

Literatura capital

La novela peruana en la ciudad de Lima (1890-1940)

Autor:

Santos, Susana

Tutor:

Panesi, Jorge

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado

Literatura capital: La novela peruana en la ciudad de Lima (1890-1940)

SUSANA SANTOS

DIRECTOR: PROF JORGE PANESI

TABLA DE MATERIAS

I. Introducción. Relación del comienzo: Escalas y pasos para definir una novela capital peruana de Lima (1890-1940)

Status quaestionis de la novelística urbana limeña en la literatura peruana de los años 1890-1940

La ciudad de Lima y la nomenclatura de la modernidad literaria

Modernidades urbanas y literarias en Lima

La vecindad limeña entre costumbrismo y modernismo literario

Percepciones urbanas y amalgamas ideológicas en la configuración de la novela de la ciudad capital peruana

Contornos limeños de la igualación entre la modernidad y la ciudad: De la colonia al neocolonialismo

Lima: Literatura y cifra de la República Aristocrática

Lima del Oncenio a la década de 1940: *Belle époque* tardía y temprano fin de fiesta

La literatura limeña entre la modernidad urbana y la modernización indígena

La igualdad entre ciudad y modernización, un enigma renovado para Lima

La novela de Lima y la novela de los Andes: duelos reales y enfrentamientos ficcionales

La ficción de Lima frente al tópico literario de los viajes iniciáticos

Una Lima de novela, y otro viaje

Lima, ciudad, modernidad y novela en la crítica literaria latinoamericana

Dominios, fortunas e infortunios de la crítica

Variaciones para el canon de la novela peruana

La fundación novelesca de Lima: ciudad capital del Perú

II. Tiempo de advenimiento para la novela capital: Ficciones finiseculares de Lima republicana

La conmovida evocación narrativa de la Lima colonial en los tiempos republicanos

La mirada crítica hacia Lima capital virreinal y urbe imperial española

Lima literaria sin novelística urbana

La literatura limeña de la decepción de posguerra del Pacífico

El Novecientos limeño: la primera Belle Époque peruana

Triunfar en Lima, o El viaje de ida de lo provinciano a lo capitalino

III. Abraham Valdelomar: Lima, capital de la moda, las letras y el dolor

Una forma urbana para la ficción novelesca

Lugar y función de la novela urbana en el espacio limeño

Oro burgués y oropeles bohemios: modernización fingida y modernidad ficcional

Rascacielos campanarios y escenarios para un dandy *manqué*

El *flâneur* siempre llega a destino: un dandismo más concéntrico que excéntrico

El lujo cosmopolita a que tenemos derecho

Ojos que da pánico soñar: América me mira

Dandismo y proselitismo: La ciudad de Lima sale de gira
La sensibilidad exacerbada: La Ciudad de los Reyes es una mujer tuberculosa
La ciudad entre el olor y el aroma, entre el enigma y el falo
Viaje al fin de la noche limeña
Tuberculosis de Lima y tisis del tiempo urbano
Literatura y ficción de la singularidad: Mi ciudad es huaco
Novela culta, cultura sacra y ficciones culturales limeñas
La novela como museo e inventario ciudadanos
El derrotero señorial limeño: Cómo ser antidemocráticos pero modernos
Novela aurática y fetiche limeño
Curso completo de Lima por correspondencia
La ciudad B: Lima la horrible
La montaña fálica: artificios de la producción de interés limeño
Muerte y transfiguración de Lima capital
La 'forma urbana' de Lima y la fórmula novelesca epistolar
Novela limeña y cuentos costeños

IV. La ciudad de Lima al borde del tiempo vivido: La década de 1920

La Lima que Yo he visto
La politización -y nueva estetización- de Lima capital: De la piedra de José Carlos Mariátegui al cartón de Martín Adán
La ciudad de Lima: estandartes y estándares del arte y la revolución

V. La casa de cartón piedra: Novela lírica suburbana y Lima escenográfica en Martín Adán

**La expansión urbana de Lima y la *lyrical novel* de Martín Adán
La *white flight* de los blancos ricos y del dinero viejo del centro
de la ciudad de Lima**

Del suburbio global a los suburbios limeños

Novela suburbana y ensayismo urbano: Adán con Mariátegui

**Poética de la ciudad y novela urbana de poetas: Adán con José
María Eguren**

**Ficción limeña de extramuros: Cuando la vanguardia ciudadana
se corre al suburbio**

**La prosa poemática y la configuración vanguardista y
antirrealista de un paisaje urbano**

Cronotopo religioso para la fugacidad de un mundo laico:

Contraimagen anti-novelística de la Lima republicana

El suburbio de cartón entre Lima y los Andes: Adán y Luis

Eduardo Valcárcel

**Adán, el primer hombre, un exiliado del futuro en el presente
urbano**

VI. *Duque*: Sexo, drogas y *a mellow tone* en la Sodoma del Pacífico de José Diez Canseco

El cuerpo de *Duque*, capital asediado e intacto

Lima entre el Sena y el Rímac

***Duque*, Lima y los Andes**

Limeños *cool*: Ética y moral del ciudadano urbano moderno

***Duque*, chisme, verdad y literatura urbana**

Castración y opio: Doble cosmopolitismo, doble moral limeña

**Atrévete a saber: cocaína, espejos, cópula y *garçonnières*
urbanas**

De la política sexual al horizonte de la etnicidad

VII. Cifra abreviada de acumulación histórica: 1941, año clave en la ciudad capital peruana

La retaguardia limeña de la década del los años 30´ se encuentra con la vanguardia

VIII. De las novelas urbanas a la alegoría andina: *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *Yawar Fiesta* de José María Arguedas

IX. *De te fabula narratur*: la urbe limeña consume la novela

X. La novelística de Ciro Alegría: *El mundo es ancho y ajeno* de cerca y de lejos

El mundo es ancho y ajeno: Filosofía práctica y fórmula retórica

Trama, persona y acción en *El mundo es ancho y ajeno*

***El mundo es ancho y ajeno*: Un informe para la modernidad limeña**

Tiempo, temporalidad y narración

Los saberes del narrador ubicuo y omnipresente

Personas, personerías y personajes entre Lima y los Andes

Rumi, espacio, alegoría y sino de trance limeño

Un entero mundo estrecho y propio en la novelística urbana limeña

XI. Ofrenda de dinamita para Lima: *Yawar Fiesta* de José María Arguedas

Unidades de lugar, fragmentación y astucias de la acción en *Yawar Fiesta*.

Lima rito de pasaje para el narrador de los Andes

La dramatización de la acción social: El grupo como personaje

La utopía lingüística de *Yawar Fiesta*: Susurros y murmullos quechuas para la española ciudad limeña

Una nueva dialéctica entre Lima y los Andes

La doble conciencia urbana de *Yawar Fiesta*

XII. Conclusión: Lima, las murallas de la novela

I. Prólogo. Relación del comienzo: Escalas y pasos para definir una novela capital peruana de Lima (1890-1940)

El interés central de la investigación que ha guiado nuestra tesis doctoral ha sido explorar las novelas urbanas limeñas compuestas por autores peruanos, durante el arco del medio siglo que se extiende desde 1890 hasta 1940. Aunque su explicación causal retroceda hasta la fundación de la ciudad de Lima en 1535 por el conquistador español Francisco Pizarro, en un argumento general sobre la constitución de la novelística peruana y sobre la ciudad capital del país andino, los años de las cinco décadas elegidas encuentran su correlato en la específica relación histórica con un período nítido en sus desarrollos político y social. Un medio siglo que desde una perspectiva cultural se ha visto celebrado, no sin sucumbir a una ilusión retrospectiva, bajo la caracterización generalizadora en suma poco específica, pero muy acuciante, de ‘modernismo’ o ‘modernidad’.

***Status quaestionis* de la novelística urbana limeña en la literatura peruana de los años 1890-1940**

Desde el punto de vista metodológico, la formulación acabada de esta tesis propuso de manera preliminar la indagación del *status quaestionis*, en libros y ensayos literarios, sociales, históricos y

urbanísticos de reconocida resonancia, considerados 'clásicos', tanto en las perspectivas generales como en las específicas. Sin pretender ahora un examen exhaustivo a posteriori, ni tampoco la confección de un catálogo, tuvimos en cuenta como criterio de selección, dentro de los diversos caminos que pueden recorrerse para investigar e interpretar, la 'vía regia' de la novela urbana peruana publicada en el medio siglo comprendido entre los años 1890-1940. En cuanto a los estudios más recientes, hemos preferido los que en su mismo planteo y en sus ricas referencias alertan de una actualización del estado de la cuestión, tanto en el detalle erudito de la información como en las nuevas o renovadas perspectivas críticas del corpus literario del Perú republicano.

Esta vía de la 'novela urbana' entiende a la misma novela no como un término o género literario aislado en un mundo cultural, sino como el *status quo* de la literatura en la sociedad. Desde este punto de vista, el foco de interés -que también ha movilizado a la crítica (Henríquez Ureña, 1941; Fernández Retamar, 1975; Fernández Moreno, 1977; Carpentier, 1981; Franco, 1985; Aínsa, 1986; Massielo, 1992; Mignolo, 2003; Rama, 2006; Heffes, 2013, entre otros)- fue colocado sobre la pregunta y el cuestionamiento del estatuto de la literatura y de su convivencia, determinada y determinante, en el interior de una cultura. Pero también en la zona que supone el tránsito de una institución de acción social y cultural desde sus rasgos reconocidamente exteriores hasta sus más problemáticas redefiniciones. El lugar de la literatura, siempre cambiante desde el siglo XVI en la América de expresión castellana, permitirá a aquella en la modernidad, como metáfora urbana del género novelístico, definir y definirse, antes que quedar fija o definida en centros, periferias y lateralidades geográficas o culturales, y obrar una reorganización del espacio, no sólo, ni en primer lugar, literario.

