muy diferentes, deberá enfrentarse a una organización del mundo totalmente opuesta a su escala de valores y en la configuración del espacio. Llegará para instalarse en el cerro de El Agustino, uno de los primeros enclaves de esa nueva Lima, bulliciosa, marginal y andinizada, rechazada por la otra, conservadora, "arcádica" y criolla, que aún considera extraños e inferiores a los peruanos de la sierra.

Esteban sufrirá, desde su focalización de niño no contaminado por la urbe, una expoliación, efectuada por un muchacho, casi de su edad, quien lo engañará fácilmente aprovechándose de la inocencia del recién llegado. Pedro, quien finge ser un amigo al principio, representa a las fuerzas urbanas que amenazan al sujeto e intentan destruirlo (o asimilarlo). En ese sentido, a pesar de la fascinación que ejerce la metrópoli sobre el niño provinciano –proviene de Tarma– e incluso el hecho de que la capital no parece tan temible, aletea sobre él la posibilidad de que ese animal lo devore simbólicamente sin contemplaciones, convirtiéndolo en un engranaje más de esa máquina devoradora de las conciencias. Por un instante, ese

"animal informe" lo ha seducido, gracias al empoderamiento –del cual apenas tiene conciencia– que le brinda el dinero que encuentra por casualidad en la vía pública, una libra o diez soles de la época:

No obstante, el "papel anaranjado", en tanto objeto, adquiere un significado y un valor nuevos, y que representa en la mente del personaje un momento de revelación mágica (...). Luego, por medio del diálogo con Pedro, Esteban aprende un poco más acerca de las posibilidades que el dinero puede brindarle, pero, a pesar de casi ser persuadido por las intenciones de aquel, le resulta sumamente difícil deshacerse del billete al adquirir las diez revistas que, según Pedro, les permitirán obtener una sustanciosa ganancia (Susti, 2007, p. 109).

Siguiendo las observaciones de Susti, es factible asumir que el relato sugiere la irrupción de prácticas o estructuras capitalistas invasivas y destructoras de las formas sustentadas no en el dinero, sino en concepciones económicas correspondientes a sociedades agrarias, en las cuales tanto la reciprocidad como el trueque de bienes y servicios reemplazan, o bien sitúan en un plano secundario o complementario las operaciones monetarias, que corresponden a una etapa tardía de la historia humana. El billete de diez soles, capaz de "multiplicarse" gracias a la habilidad de Pedro para operar dentro de esas relaciones inéditas en la perspectiva de Esteban, es también una proyección de la capital de la República, materialista y

utilitaria, escindida de la naturaleza. Nada más se sabrá del muchacho andino una vez que suba al tranvía para retornar a su casa, luego de comprobar que Pedro no aparecerá más –se ha escapado con las ganancias–. Todo hace suponer que ese monstruo de un millón de cabezas lo “devorará” simbólicamente, quebrando su sentido de la confianza en el otro.

Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) es, sin duda alguna, el narrador más destacado e influyente en el cultivo del relato breve en nuestra literatura. Desde sus primeros libros, publicados a mediados de la década de 1950, su obra estableció los fundamentos del neorrealismo urbano en el país, bajo la adopción de técnicas y sensibilidades contemporáneas. La valoración de su obra ha crecido con el tiempo, a través de tesis, artículos, libros y congresos dedicados al estudio de una amplia producción.

A diferencia de Congrains, su universo es el del hombre de clase media, que vive una existencia gris, anodina y sin alicientes en Lima (aunque situó la acción de muchas narraciones en otros lugares del Perú). Este horizonte de medianías sirve de asiento a historias donde el tenor imperante es la desilusión, el fracaso y la desesperanza en una urbe que despersonaliza al sujeto. También saca a luz la doble moral y el arribismo propios de una sociedad sin alma, que vive de apariencias y de prejuicios atávicos, cuando no de temores ante lo que no calza como engranaje en esa maquinaria.

Es el caso de “Por las azoteas”, que pertenece al libro *Las botellas y los hombres* (1964). Los recuerdos infantiles de un adulto, que evoca un episodio determinante en su vida, constituye la perspectiva asumida por el narrador. Durante un verano, en plenas vacaciones escolares, este traba amistad con un extraño individuo que habita en la azotea de la casa aledaña a la suya. En este territorio de las alturas, donde los limeños suelen acumular los objetos inservibles, el muchacho descubrirá, desde su sensibilidad de niño, que ese hombre es temido por quienes moran en la zona inferior. Por ello, su familia ha decidido relegarlo a ese plano de ostracismo, es decir, la región más alejada de la vivienda, donde no será visto por las visitas o los habitantes de la casa. La ciudad de abajo es dibujada con trazos meramente incidentales (reglas, desplazamiento en tranvías) o asfixiantes (el factor climático); todas las acciones principales se llevan a cabo en esa especie de “tierra de nadie”, descrita por el narrador-protagonista:

Las azoteas eran los recintos aéreos donde las personas mayores enviaban las cosas que no servían para nada; se encontraban allí sillas cojas, colchones despanzurrados, maceteros rajados, cocinas de carbón, muchos otros objetos que llevaban una vida purgativa, a medio camino entre el uso póstumo y el olvido (Ribeyro, 1994[I], p. 251).

A medida que se desarrolle la historia, el vínculo entre el niño y el exiliado se fortalecerá, convirtiéndose en

algo entrañable y digno de evocación años después de sucedidos los acontecimientos. La azotea, el espacio del ostracismo limeño por excelencia, se convertirá en un símbolo de la libertad y de la imaginación sin límites, que el “prisionero” despierta en el muchacho ávido de conocimiento sobre el mundo. La figura de este hombre “encarcelado”, con quien nadie habla (al niño se le prohíbe entablar contacto con él) ha sido encarada por varios críticos como la del escritor o el artista incomprendido que, en ciudades tan conservadoras como Lima, siempre es un elemento generador de desconfianza y de segregación. En el final del relato, cuando ya se hayan iniciado las clases, el narrador-protagonista regresará a casa; en cuanto le sea posible, subirá a la azotea, a pesar de las prohibiciones. Le sorprenderá ya no encontrar al hombre; la perezosa que siempre usaba estará colocada a un lado, sin dueño. Por un tragaluz, ese niño contemplará la presencia, en la casa, de hombres callados y pensativos que visten de negro. La muerte de su amigo, de quien no pudo despedirse al final del verano, también es la cancelación de una etapa en su existencia.

## **V. Las décadas del sesenta y setenta: hacia la urbe inabarcable**

Durante la década de 1960, las tendencias anunciadas y consolidadas por la Generación del Cincuenta prolongan sus búsquedas estéticas. La narrativa

fantástica cede posiciones, debido especialmente a la enorme repercusión internacional de un autor joven y neorrealista a ultranza como Mario Vargas Llosa (1936) quien, al obtener el Premio Biblioteca Breve 1963 con *La ciudad y los perros*, eclipsa no solo a otras alternativas, sino a sus propios compañeros de viaje. El grupo Narración, de gran influencia desde mediados de los sesenta, activo en revistas y foros desde 1966 a 1976 –integrado por Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez, Gregorio Martínez y Antonio Gálvez Ronceros, entre otros autores–, mantiene una postura de compromiso y denuncia, apostando por el realismo como su medio expresivo. Ello se trasvasará en obras ancladas en una Lima marginal, poblada por jóvenes de estratos populares o de clase media baja sin mayor futuro que no sea la delincuencia o vidas lindantes con ella. Es el caso de *Los inocentes* (1961) de Oswaldo Reynoso –una pieza que anticipa los hitos técnicos de Vargas Llosa–, que causó debate al publicarse, por lo explícito en el planteamiento de los tópicos sexuales. Más tarde, la novela fue reivindicada por los lectores de las siguientes generaciones, quienes vieron en ella un retrato brutal de una realidad que sentían en carne propia. La ciudad oficial se perfila como un territorio vedado para quienes han sido relegados a los bordes; la única respuesta es el grupo, la tribu urbana, depositaria de códigos machistas ambiguos e implacables. Los jóvenes crean, en consecuencia, su propia urbe, donde la supervivencia del más fuerte

es vital. Lima es mostrada como una maquinaria que transforma a los sujetos en seres refugiados en una máscara de insensibilidad o dureza frente a las circunstancias. A pesar de que aún es una etapa dominada por el neorrealismo urbano, las corrientes ubicadas en los confines del sistema literario se manifiestan. José B. Adolph (1933-2008), un escritor nacido en Alemania, retoma la línea trazada en los años cincuenta y emprende una obra afincada en lo fantástico y en la ciencia ficción. *El retorno de Aladino* (1968), su primer libro, es fundamental. Como ocurriera con textos de Loayza, Durand o el mismo Ribeyro, la capital también está presente como marco de referencia, aunque hay una heterogeneidad apreciable en esa representación: perfiles a veces más concretos y que aluden a una Lima pauperizada, y en otros, un tanto difusos, fantasmales o apenas sugeridos, pues solo es el escenario para la experiencia transgresora que implica lo fantástico. Harry Belevan (1945) reactualizará esos tratamientos en el clásico volumen *Escuchando tras la puerta* (1975), situándose, junto a Adolph, en la decisiva renovación de la narrativa fantástica peruana, que hoy goza de reconocimiento y expansión. En Belevan, la *desterritorialización* de Lima como el teatro de las operaciones evidencia lo que ocurrirá durante las décadas siguientes en cuanto a la apertura o maduración de opciones no hegemónicas en los usos o praxis de los escritores. En la década de 1970, el trabajo del grupo Narración persistirá, centrando su