En correspondencia a lo anterior, hemos atendido a las teorías de la modernidad en relación al urbanismo como modo de vida, a sus fluctuantes bordes, a los variados grados de influencias, a su continuidad y sus discontinuidades, a sus soportes como también los procesos inherentes a “el derecho a la ciudad” según la consigna, título y programa del ensayo de Henri Lefebvre (Lefebvre, 1968). En este alineamiento, los ensayos de Max Weber, *Die Stadt* (Weber, 1921); de Robert Park, *The City* (Park, 1925), y anteriores a ambos las observaciones de Georg Simmel en *Las grandes ciudades y la vida anímica* (Simmel, 1903), respecto a las reacciones internas y externas de los individuos urbanos y sus representaciones, constituyeron en principio, desde el polo “urbanístico” de la investigación de la tesis, por su pertinencia específica, además, para el período 1890-1940, un punto de partida en el análisis e interpretación de las respectivas novelas urbanas capitales de Lima.

La ciudad de Lima y la nomenclatura de la modernidad literaria

Ante el amplio consenso de los historiadores y críticos canónicos de la literatura latinoamericana, que identifican la acuñación del término *modernismo* como movimiento estético hemisférico con la figura de Rubén Darío, resulta menos frecuente la atención que Perry Anderson (Anderson, 1998) ha dirigido al “encuentro literario” del mismo Darío, de visita en Lima en 1888, con Ricardo Palma, creador de las *Tradiciones peruanas*, atribuyéndolo al tradicionalista limeño un papel decisivo. Según el historiador marxista británico que hoy enseña en California, el modernismo -aun en el sentido angloamericano de *modernism*- nació en Lima.¹

¹ La crítica ha coincidido en ubicar considerado el “Fotograbado. Ricardo Palma” el *locus classicus* textual donde primera vez Darío utiliza el término modernismo (Silva Castro, 1934; Henríquez Ureña, 1954; entre otros). Sin embargo, una valoración

El episodio que Anderson pone de relieve no nació de causas fortuitas, sino que respondió a la voluntad de Darío de conocer en persona a Palma, tal como finalmente ocurrió en la capital peruana en el año 1899, en la Biblioteca Nacional dirigida por el tradicionista. A partir de ese encuentro, Darío compuso su crónica “Fotografado. Ricardo Palma”:

Él es decidido afiliado a la corrección clásica y respeta a la Academia. Pero comprende y admira el espíritu nuevo que anima a un pequeño, pero orgulloso y triunfante, grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo (Darío, 1950:19).²

De manera significativa, la deferencia de Darío al juicio de Ricardo Palma conduce, por sí sola a interrogarnos sobre la figura del escritor en el Perú. La ciudad de Lima se vuelve, precisamente por entonces, el centro capital y el lugar propicio para confirmar una nueva fase cultural, en el *continuum* de los términos estéticos ‘modernismo’ y ‘vanguardia’, distinta más allá de la ciudad y el país en su sentido más amplio.

Modernidades urbanas y literarias en Lima

A veces sin proponérselo, o sin admitirlo, la mayoría de los estudios críticos publicados sobre el modernismo artístico lo son también de la modernidad en Latinoamérica. Aun la definición extrema del modernismo como ‘literatura pura’ (Henríquez Ureña, 1969) no lo reduce a una simplificadora ‘torre de marfil’, sino que lo ubica en un momento de acelerado cambio social. Este aspecto se encuentra

respecto a la figura de Ricardo Palma semejante a la de Anderson es mucho más reciente en la historia crítica literaria latinoamericana (Castro, 2007).

²

Anderson cita en pie de página sólo “el espíritu nuevo que anima a un pequeño, pero orgulloso y triunfante, grupo de escritores y poetas en español: el modernismo” (Anderson, 1998: 3).

marcadamente definido en las interpretaciones del 'modernismo' como más o menos directa expresión de la modernización social (Rama, 1983), como respuesta crítica al positivismo (Paz, 1974), como correlato a la crisis filosófica desencadenada por el advenimiento de una visión secular del mundo (Gutiérrez Giradot, 1987).

Por lo común, estos enfoques desatienden las diferencias en la historia de la modernización en los distintos países latinoamericanos, aunque algunos estudios procuren matizar el alcance o la contundencia de sus generalizaciones. En esta vía, Ángel Rama despliega, en *Las máscaras democráticas del modernismo* (Rama, 1985), su análisis de la "ciudad moderna" -que afirma conceptualmente a la democracia (posibilitadora de un tránsito más o menos masivo desde la cultura "ilustrada" hacia la "democrática")- y al "modernismo" - como el primer discurso reconocidamente original y pleno en Hispanoamérica-, en su dialéctica interna y en sus interacciones histórico-culturales. Carlos Real de Azúa analiza las ambigüedades y antagonismos de las creencias e ideologías coexistentes en el horizonte de la época que verifican las actitudes y obras de los escritores modernistas en "El modernismo literario y las ideologías" (Real de Azúa, 1977). Ensayos más recientes "no eluden por completo la trampa de esta dilucidación tópica de densidades históricas diversas" (Souza Crespo, 2003: 24). Así en esta nueva fase cultural, en términos de estética literaria, las innovaciones tienen una vía de desarrollo en los movimientos del 'modernismo', y de la vanguardia; pero también, como veremos, en el llamado 'realismo'. Susana Rotker tiene en cuenta una lista de índices de la modernización (profesionalización del escritor, formación de las grandes ciudades, aparición de las burguesías mercantiles), para señalar después que tal transformación se produjo a pesar de que "la verdadera industrialización se afianza en América Latina sólo después de 1920" (Rotker, 1992: 30). Ante este carácter paradójico de una modernidad

no sólo “sin industrialización” sino también sin efectiva democratización social o creación de un mercado interno, se encuentran la perspectiva de “el fracaso” del proyecto modernizador (Cornejo Polar, 1995), o de la “modernidad diferencial” (Rodríguez Cascante, 2004) o aun de la “modernidad inconclusa” (Richard, 2005).

La vecindad limeña entre costumbrismo y modernismo literario

Con relación a la modernidad y el modernismo, sumado a la progresiva revisión crítica del valor literario asignado a la crónica modernista (Henríquez Ureña, 1954; Paz, 1987; González, 1989; Rotker, 1992), se volvió necesario para nuestra tesis el estudio del status del *costumbrismo* en la literatura peruana en general y limeña en especial (De la Fuente Benavides, 1968, Loayza, 1993; Moreira, 2000).

Verdadero protocolo de producción y consumo cultural, actuante y obrante en los países latinoamericanos, el costumbrismo adoptó y presentó en el Perú aspectos singulares. Para acercarse a él, seguimos un camino apartado de las rutas que prefieren explicarlo atendiendo a la psicología de los pueblos, como las consabidas explicaciones del celebrado ingenio o el humor limeños, y también de una teoría o estética literaria que subestima las formas “realistas populares” o vulgar-cotidianas, y las considera menores.

El estudio ‘empírico’ de la historia literaria peruana ha demostrado para nosotros que la vecindad entre costumbrismo y modernismo literarios es más cercana y más promiscua de lo que prefieren referir los críticos y teóricos que escriben desde una perspectiva de gusto

estético y literario que es ya el de las vanguardias. Para precisar el sentido cultural y literario del modernismo, sus procedencias y trascendencias en cuanto hace a la construcción de una tradición e ideología, conviene así tener en cuenta al costumbrismo en un primer lugar porque convivió con aquel movimiento y constituyó para él un sólido fondo de convención literaria. Fue sobre este *basso continuo* que se configuraron las novelas urbanas del período.

Percepciones urbanas y amalgamas ideológicas en la configuración de la novela de la ciudad capital peruana

La indagación sobre el criollismo (Mazzeotti, 2000), en una visión conjunta, vinculada con el hispanismo (Muñoz, 2005), los diversos nacionalismos e internacionalismos (Zea, 1986; Altamirano, 2010), activos y reactivos, nos mostró cómo y en qué medida, aquellos determinaron o fueron determinados por las percepciones de la ciudad -en primer término-, contemporánea o retrospectivamente, por las construcciones urbanas novelescas. Si el concepto de *internacionalismo* está relacionado a su vez con el de *cosmopolitismo*, el contenido de uno y otro ha cambiado durante las distintas fases del desarrollo de las naciones y de sus culturas. En la segunda mitad del siglo XIX latinoamericano, el sustantivo *Cosmópolis* (etimológicamente, “ciudad mundial”, o “mundo como una sola y única ciudad y ciudadanía”) adquirió un prestigio auténtico que se manifestó en una posición liberal y anticlerical contra las formas retrógradas de un Estado todavía feudal (Noël Salomon, 1993; Fernández Retamar, 1993; Leopoldo Zea, 1993; Chernilo, 2009). Aquí señalamos que las ideologías, a pesar de tener en el *positivismo* filosófico la “tendencia de larga duración” en variada combinación con el *liberalismo* -acaso el rasgo más general del pensamiento político latinoamericano-, muestran un complejo de

corrientes donde confluyen, coexisten o se oponen abiertamente entre sí el determinismo materialista, el escepticismo, el nihilismo ético, el esteticismo, y cierta divinización del impulso erótico muy diferente al culto de las pasiones trascendentes por el romanticismo de 1830 (Real de Azúa, 1984; Terán, 2004).

En el conjunto de estos estudios citados, sobrepuesto a las diferencias de perspectivas, registramos la constancia de una decisión metodológica -antes que cualquier resultado de una investigación- y que consiste en la igualación ciudad = modernidad.³ Esto no ha sido óbice, sin embargo, para otro registro: el de la escasa o ausente atención al desarrollo de ese proceso en cuanto al Perú, aun bajo la luz o con el timón de aquella decisión metodológica.

Contornos limeños de la igualación entre la modernidad y la ciudad: de la colonia al neocolonialismo

La fundación de la ciudad de Lima fue parte del imperial e hispánico “sueño de un orden” (Rojas Mix, 1978; Aguilera Rojas, 1994; Gálvez Peña, 2008) menos descoordinado de lo que la vastedad de los territorios conquistado podría invitar a suponer. La Corona fue la administradora voraz pero eficiente de ese Nuevo Continente que pronto sería americano. Una vez atravesado el período colonial español, que para Lima culminó con la reorganización y reingeniería del Virreinato del Perú, la distancia temporal creciente acaba por enmarcar a ese pasado como el tiempo más inmóvil de la historia local. En contraste, a contraluz, los sucesivos pactos neo-coloniales, por su

³ Una igualación casi automática se prolonga en libros y ensayos de historia social y de urbanística. Entre otros, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas* de José Luis Romero (Romero, 1976); *La ciudad letrada* de Ángel Rama (Rama, 1984); *Cultura urbana Latinoamericana* de Richard Morse y Jorge Hardoy (Morse, 1985); *La ciudad moderna literalmente hablando* de Rafael Muñoz (Muñoz, 2012).

velocidad y cambiante sucesión, lucen como coyunturas de una contingencia poco digna pese a los esfuerzos republicanos para instalarse sabiamente en la *longue durée* (Halperin, 1994). Estas mismas coyunturas realzan a aquellos siglos que precedieron a la Independencia como verdadera base y estructura histórica. Una constatación que la ficción peruana del arco de medio siglo (1890-1940) que estudiamos en esta tesis no hace sino mostrar con una reiteración que sólo sorprende porque su sede sea la ‘novelística de imaginación’ antes que la historiografía u otra ciencia social.

Lima: Literatura y cifra de la República Aristocrática

Cuando la modernidad llegó en los tiempos de la República, su impacto se traspuso en Perú, políticamente, en la concepción y en el estilo de gobernar de una “república aristocrática”, según la expresión de Jorge Basadre en su *Historia de la República en Perú, 1822-1933* (Basadre, 1961). Estos aristócratas republicanos también fueron centralistas. La República Aristocrática acentuó el carácter capitalino de Lima. La fundación de un “sueño de orden” y el establecimiento de las “repúblicas aristocráticas” resultó para nosotros una referencia doble y constante para entender e interpretar el tiempo, el *tempo* y la temporalidad, del medio siglo entre los años 1890 y 1940.

Si hacia finales del siglo XIX, una Lima derrotada en la Guerra del Pacífico de 1879-1883 (Owens, 1973; Bonilla: 1985; Planas, 1994; Neira, 1996; Bethell, 2003) fue ocupada por las tropas chilenas -lo que significó quiebre y mella en la imagen que la orgullosa Ciudad de los Reyes gustaba ofrecer de sí-, la derrota también posibilitó, aún con restricciones, la emergencia de una generación más ‘moderna’. Los ‘nuevos’, tenían menos ataduras con un pasado que había demostrado

que sus fórmulas estaban lejos de ser infalibles en el ámbito de la guerra que no es “un dominio de responsabilidades individuales” (Fernand Braudel: 1968). También fueron ellos los que pusieron a prueba el poder político conservador: el *civilismo*, en la jerga política peruana de entonces. En el arco temporal elegido, la hora de los gobiernos autoritarios que en el Perú encarnó el segundo período de José Pardo y Barreda, mutará, derrocado éste en 1919 por Augusto Leguía, en el llamado por antonomasia *Oncenio* (1919-1930). A su fin, los once años en que gobernó Leguía habrán significado una *belle époque* -superpuesta con los ‘locos años 20’- que acabó reformulando la ciudad de Lima, comenzando por su re-invenición urbanística (Burga, 1980).

Los cambios sociales se habían iniciado en años anteriores a la Guerra del Pacífico, arrastrados por la riqueza del guano y del salitre. El conflicto con Chile fue simultáneo a la continuidad de los conflictos y tumultos que ocurrían en el resto del Perú, y que Lima acallaba o pretendía ignorar. La Guerra también trajo consigo, a su procrastinado término, la conciencia o al menos la necesidad de tener en cuenta en la capital y centro del poder peruano la presencia, cada vez más indisimulable, del indio. La existencia, presencia e insistencia de la población indígena, el peso de su demografía, la inminencia de su migración urbana se vinculaban directamente al extenso espacio nacional “no limeño”. Pero aun en su negación, los Andes conformaban y definían -cuando no encajonaban y restringían- el espacio urbano.

Lima del Oncenio a la década de 1940: *belle époque* tardía y temprano fin de fiesta

En variados aspectos, el período del Oncenio de Leguía (1911-1930), *belle époque* tardía en términos globales, demorada en su vistoso eclosionar urbano por la derrota peruano-boliviana en la Guerra del Pacífico, puso de manifiesto cómo las condiciones y las relaciones de la ciudad se intensificaron y se extendieron de la manera más amplia (Basadre, 1931; Lazo García, 2003). Las polémicas intelectuales de ese momento girarán en el eje de tres problemas centrales: el indigenismo, el marxismo y el nacionalismo (Burga, 1979). En el lenguaje clasicizante de la filosofía política clásica, se trata de la politización de la polis (Arendt, 1983).

La década posterior a la caída de Leguía se inauguró en otro horizonte continental e internacional (Anderle, 1985; Contreras, 2004, 2014; Portocarrero, 2013).

Los años transcurridos desde el derrocamiento de Leguía -el golpe encabezado por el coronel Luis Miguel Sánchez Cerro (1930-1933), a quien sucedió el general Oscar Benavídez (1933-1936)-, resultaron en una época de represión, en un escenario internacional ya dominado por el telón de fondo de los triunfos del fascismo europeo. La extendida resistencia contra el avance en Europa de las fuerzas “totalitarias” fue liderada en el hemisferio por los Estados Unidos. Esta acción política exterior del New Deal rooseveltiano originó complejas posiciones. Gobiernos, partidos, intelectuales se debatieron entre la adhesión al gobierno estadounidense (y a la acción imperialista norteamericana) y alguna acción que fuera anti-imperialista y antinorteamericana.⁴

⁴ El avance del fascismo en Europa fue nítido en la derrota de las legítimas fuerzas gubernamentales republicanas por el levantamiento del Generalísimo Francisco Franco en la Guerra Civil Española (1936-1939). La política de la buena vecindad del presidente norteamericano Franklin D. Roosevelt, a la que se sumó la declaración estadounidense de solidaridad continental ante las acciones subversivas fascistas y contra las dictaduras totalitarias fascistas (y también, aunque menos hasta el fin de la Segunda Guerra, comunistas), tuvo su eco en las elecciones presidenciales peruanas de 1939 (Villanueva, 1972: 239; Paz Soldán, 1973: 3-40).

El gobierno de Manuel Prado (1939-1945) contó con el apoyo de una nueva coalición. La Concentración Nacional estaba unida por la consigna “Ni fascismo ni comunismo”.⁵ Hacia 1940, la población de Lima ascendía a 533 mil habitantes. Década y media después, en 1957, la población casi se triplicará hasta llegar a 1 millón 370 mil (Sandoval, 2000: 279). Durante esos dos decenios la capital nacional creció pero también otras ciudades, empezando por las capitales de provincia. El cambio demográfico reconocía un origen único e interno: el éxodo rural y el consiguiente aluvión migratorio proveniente de áreas de campaña. Un crecimiento efectivo, aunque de signo muy diferente al profetizado por Luis Valcárcel en *Tempestad en los Andes*, “la cultura bajará otra vez de los Andes” (Varcárcel, 1944: 23). Un proceso -de desplazamiento interno y reconstitución definitiva de las demografías y el paisaje social urbanos- que significó la ruptura histórica más importante de la sociedad peruana del siglo XX (Carlos Franco, 1991). Una migrancia que encuentra su lugar, o sus lugares, en la novela *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y en *Yawar Fiesta* de José María Arguedas.

5

“La Concentración Nacional reunió buena parte de la oligarquía y de la clase dominante, los partidos democráticos antiguos y nuevos que representaban a las clases medias superiores: militares, altos funcionarios de la administración estatal, intelectuales, burguesía nacional y empleados, partidos de menor importancia como pequeña burguesía y artesanado y también a algunos partidos reaccionarios de la oligarquía con intereses latifundistas; no contó con el Partido Comunista que apoyó de afuera y sí con la oposición del APRA liderado por Raúl Haya de la Torre” (Anderle, 1985:366). Un elemento común entre los diversos sectores de la Concentración, cuya base social era de clases medias, fue la exaltación del pensamiento mestizo, derivada de la glorificación del mestizaje racial. “Los cuzqueños que se pronunciaron por la democracia se agruparon enarbolando el nombre del primer mestizo, Garcilaso de la Vega, ‘hijo de una princesa inca y de un conquistador español’. Surgió, aunque con raíces en la ideología de los años 20, latente en el APRA principalmente en Antenor Orrego y Luis Alberto Sánchez, el concepto de ‘peruanidad’ en íntima relación con la glorificación de lo mestizo” (Anderle, 1985: 368). Los mestizos son cifra de esa peruanidad por representar la síntesis de idearios exclusivistas: indigenismo, hispanismo y americanismo; además se liga el mestizaje a la clase media. En su anverso, el ‘peruanismo’ de los que apoyaban a Pardo expresaba las aspiraciones de la clase media pero también los propósitos de la oligarquía dominante, que buscaba desvincular a las masas populares de las clases medias.

En conjunto, la bibliografía que revisamos, de índole literaria, histórica, geográfica, sociológica o urbanística, coincide en postular cómo un rasgo distintivo y definitorio del arco temporal 1890-1940 el surgimiento de la conciencia nacional peruana involucrada con el problema del indio.