mira en una ciudad inabarcable que ya hace tiempo abandonó su impronta tradicional para devenir símbolo de la multiculturalidad. Cada vez más provinciana, en pugna con los rezagos criollos, esa metrópoli hollará las obras de narradores importantes, formados en las canteras del colectivo Narración: Augusto Higa (1946) y Roberto Reyes Tarazona (1947), quienes explorarán territorios inéditos de la urbe en títulos hoy imprescindibles para el estudio de este proceso: *Que te coma el tigre* (1978) e *Infierno a plazos* (1978), respectivamente. Se trata de dos autores que heredan los postulados de la agrupación dentro del innegable contexto de crisis generalizada con el que culmina el gobierno militar, fruto del golpe de Estado perpetrado por Velasco Alvarado en 1968.

En carriles cercanos se desplaza Carlos Calderón Fajardo (1946), que propiciará abordajes narrativos en torno a la ciudad, no determinados por el compromiso o testimonio documental, sino por lo que ella forja en la conciencia de los sujetos y se proyecta en texturas afines al lirismo. Eso se evidencia en sus primeros relatos, de corte realista y de halo kafkiano, como el escritor ha sostenido en el prólogo a una antología de sus relatos, que cubre una producción sostenida de más de cuarenta años (Calderón, 2009, p. 13). En todos estos autores, la ciudad ya habrá enraizado como una poderosa señal, que los escritores de las décadas siguientes recibirán y actualizarán de acuerdo con sus experiencias y necesidades de verbalización.

## Referencias

- Adán, M. (2010). *La casa de cartón*. Lima: Peisa.
- Adolph, J. B. (1968). *El retorno de Aladino*. Lima: Eudeli.
- Belevan, H. (1975). *Escuchando tras la puerta*. Barcelona: Tusquets.
- Calderón Fajardo, C. (2009). *Antología íntima*. Lima: Casatomada.
- Congrains, E. (1955). *Lima. Hora Cero*. Lima: Círculo de Novelistas Peruanos.
- Del Portillo, J. M. (2005). *Lima de aquí a cien años*. Ajos & Zafiros, 7; 172-193.
- Diez Canseco, J. (1973). *Duque*. Lima: Peisa.
- Elmore, P. (1993). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores/El Caballo Rojo Ediciones.
- García Calderón, V. (2011). *Narrativa completa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gorelik, A. (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Güich, J., y Sustí, A. (2007). *Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano moderno*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Higa, A. (1977). *Que te coma el tigre*. Lima: Lámpara de Papel.
- Lugones, L. (1992). *Cuentos fantásticos*. Madrid: Castalia.
- Mariátegui, J. C. (1978). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta.
- Palma, C. (2006). *Narrativa completa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Palma, R. (1958). *Tradiciones peruanas*. Lima: Librería Internacional.
- Reyes Tarazona, R. (1978). *Infierno a plazos*. Lima: Lámpara de Papel.
- Reynoso, O. (2006). *Los inocentes*. Lima: Estruendomudo.
- Ribeyro, J. R. (1994). *La palabra del mudo*. Lima: Jaime Campodónico.
- Salazar Bondy, S. (1973). *Lima la horrible*. Lima: Peisa.
- Salvo, D. (2010). José B. Adolph y la Edad de Oro de la ciencia ficción peruana. *Tinta Expresa*, 4, 133-143.
- Sustí, A. (2007). Enrique Congrains. En J. Güich, y A. Sustí. *Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano moderno*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Valenzuela Garcés, J. (2011). Estudio preliminar. En V. García Calderón. *Narrativa completa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (2012). *Narrativa completa*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.
- Vargas Llosa, M. (1994). *La ciudad y los perros*. Lima: Peisa.
- Vidal, L. F. (2005). Una lectura de *La casa de cartón*. Nota preliminar a *La casa de cartón*. Lima: Peisa.