La literatura limeña entre la modernidad urbana y la modernización indígena

Lima fue escenario, destino y vector decisivo de polémicas en torno a la nación y el problema del indio.⁶ Al final de nuestra investigación, constatamos que la puesta en escena del debate indigenista muestra grados, no siempre previsibles ni en sus agentes ni en sus intensidades, de confianza y desconfianza sobre la existencia y vigencia mismas de una “ciudad moderna” en el Perú. Esta modernización urbana presupone un escenario nacional donde el tejido urbano proliferaría, y donde la atracción supuestamente imparable de la modernidad corroería a la vida agraria, no sólo en términos demográficos, impulsado el éxodo rural a la vez por el avance de los latifundios, la reducción de los terrenos de explotación comunal, la mecanización de las tareas agropecuarias y el crecimiento de la industrialización en las periferias urbanas y en especial capitalinas –con un conocido pico debido a la sustitución de importaciones durante las dos Guerra

⁶Sin ser en absoluto privativo del Perú, el indigenismo posee una historia propia en el país. Aunque pueda remontarse al sentido paternalista de algunos cronistas y defensores del indio durante la Colonia, fue la generación de Manuel González Prada, nutrida en el positivismo francés, radical en su origen y anarquizante en su apogeo o sus derivaciones, la primera que cultivó un anti-hispanismo, en sus mejores momentos más desprendido que militante, dirigiendo su atención a las poblaciones amerindias y separándose, o liberándose, del peso muerto de las aristocracias criollas y de las rémoras eclesiásticas.

Las polémicas suscitadas por el indigenismo, que cuestiona una visión étnico-cultural excluyente instalada por la oligarquía, abre su juego desde fines del siglo XIX y eclosiona durante la primera década del siglo XX (Mariátegui, 1928; Azquezolo, 1976; Lauer, 1997; Gonzales, 2008; Chang Rodríguez, 2009).

Mundiales-, sino también por la destrucción de modos tradicionales de convivencia. En términos peruanos, ese 'mundo de la vida' es definido antes como "andino" o "serrano" que como "rural". De la neutralización del universo comunitario andino, en términos culturales y literarios, aunque fueran primordialmente políticos, dudan autores como José Carlos Mariátegui o José María Arguedas.

La igualdad entre ciudad y modernización, un enigma renovado para Lima

Aquella ecuación de la historia social europea pero también de la América 'del Atlántico' que hizo de la modernización un avatar de la historia de la ciudad resulta poco útil, o poco verificable, para la capital peruana y para el Perú. Ni siquiera la concomitancia sincronizada entre ciudad y modernización vale en el Perú. No puede deducirse tampoco de su historia cultural. Todavía menos de la literaria, por el solo hecho de que las novelas del medio siglo 1890-1940 sean urbanas. Todavía en otras palabras, el momento de esa igualación podría responder, contra un abundante estado de la cuestión, a la pregunta temporal, justamente novelada y novelística, que reitera como retumbante leitmotiv el peruano Premio Nobel de Literatura. Mario Vargas Llosa, en su novela limeña *Conversación en la Catedral* "¿En qué momento se había jodido el Perú?" (Vargas Llosa, 1969: 3).

A esta constatación ha de sumarse la tendencia de explicar los rasgos distintivos de la literatura y de la historia social latinoamericana de este período, a partir de ensayos u opiniones de especialistas europeos y norteamericanos, con algunas de sus referencias teóricas favoritas en los estudios de Raymond Williams *La ciudad y el campo* (Williams,

1973), de Richard Sennett *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (Sennett, 1997), de Peter Gay *La experiencia burguesa de Victoria a Freud* (Gay, 1992). Por detrás se encuentra la presuposición de que son adecuados para el análisis e interpretación de este período de la modernidad del Perú, los conceptos o dispositivos críticos desarrollados en y para otras circunstancias. Aquí se impuso distinguir la operatividad de encuadres donde los términos opuestos son menos nítidos de lo que parecen. El énfasis de un modelo que une urbanización a éxodo rural y modernidad con industrialización; enfrentamiento de la *ciudad* al *campo*, como del *progreso* a la *tradición*. Los alcances y límites de la antinomia “ciudad-campo”, en el Perú, expresan problemas centrales. En la época que nos ocupa, los términos de la oposición eran sustituidos por “costa-sierra”.⁷ El fundamento de esta distinción no se basaba en una diferencia geológica sino que importaba intereses económicos, políticos, étnicos y culturales de la clase del poder. El antagonismo no integraba el entero Perú, país múltiple con lugares de explotación agrícola, minera, lanar, caucho, caña de azúcar, algodón, desarticulados entre sí y más cercanos a Inglaterra y Estados Unidos que a la capital peruana de Lima. La ciudad de Lima, la mayor urbe y la principal del país, está ubicada sobre, duplicada en el puerto de El Callao; es signo y cifra de un orden que se verá interpelado progresivamente.

La novela de Lima y la novela de los Andes: duelos reales y enfrentamientos ficcionales

De las afirmaciones anteriores derivó la necesidad del estudio de la evolución de la corriente indigenista, como ideología declaradamente

⁷ Fue Manuel González Prada el primero que identificó al país ‘verdadero’, ‘auténtico’, con el indígena de la sierra, frente a los sectores de la población de raza blanca, mestiza, extranjera, finalmente ‘foránea’ afincados en la costa: Lima se construye, a los ojos de este indigenismo sin embargo limeño, como el polo opositor al polo de los Andes.

articulatoria y como programa de producción de literatura, en sus detalles y articulaciones internas en el Perú.⁸ Una de las razones mayores de incluir entre los contenidos de nuestra tesis aquella corriente de quienes se reconocen o proclaman indigenistas radica en el examinar los motivos que dieron ocasión a que este renovado planteo de la “cuestión del indio” fuera atendido por una tradición de crítica literaria como la expresión “dominante” y “excluyente” de la producción literaria en un período signado por consensos y violencias más frágiles y alterables en sus énfasis y definiciones, desde la gran sublevación indígena del sur hasta la conformación del movimiento obrero, sobre el fondo más o menos barroco de *basso continuo* de la cuestión nunca superada de la derrota en la Guerra del Pacífico (Zavaleta Mercado, 2008). Si bien la crítica y la historia literarias, con el privilegio de la distancia, han reservado la etiqueta de “novelas indigenistas” para aquellas narraciones que tematizan la problemática indígena, durante la investigación que llevó al fin la tesis analizamos y sopesamos si aquellas novelas catalogadas como indigenistas responden o construyen un espacio andino propio, si buscan reconstruir un espacio proclamadamente ‘originario’, o si bien atienden, en cambio, a visiones urbanas que refieren a, y se explican por, una construcción de la ciudad capital de Lima, en la percepción confesa o inconfesa, de estos escritores.

Por delante del prolongado y modificado programa indigenista, despuntaba en Perú, y aquí desde las ciudades, sin otra alimentación -más que temática- de la sierra andina, el horizonte de las vanguardias (Cornejo Polar, 1984; Osorio, 1988; Swartz, 1991; Verani, 1996; Lauer,

⁸ Su trascendencia explica una confrontación intelectual que opuso a Lima a la antigua capital inca del Cuzco (Concha Deusta, 1984; Caello, 2008). Principalmente en la obra de Luis Valcárcel, con inclinaciones y dedicaciones más literarias, pero también en el conjunto de juristas y abogados y antropólogos y sociólogos -de todo esto a un tiempo oficiaban, antes de la profesionalización y departamentalización universitaria de estas disciplinas- que se formaron o nuclearon en la cuzqueña Universidad de San Antonio Abad contra la capital republicana, pero antes colonial, de Lima.

2001; López Lenci, 2005). Esta aurora estética coincidía con el ocaso político de las oligarquías en el Perú. La articulación de esta etapa se orienta en una suerte de balance, que iluminará hacia atrás y por delante la cuestión de las relaciones entre la novela urbana y la ciudad capital de Perú.⁹

La ficción de Lima frente al tópico literario de los viajes iniciáticos

La indagación delineada en el apartado anterior, en el sentido y dirección del rango político y social de Lima en el entero Perú, nos llevó a revisar la función del viaje en la novelización de la ciudad capital del país andino. La ciudad de Lima, antes que ciudades de Europa o los Estados Unidos, fue para los propios peruanos el destino y el escenario del ritual viaje iniciático a la cultura en el período comprendido entre los años 1980-1940. El viaje a Europa, que se ha convertido en eje de biografías literarias peruanas, desde Mariátegui hasta César Vallejo, no se ubica para el Perú en un sitio de honor como

⁹ Los jóvenes del interior peruano, al igual que sus pares innovadores limeños, confrontaron el orden de la ciudad de provincia a la que pertenecían por nacimiento o permanencia. Pero el énfasis de su discrepancia refirió a la ley de Lima; la ciudad capital como realidad imperfecta no integradora. Una rebeldía que anunciaba a la capital peruana que debía conceder y otorgar. Paradójicamente, la ciudad capital peruana interpelada era también la "polis" que validaba a todas las polémicas tanto capitalinas como provinciales. Este aspecto puede verificarse en publicaciones capitalinas. Así, en la limeña *Amauta* se encuentran los estatutos de *Resurgimiento* (Año 1, Nro 5, enero 1927), un grupo renovador cuzqueño responsable de la revista *Kosko* (1924-25) que contó con la participación de José Carlos Mariátegui, Luis Valcárcel, Uriel García, José Sabogal, Dora Mayer de Zullen, Casiano Rado, Víctor Raúl Haya de la Torre, Luis Paredes, entre otros. Revistas como *Kuntur* (1926) y *La Sierra* (1927-1930), opusieron un nuevo centro serrano al centralismo limeño. Esta última, dirigida por Jorge Guillermo Saavedra, la aymarará, basó su programa en la oposición entre provincianos y capitalinos. Irónicamente también se publicaba en Lima. También en las páginas de *Amauta* tuvieron lugar los relatos "El gamonal" y "El tarifa" de Arturo Peralta, más conocido como Gamaliel Churuta, figura central en el *Grupo Orkopata* de Puno y su revista *Boletín Titikaka* (1926-1930) de deliberado "indigenismo vanguardista".

los caracterizados por la sagaz de David Viñas en *Literatura argentina y realidad política* (Viñas, 1964) y otra *Literatura argentina y política: De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA* (Viñas, 1998), centradas en particular en el ámbito rioplatense. Por el contrario, la migración de jóvenes intelectuales de las provincias a Lima fue uno de los factores más decisivos del cambio de las condiciones sociales urbanas.

Este acceso a la cultura realizado en los lugares de origen –y aun, en casos como los de Abraham Valdelomar o César Vallejo, en urbes de provincia ya antes que en la capital peruana, tendrá importantes consecuencias literarias. En otros términos, deriva la comprobación de que la sutilmente indigenista revista limeña *Amauta* (1926-1930), que publicaba tanto el realismo socialista soviético de Máximo Gorki como las ficciones homoeróticas del compatriota José Diez Canseco, era más americana que la revista argentina autoproclamada criollista, en su título al menos, *Martín Fierro* (1924-1927) o que la mexicana y moderna heredera de la primera Revolución del siglo XX, *Contemporáneos* (1929-1932).

Una Lima de novela y otro viaje

En la misma línea de dramatización de la ciudad originada en los viajes, la revisión de los realizados por los visitantes -desde el paradigmático berlinés Alexander von Humboldt en su texto de 1816-1831 *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente* (Humboldt, 1835) hasta el francoargentino Paul Groussac en *Del Plata al Niágara* (Groussac, 1918)- permitió cotejar miradas de las ciudades latinoamericanas en general y de Lima en especial. Sin excluir el aspecto sociológico ni los aciertos narrativos, en su conjunto estas narraciones ofrecen visiones amonedadas no sólo para viajeros foráneos, sino también para los lectores en el continente. Libros como *América en Europa* (Arciniegas, 1975) del colombiano Germán Arciniegas, *La disputa del Nuevo*

Mundo: Historia de una polémica 1750-1900 (Gerbi, 1969) del italiano Antonio Gerbi, o los del suizo Gustav Siebemann (Siebemann, 1992) a los que se le suman obras de otros autores (Pageaux, 1994, Moll, 2002), que estudian la imagología, al tiempo que constituyen o buscan fundar, una disciplina de este nombre, han compilado bien organizadas bibliografías del asunto. Si el viajero es extranjero, pero latinoamericano, Lima es una y otra vez evocada a partir de la imagen que de ella ofrece el mexicano José Vasconcelos en su encuentro con Abraham Valdelomar (Sánchez, 1969), en deslumbrante cruce con las visiones de Paul Groussac en *Del Plata al Niágara*. O la escala en 1926 del boliviano (y paceño) Gustavo Adolfo Otero *El Perú que yo he visto* (Otero, 1975) en la ciudad capital recuperada y recusada después como “la horrible” por Sebastián Salazar Bondy (Salazar Bondy, 1965), y anticipada como tal por el cronista altiplánico que firmaba con el pseudónimo Nolo Veáz.

No encontramos en estas lúcidas interpretaciones críticas el factor sustantivo que compone al personaje central de la novela urbana limeña *Duque* de José Diez Canseco. Un joven limeño que vuelve y detecta los cambios en las condiciones sociales urbanas. El hecho decisivo de que no arguye contra sí mismo por haber estado ausente, demuestra una escisión entre la concepción de su individualidad y la de su entorno.

Lima, ciudad, modernidad y novela en la crítica literaria latinoamericana

A la igualación de la modernidad con la ciudad, la crítica histórica y literaria acopla que el desarrollo de la novela (más autores, más lectores, más títulos, más editoriales, ediciones y tiradas) fue uno de los signos mayores de la modernidad latinoamericana en el siglo XIX

(González Echeverría, 1998; Alegría, 1986; Goic, 1988; Loveluck, 1969; Oviedo, 2001; Corral, 2011; Fuentes, 2013). Si bien se pueden hallar sus orígenes en narraciones y ficciones coloniales, como género de codificaciones más o menos pautadas la novela fue en la América hispana producto del siglo de las Guerras de Independencia.

La lectura de libros y ensayos de reconocida repercusión centrados en la constitución de la novela en Latinoamérica, lleva en primer lugar a los de carácter abarcativo (*La novela latinoamericana* de Ángel Rama (Rama, 1982); *La novela hispanoamericana del siglo XX: Una vista panorámica* y *La barbarie elegante: Ensayos y experiencias en torno a algunas novelas hispanoamericanas del siglo XIX* de John Bruswood (Brushwood, 1982 y 1988), *Oye mi son: ensayos y testimonios de la literatura hispanoamericana* de Roberto González Echavarría (González Echavarría, 2008) ; *Adiós a la nostalgia: La narrativa hispanoamericana después de la Nación* de Aníbal González (González, 2012), *La gran novela latinoamericana* de Carlos Fuentes (Fuentes, 2013). Como otros a propósito del modernismo (*La narrativa latinoamericana como proceso* compilado por Ana Pizarro (Pizarro, 1985); *La novela modernista hispanoamericana* de Aníbal González (González, 1987); *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, de Julio Ramos (Ramos, 1989), o bien de la narrativa vanguardista (Burgos, 1986; Foster, 1990; Verani, 1996; Schwartz, 2002). Un elemento común en todos ellos, es el afirmativo reconocimiento del significado y efecto de la ciudad moderna, como el lugar donde se formaron nuevas relaciones sociales, culturales y económicas.

Dominios, fortunas e infortunios de la crítica

La valoración crítica de las ficciones, su comprensión -hermenéutica-, sigue los aspectos generales de temática, tropos retóricos y periodizaciones de movimientos o escuelas. Este criterio, también lo encontramos en las historias literarias. Para citar solamente peruanas, desde la de Luis Alberto Sánchez (Sánchez, 1951), o Augusto Vargas Tamayo (Vargas Tamayo, 1993) hasta la de José Miguel Oviedo (Oviedo, 2001). Suelen abocarse a la simple glosa de principios estéticos, abstractos y generales.

Derivada de la observación anterior, persiste la constatación de que el desarrollo de la literatura -más libros, más lectores- en los países de Latinoamérica, incluido el Perú, se presenta en una organización formal que advierte y resalta un solo aspecto de su multiplicidad. En otros términos, el proceso cultural es visto como secuencia lógica personal y grupal. Así neoclasicismo, romanticismo, realismo, positivismo, modernismo y las vanguardias tienen su momento de lucha, sus figuras y sus obras representativas, seguidos, cada uno de estos movimientos y períodos, por su declinación.

El trabajo de investigación previo a la redacción de esta tesis doctoral confirma que tales procesos no agotan la realidad de la cultura como sistema actuante de convicciones de grandes sectores letrados y semiletrados y aun analfabetos, en cuanto protagonistas de la experiencia urbana y actores y lectores de una ficción novelística que en el caso limeño la configura y la reconfigura (Galindo, 1984; Moore, 2003).

Variaciones para el canon de la novela peruana

La crítica y la historiografía literarias consideran -aunque nunca de manera pacíficamente unánime- la novela *Aves sin nido* (1889) de la peruana Clorinda Matto de Turner, por su declarada intención indigenista y reivindicatoria, como la iniciadora del género de la 'novela indigenista'. Pero esta inclusión y promoción, como por lo general ocurre, se construye sobre la base de exclusiones. Reducir la producción literaria del Perú, o concentrarla, en este solo filón, que no es abarcativa, aunque ilustre el rol que ocupa una ideología mayor en las mentalidades colectivas, suscita el interrogante acerca de la reclusión, o colocación en una galería museográfica secundaria, de Benjamín Cisneros, autor de la novela *Julia* (1861), y de la prolífica escritora Mercedes Cabello de Carbonera, autora de *Sacrificio y recompensa* (1896), *Blanca Sol* (1888), *Las consecuencias* (1890), *El conspirador* (1892).

La caracterización de "novela fundacional", remite a la propuesta de una novelística articulada en affaires familiares, adelantada por la estadounidense Doris Sommers en su *Foundational Fictions: The National Romances in Latin America* (Sommers, 1993), pero también, desde supuestos muy diferentes aunque no necesariamente contradictorios, a la posición de Carlos Monsiváis, por primera vez constructor de sistemas en *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* (Monsiváis, 2010), que organiza la producción de ese género en el siglo XIX latinoamericano como colaborador de la idea de nación entendida como "comunidad imaginaria" (Anderson, 1990) y, a un tiempo, constructor de un 'canon' fundacional de la novela latinoamericana.¹⁰

¹⁰ Antonio Cornejo Polar (1994), en su libro *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, en el sentido de las perspectivas críticas de Sommers, desarrolla otros aspectos vinculados a la novelas consideradas "fundacionales", pensando un diferente status, menos incipientes e insapiente -en el sentido de poco desarrollado o de inmaduro-, para las llamadas literaturas orales.

La fundación novelesca de Lima: ciudad capital del Perú

Las novelas *La ciudad de los típicos* (1911) y *La ciudad muerta* (1911) de Abraham Valdelomar, *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, *Duque* (1934) de José Diez Canseco, *El mundo es ancho y ajeno* (1940) de Ciro Alegría y *Yawar Fiesta* (1940-1) de José María Arguedas se extienden en el tiempo -y en el espacio por la pertenencia cultural y residencial de sus autores- del período definido por las primeras cuatro décadas del Novecientos peruano. No son obras iniciadoras por su circunstancia cronológica. Tampoco lo son por su entidad genérica narrativa. El género novelístico era bien conocido, y era consumido ya por el público lector peruano en ficciones de algunos (pocos pero bien definidos) autores nacionales.¹¹ Por sobre todo, lo era en un número siempre creciente de novelas de narradores europeos y asimismo norteamericanos e hispanoamericanos.¹²

¹¹ En la circunstancia cronológica antes de la aparición de las novelas cortas de Abraham Valdelomar, hay que indicar como resultado de nuestra investigación, nos limitamos a consignar aquí a aquellas novelas que gozaron de mayor circulación desde mediados del siglo XIX: *El Padre Horán. Escenas de la vida cuzqueña* (1848) y *El Ángel Salvador* (1872) de Narciso Aréstegui; *Julia o Escenas de la vida en Lima* (1861) y *Edgardo un joven de mi generación* (1864) de Luis Benjamín Cisneros; *Los amigos de Elena* (1874) de Fernando Casós; *Sacrificio y recompensa* (1886), *Los amores de Hortensia* (1887), *Las consecuencias* (1890), *Blanca Sol* (1890), *El conspirador* (1892) de Mercedes Cabello de la Carbonera; *Aves sin nido* (1889), *Índole* (1891), *Herencia* (1895) de Clorinda Matto de Turner; *Cartas a una turista* (1905) de Enrique A Carrillo (Cabotín); *Malos amores* (1906) de Felipe Sassone; *El hermano mayor* (1909) de Manuel Bedoya. Una indagación más completa de los libros del género que cubre este período es la materia de estudio del volumen con ricas referencias bibliográficas *La literatura peruana del siglo XIX* (1992) de Alberto Varillas Montenegro.

¹²

Mercedes Cabello de Carbonera publicó un estudio acerca de Zola y de Tolstoi, revelando a los lectores peruanos con este último gran realista de la literatura rusa. En tanto, “los cuentos de Clemente Palma denuncian un lector asiduo de Poe, de Barbey d’Aureville, de Villiers de l’Isle, de Gorki, de Tolstoy, de Hoffmann y de autores de novelas picarescas españolas” (Sánchez, 1939: 136). Amerita el caso de Abraham Valdelomar que “había aprendido de D’Annunzio el amor a la frase cincelada y al paisaje [...] de Valle Inclán, la sensibilidad para el adjetivo [...] De Wilde, la paradoja y el dandismo” (Sánchez, 1939: 153). En la década peruana de 1920, “Nosotros leíamos a los españoles, a nadie más que a los españoles. Sólo Raúl hojeaba libros franceses, ingleses, italianos, en traducciones

A pesar de este cuadro de situación –de este ‘horizonte de expectativas’ en el que se agolpaba un público lector que habría de crecer-¹³ ninguna otra narración como las cinco novelas nombradas fueron la cifra del proceso urbano limeño, al que constituyeron, o en el que confluyeron –antes que reflejar o ‘deconstruir’. Al mismo tiempo, la crítica y la historia literaria han coincidido en constatar, a veces con un entusiasmo menos sincero que las declaraciones y los énfasis retóricos, que estas novelas, en efecto, son ‘las mejores’ del período. La renuencia se convierte en silencio, para estos mismos críticos e historiadores literarios, cuando llega el caso de establecer los vínculos –si lo hay, como esta tesis sostiene y propone demostrar– de este corpus novelístico en especial con la peruana ciudad capital de Lima en su interior.

Las relaciones inestables, y las más de las veces antagónicas, en términos de innovaciones y permanencias, establecidas en (y por) estas ficciones entre las formas “artísticas” y los contenidos temáticos, constituyen la base misma de su invención. La acción de estas novelas se despliega sobre el fondo, del que ninguna ilusión estética o ideológica las separa, de los cincuenta años que se extienden desde 1890 hasta 1940 en un Perú que en ese medio siglo del entresiglos del

de un tal Pérez, o de un tal González de Mesa, o de un tal Zapata o Zapater. Así nosotros teníamos, a pesar de Belda y Azorín, una imagen pintoresca de la literatura universal. Así nosotros supimos la vida- eterna como la de ese Dios Padre- de ese pobre Stephen Dédalus [...] y nombres raros que eran hombres – Shaw, Pirandello, Joyce” (Adán, 1973:47).

Para la perspectiva de los años 40’, Ciro Alegría reclama que “en el Perú, a todo el que no escribe cuentos o novelistas más o menos pintorescos, sino que muestra el drama del hombre en toda su fuerza y haciendo gravitar sobre él todos los conflictos que se le plantean le llaman antiperuano o disociador [...] En Estados Unidos por ejemplo, no pueden ser considerados antiamericanos Teodoro Dreisder, Sinclar Lewis, John Dos Passos, Upton Sinclair y tantos más” (Alegría, 1957: 666).

¹³ En las primeras décadas del siglo XX se produjo en Perú un significativo ascenso en el número de lectores. El fenómeno se patentizó en la apertura de librerías y de nuevas editoriales, como la Rosay. Otro caso notable fue la editorial Minerva fundada por Juan Carlos Mariátegui (Flores Galindo, 1979).

XIX y el XX fue un país predominantemente rural, de un hábitat mayoritario en sus sierras y selva antes que en la costa (Censo, 1940).¹⁴

Los libros citados son novelas urbanas pero también, y quizá antes, novelas limeñas. Todas ellas tienen como tema y problema, como centro siempre descentrándose, a las tensiones y campos de fuerza centrífugos y centrípetos tensados entre la capital de la República y las provincias, entre las élites blancas de la costa y las poblaciones ‘amerindias’ de los Andes, entre las variantes dialectales del español y las lenguas originarias, entre las narrativas de ficción occidentales -sean canónicas o vanguardistas- y otras formas de narración y relato. Todas ellas signaron, como ningunas otras, el proceso de unión civil, de enlace revocable pero nunca revocado, de Lima con el destino de la ficción novelística en el Perú.

Los autores de estas novelas, Valdelomar, Adán, Diez Canseco, Alegría y Arguedas, unos más aislados -aunque recuperados posteriormente-, otros ya más coetáneamente en el centro de la atención pública y crítica, desplegaron una conciencia distinta, que condujo a -o consistió en- la práctica de formas y contenidos diferentes. De su novelística, cuya vida propia desde luego excedió, y aun muchas veces contradujo, la voluntad y el programa estético y político de estos mismos escritores, nace una definición literaria, pero al fin también social y política, de la ciudad capital de Lima y de Lima como ciudad capital. Un designio y logro de literatura que se distingue, en sí mismo y en relación a otras ficciones urbanas latinoamericanas del mismo arco temporal, por no ser un reflejo realista, un carnaval expresionista, una reconstrucción pre-

¹⁴

El censo de 1940, en cita detallada por Anderle (1985:14), permite observar la distribución de la población peruana económicamente activa. Si las cifras del cuadro son problemáticas, de todos modos pueden testimoniar a primera vista que la economía y la sociedad del Perú tenían un carácter agrario, ya que los dos tercios de la población estaban ocupados en la agricultura.

posmoderna y anticipadamente minimalista y metaficcional. Todo esto último sí puede encontrarse, en cambio, y casi término a término -si no se le reprocha a la siguiente simplificación el hecho de ser simplificadora -en una serie de narraciones urbanas, contemporáneas- a las peruanas de Buenos Aires, ciudad capital de la República Argentina: *El mal metafísico* (1910) de Manuel Gálvez, *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt, “La muerte y la brújula” (1942) de Jorge Luis Borges.¹⁵

La capitalía literaria de Lima, como estos libros de novela capital, proviene de la decisiva acción de estos escritores que otorgan a la misma ciudad sus momentos significativos y diferenciadores como ficciones urbanas. Dos de ellos, los contemporáneos Martín Adán y José Diez Canseco, nacieron y murieron en la ciudad capital de Lima, aunque el primero muriese longevo y el segundo joven si no prematuro. Otros dos nacieron en la costa peruana. Abraham Valdelomar y Pinto nació en la ciudad de Ica, en el sur de la franja costera del Perú, para morir accidental, y prematuramente, en la ciudad serrana de Ayacucho,

15

La comparación, antes que acercar a los términos comparados, los aísla uno a uno, y luego los vuelve a ordenar en series más incomunicadas e inconexas que las relaciones culturales entre las dos repúblicas. Sin embargo, sería renunciar por anticipado a entender una y otra historia literaria nacional si las diferencias entre el Perú y la Argentina se organizaran sobre la antinomia de la modernidad. “Las transformaciones urbanas provocan en los intelectuales, sus ideas y sus estéticas, tanto sentimientos, ideas, deseos, convergencias y divergencias, muchas veces contradictorios” (Sarlo, 1988: 9). Estas transformaciones no se restringen sólo a la cosmopolita ciudad periférica de Buenos Aires y a los intelectuales que representan esa modernidad, ese cosmopolitismo -y esa periferia. Sino que operan también en sus contrarios, sean conservadores, étnicos, indigenistas, hispanizantes, costumbristas, prosaístas, y otros nombres que se elijan para lo *arriéré* o *vieux jeu*, expresiones que se repiten en el diario de Adolfo Bioy Casares, *Borges* (2006). Si se compara *Yawar Fiesta* (1941) con la mejor novela argentina del mismo año, *La bahía de silencio* de Eduardo Mallea, las aspiraciones rioplatenses a la modernidad lucen acaso modestas. Por otra parte, los libros de cuentos, literaria y comercialmente exitosos, de Manuel Mujica Láinez, *Aquí vivieron* (1949) y *Misteriosa Buenos Aires* (1950) cumplen, para la capital argentina y su entorno, un programa literario que fines del siglo XIX ya habían desplegado, con pareja profusión y lujo, pero con más epicúreo cinismo que íntima y política nostalgia, Ricardo Palma en los tomos de sus *Tradiciones Peruanas* (1890) y Clorinda Matto de Turner en sus *Tradiciones Cuzqueñas* (1884).

aunque toda su vida -y aun su autodefinición personal- tendría en Lima su piedra angular. Ciro Alegría Bazán nació en Quilca, cerca de Huamacucho, en la costa norte. Sólo uno entre todos, José María Arguedas, sería decididamente serrano. En términos de las representaciones étnicas inmediatas en el Perú y del habla 'cultá' limeña, si no hay prueba en contrario serrano es sinónimo de indio o mestizo. Arguedas nació en Andahuayalas, en la Sierra Sur. Tanto Alegría como Arguedas murieron en Lima. De estos autores, lo biográfico importa sólo en la medida y disposición de indeterminado sujeto actuante en estas novelas. Sus modos individuales que sin prescindir del conocimiento de las preceptivas de cada momento, por genio de literatura y por contraste, avizoraron lo posible y lo genuino de una nueva novelística urbana, que impuso en transposición y en coyuntura la capitalía de Lima.

Para todos ellos, la ciudad de Lima fue -menos que una improbable *ciudad capital peruana en sí*- materialización de mapas cognitivos y sentimentales, puesta en escena de visiones y vivencias, de protocolos que, en tiempo unísono, determinan y son determinados en relación con el marco cultural urbano. Lo alimentan y se retroalimentan con él. Sin embargo, también lo usan, y aun lo inutilizan. Perspectivas políticas y económicas, étnicas, religiosas o sexuales, fijan, por un instante, identidades revocables, pero siempre activas, cuyo interconectado dinamismo será lo que Lima sea -o es lo que Lima será.

La definición de Lima, en estas novelas capitales, no sólo remite a la memoria de la ciudad desde su fundación. También recupera el devenir de ese su espacio urbano atravesado por sucesivos, diferenciados y provisorios ritmos y relaciones practicados por los hombres que ahí vivieron. Fascinadas por el origen de la ciudad pero arrogantemente independientes de él, las poéticas narrativas

contienen, en simultaneidad, la continuidad y la discontinuidad del tiempo.

El logro de una forma novelística de y para la ciudad capital limeña no se circunscribe en la cronología de las publicaciones de estas obras. Todo lo contrario a un presente congelado, como a primera vista podría parecer, estas narraciones presentan los hechos en el origen de los mismos; pero también las transformaciones que esos hechos desencadenan y desencadenarán en y más allá del detalle de estas ficciones urbanas.

II. Tiempo de adviento para la novela capital. Ficciones finiseculares de Lima republicana

Por aquí se va al Perú a ser rico o sea a ser señor
Apotegma del conquistador Francisco Pizarro
(Porrás Barrenechea, 1978: 320)

Con la llegada intempestiva de los españoles que decidieron erigir a las orillas del río Rímac una ciudad nueva como centro político del espacio de los Andes Centrales que sometían a su jurisdicción, fue fundada Lima el 18 de enero de 1535. En vez de ocupar o destruir y reconstruir el Cuzco -precedente urbano central de la imperial civilización incaica-, la decisión adoptada fue la de fundar una nueva ciudad, unida a un puerto -que será El Callao-, donde antes faltaban habitación o residencia humanas mayores. Su trazado, que habría de observar el diagrama de damero conforme al sueño del orden de la metrópoli hispánica, se extendió a orillas del río Rímac. De donde el nombre de la ciudad capital, por la pronunciación débil de la vibrante múltiple “r” .De *Rímac* se pasó a *Lima*.

Aurelio Miró Quesada precisa la ubicación del origen del topónimo hispánico en el sistema verbal quechua: “Por su oráculo noble y prestigioso, por el sonido cargado de misterio de su vieja voz espiritual, a Lima hay que traducirla, por lo tanto, como la ciudad ‘que habla’ ” y específicamente, “Rímac es el participio presente activo del verbo quechua *rímay*, que significa *hablar*” (Miró Quesada, 1958: 17). La ciudad a quien el monarca español concedió, en 1537, tres coronas para su escudo, cobrará carácter e impostación militares debido a las guerras civiles libradas entre los conquistadores hispánicos. No tardó en establecerse un sistema de nobleza de sangre, que con el tiempo tendió a verse sustituido por una nobleza de funcionarios. Las pretensiones de gobierno de esta casta fueron frustradas, o al menos severamente contenidas, por el centralismo de Felipe II, quien impuso a virreyes y autoridades, al menos en apariencia, sólo los contrapesos creados por el rey mismo.¹⁶

¹⁶ “El esquema administrativo de las Indias se enfrenta con autoridades de designación directa o indirectamente metropolitana (virreyes audiencias, gobernadores, regidores) y otras de origen local (cabildos de españoles y de indios);

La conmovida evocación narrativa de la Lima colonial en los tiempos republicanos

En 1685, la construcción de murallas anunciada para la defensa de los ataques piratas, aunque en ese momento ya hubieran cesado, limitó la superficie de Lima, la ciudad que tuvo el rango de capital y corte de los sucesivos virreinos que la dinastía de los Habsburgo y luego la de los Borbones planificó para el Perú. Los muros, que sus constructores habían pretendido inexpugnables, circunscribieron y, en cierto sentido, aun aislaron a Lima del resto del espacio bajo su control. A la vez, fueron el signo del carácter centralista que animó a la ciudad, que fue capital de la República después de haberlo sido del Virreinato.¹⁷

El carácter centrípeto de la Lima colonial encontró su testimonio en los edificios y en la literatura que progresivamente revelarán, más allá o más acá de la figura arquitectónica o poética, una concepción burocrática señorial. Esta había quedado sobredeterminada desde la conquista y había encontrado expresión temprana en el apotegma del conquistador Francisco Pizarro: “Por aquí se va al Perú a ser rico o sea a ser señor” (Porrás Barrenechea, 1978: 320). Origen y sustento de una mentalidad de capital y no de territorio, de tributo y no de cohesión, de gratificación urbana y no de identidad nacional o siquiera regional. La

unas y otras ejercen funciones complejas - y variables según los casos- en el gobierno de la administración, la hacienda, el ejército y la justicia [...] Los complejos entrelazamientos que el sistema comporta están todavía acrecidos por el sistema de control extraordinario: las visitas protagonizadas por funcionarios enviados desde la metrópoli” (Halperín Donghi, 1994: 56).

¹⁷

Sobre ese plano se consideró la existencia de otras ciudades incorpóreas, pero a la vez actuantes, distinguidas sucesivamente como “letradas”, cual anillo protector y ejecutor del poder delegado por la metrópoli española, “escrituraria” en las épocas de la gesta independentista, o “modernizada” luego, más por las palabras que por otras concreciones (Rama, 1984).

fronda aristocrática se había aposentado y había proliferado: “El Perú tenía más nobles que cualquier país latinoamericano” (Zavaleta Mercado, 2008: 69).

Los conventos, palacios y templos, erigidos con pretenciosa pompa y ornamento en comparación con la monumentalidad mayor pero más severa de los de Ciudad de México -su único par en cuanto sede de capital y corte virreinales-, rivalizaron o al menos atenuaron el monótono mapa de trazados rectilíneos y octogonales. Aun en el horizonte del siglo XXI subsisten los portales y retablos barrocos y churriguerescos que no fueron arruinados por los terremotos de la Colonia ni demolidos por los “afanes” de la República. Al mismo tiempo, las versiones escritas de la ciudad de Lima en el período republicano se dedicaron a exaltarla y glorificarla en su gloria criolla, pero al mismo tiempo a volverla sinónimo de un paraíso colonial ya revocado para siempre. En estos textos puede leerse, de manera manifiesta, la presencia y persistencia de los ensueños y las utopías de las mentes ávidas de los conquistadores quienes encontraron en Perú una realidad deslumbrante. En 1867, la obra de Manuel Anastasio Fuentes da pleno derecho a una tradición que encontrará posteriores, no menos firmes y continuadas, expresiones en el nostálgico costumbrismo de las primeras décadas del siglo XX (Iwasaki, 1996: 112).

Entre la no escasa literatura en esta perspectiva, hay que poner en relieve los ensayos memorialistas *La Bohemia de mi tiempo* (1848) de Ricardo Palma; *Una Lima que se va* (1921) de José Gálvez, “Perspectiva y panorama de Lima” (1935) de Raúl Porras Barrenechea.

Lima que “la fundaron en colaboración don Francisco Pizarro y don Ricardo Palma” (Porras Barrenechea, 1935: 9), tuvo también la leyenda de “Perla del Pacífico” iniciada por Max Radiguet, dibujante y escritor

francés “que llega al Perú hacia 1841 [...] reside tres años en Lima durante la época de anarquía militar y el apogeo de Vivanco. Radiguet se siente atraído por el ambiente místico y sensual de Lima, por la mezcla de ascetismo y libertinaje, por la arquitectura morisca de la ciudad, la mezcla de prodigalidad y miseria, el traje de las tapadas, las corridas de toros, las rabonas, el ingenio alegre y chispeante de los limeños a los que llama los parisienses de la América del Sur” (Porras Barrenechea, 1963:315). La Lima de la Colonia, la capital virreinal, se acerca así, literariamente, por primera vez en el siglo XIX, al gran modelo urbano liberal y antihispánico: París.

La mirada crítica hacia Lima capital virreinal y urbe imperial española

En los años iniciales del siglo XX, Abraham Valdelomar fue el primer narrador quien abandona como motivo, como dato ajeno, a la descripción incrustada o expandida, *ékphrasis*, pasaje púrpura, *basso continuo*, panorama o diorama retórico de efectos prefijados o anticipados, que alude como cosa cierta a los personajes y decorados de Lima como ciudad colonial. Por intencionado designio y logro de creación novelística capital de su tiempo, en las novelas urbanas limeñas *La ciudad de los tísicos* y *La ciudad muerta* de Valdelomar, el formalismo colonial adquiere opacidad: será más un signo problemático -pero tematizado- que un referente cuya realidad va de suyo hasta el punto de que se pueda prescindir de todo realismo para invocarla o adornarla.

En obras anteriores a la de Valdelomar, el punto de positividad colocado en un pasado inmutable, tanto más después de la derrota y mutilación territorial por Chile tras la Guerra del Pacífico (1879-1883), que acabó con la arrogante capital virreinal ocupada por las tropas extranjeras, hizo de la tradición colonial, de la convivencia fantasmal de inquisidores, iluminados y endemoniados, virreyes y pericholis, una base suficiente para erigir una Lima incongruente, sin duda parcial y parcializada pero aún muy sugestiva y sugerente. En esto, la Literatura no cuestiona a la Historia. Hasta tal punto era fe compartida la creencia en un pasado virreinal sólido, mucho más consistente que el presente, aunque éste a su vez no descreyera de la superioridad racional pura y práctica de la República independiente, liberal y aun oligárquica. Las ficciones podían permitirse licencias más fantásticas o escabrosas, con la seguridad de que iban a tomarse como fantasías y distorsiones antes que reinterpretaciones o giros de timón sobre la continuidad con un pasado que era una de las pocas, pero más firmes, garantías de bonanzas, esplendores y hasta lujos a pagarse en el futuro.

Los lectores no han encontrado ni encuentran en estos textos -porque no lo hay- un conflicto entre la representación de Lima en las letras y la versión que de la vida pública en la ciudad se daban quienes dirigían sus destinos.¹⁸

¹⁸ Esta pacífica afirmación resultaría violentamente falsa en el caso de Ciudad de México, la otra más importante capital virreinal del Imperio Español. Las pruebas se acumulan, desde el período colonial hasta bien avanzado el siglo XX, que supo de una Revolución que sustituyó -pero no cambió- la asimetría del sistema de clases. Sólo anotamos aquí dos testimonios. El primero, uno entre tantos documentos y narraciones de las no pocas sublevaciones de los negros, mulatos e indios de la sociedad novohispana: “- ¡Señor, tumulto! Abrí las ventanas a toda prisa y, viendo que corrían hacia la plaza infinita gente a medio vestir y casi corriendo, entre los que iban gritando: ¡Muera el virrey y el Corregidor, que tienen atravesado el maíz y nos matan de hambre!” (Sigüenza y Góngora, 1986: 123). El segundo, entre otros sustentados en parecido criterio, en el horizonte de una revolución ya institucionalizada: “El problema indígena es esencialmente un problema de colonialismo interno. Las comunidades indígenas son nuestras colonias internas. La comunidad indígena es una colonia en el interior de los límites nacionales. La comunidad indígena tiene las características de la sociedad colonizada” (González Casanova, 1965:104).

La sátira de costumbres da su color a *Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima* (Carrió de la Vandra, 1775), la ‘descripción densa’ barroca fue el instrumento del Conde de la Granja en su gongorino poema *Vida de Santa Rosa de Santa María* (1712), o con exceso literario, por subordinación a lo político, el costumbrismo sostuvo el drama de Felipe Pardo y Aliaga, *Don Leocadio y el aniversario de Ayacucho* (1833).

Estas versiones -que ignoran o desconocen o simplemente hacen a un lado los antagonismos de castas, la subordinación y exclusión de indios y esclavos en la ciudad limeña- sólo entrarán definitivamente en retirada cuando la circunstancia demográfica de la población peruana como mayoritariamente indígena se vuelva argumento y trama central de novela urbana en los libros de Ciro Alegría y de José María Arguedas. Cobrará cada vez más relevancia la representación o evocación del ciclo de rebeliones indias del siglo XVIII reunidas, como sinécdoque, bajo el nombre emblemático de Tupaj Amaru. Aun tras su derrota, la gesta dieciochesca amenazó el poder del orden señorial. Reactiva y reaccionariamente, también dio origen a una hispanofilia ideológica de larga duración, paralela en su crecimiento a la mayor presencia y relevancia del “problema del indio” en los debates políticos desde la segunda década del siglo XX.

Dirigir críticamente la mirada al pasado colonial hispánico -al momento literario en que ese pasado era un presente- fue tarea crítica que se impusieron los mayores críticos e historiadores literarios del siglo XX peruano. La emprendieron y realizaron con muy diversas motivaciones y entonaciones. Los resultados son textos clásicos, aunque no necesariamente erigidos en canónicos, de la crítica literaria peruana del siglo XX: *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) de

José de la Riva Agüero, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui, *De lo barroco en el Perú* (concluido en 1938 y publicado en 1968) de Rafael de la Fuente Benavidez (mejor conocido bajo su pseudónimo Martín Adán) y *Lima, la horrible* (1964) de Sebastián Salazar Bondy.

Lima literaria sin novelística urbana

La ciudad colonial en Lima había provisto una base territorial urbana, más otra población y 'cultura occidental' para una "sociedad nueva", según fórmula poco singular que Jorge Basadre acuñará para definirla. Esta declarada novedad, según el primer historiador mayor del entero período del Perú republicano, encuentra su origen en un proceso de rápida transculturación, que tendrá como sus elementos descollantes el "mestizaje", el criollismo y una conciencia autonomista (Basadre, 1992: 307). La aventura de la Independencia, que generalmente se hizo sin mencionar el nombre de reivindicaciones como la ruptura del monopolio económico o la obtención de puestos públicos, impuso un signo dinámico. Dio origen a un "crecimiento espiritual", siempre en los términos consagrados de Basadre, nacido de la vertiginosa transculturación que suponía un ideal de superación individual y colectiva, una esperanza que expresaba deseo de poderío y de éxito en ese primer período republicano.

El cumplimiento de esta promesa republicana giró alrededor del propósito de alcanzar un Estado eficiente y un país progresista. En otros términos -sin embargo de una alteridad limitada, porque nunca habían sido ajenos a los debates propios, y clásicos, del liberalismo político decimonónico- se trataba del planteo de un dilema entre libertad y autoridad (y entre progreso y buen orden), unido a la

discusión sobre los costos, siempre más gravosamente onerosos que lo esperado, de la aceleración del progreso material.

Tras la Independencia, las décadas siguientes aportaron un decrecimiento de aquel territorio, ahora propiamente, nacionalmente peruano, del cual Lima podía ser la capital. Esto llevaba a la constatación, generalmente más deplorada que celebrada, de que la República contaría con menos territorio y con menos súbditos que el Virreinato. Muy tempranamente, en 1827, Perú ya no integra la Confederación Bolivariana. En 1842, se escinde la Confederación Peruano-Boliviana. La euforia del guano costeño, que otorgó a Lima impensado excedente, y la crisis internacional, conflicto y guerra con Chile que finalizó provisoriamente en la Paz de Ancón (1883), significaron encuentro de la República con el que será, ya casi para siempre, su territorio final. Una superficie que había sufrido la mengua de las pérdidas derivadas de la derrota en la Guerra del Pacífico.

La capital Lima queda así asentada en un espacio urbano condicionado por la segmentación étnica, que persistió en los tiempos republicanos del gobierno de Nicolás de Piérola, cuando el río Rímac era límite social entre el más allá del sector popular negro y mulato del Bajo el Puente y el más acá de la élite señorial. Una segregación que en los hechos siguió creciendo durante la proclamada modernización del período extendido entre 1890 y 1930. Esta transformación no incluyó sustancialmente algo que pueda calificarse, como en otras urbes europeas aunque también americanas, de “edad de hierro”. Los espacios urbanos andinos, además de vivir más o menos fantasmagóricamente los siempre convocados índices de modernización, postulaban en su organización el tácito ‘apartheid’ heredado de formas coloniales, duplicadas y reforzadas posteriormente

por el “colonialismo interno” (Rivera Cusicanqui, 1984; Quijano, 1996), de representación y concurrencia al mercado.¹⁹

La afirmación del carácter capitalino de Lima por el naciente Estado republicano coincidió con el desplazamiento del eje económico desde la sierra hacia la costa. Esto último fue concomitante con la relación ‘gamonal’ de los hacendados tradicionales del interior, caracterizados por un señorío sustentado en la posesión de grandes extensiones de tierra y en la alegada superioridad frente a los que consideraban inferiores a su rango. El conjunto de estos factores fue sostén de un orden social de colonialismo interno, menos bien unificado y fusionado, sin embargo, que el implantado durante la dominación española.²⁰

El poder y el influjo de la ciudad de Lima sobre el Perú se ejercía ante todo en los vastos, y antagónicos, espacios de la costa y de la sierra. Sin embargo, la aristocracia mercantil limeña no logró imponerse sobre las bien sedimentadas élites de las ciudades del interior. La rivalidad subterránea entre las provincias y la capital republicana se volvió cada vez más manifiesta, aunque muchas veces la publicidad del encono no hiciera más que subrayar la impotencia de volverlo una política activa, y sobre todo exitosa, de enfrentamiento.

¹⁹ “ ‘Apartheid’ en sentido general, antes que en el biologicista-racista de ‘separación de razas’: interacción y producción de un sistema de exclusiones a partir de un sistema violento de desigualdades (legales, étnicas, lingüísticas, etc.)” (Hobsbawm, 2001:145). La noción de “colonialismo interno” comprende “un modo de relación que organiza las relaciones de exclusión y subordinación de las mayorías indígenas y cholas al dominio de las élites que se constituyen en el eslabón más alto pero subordinado a su vez a los centros hegemónicos mundiales, de Estado y del gobierno de la sociedad” (Rivera Cusicanqui, 2010:6).

²⁰

El mismo Jorge Basadre, en *La multitud, la ciudad y el campo en la historia de Perú* (1929), sostendrá que Lima sólo podría ser representativa de la integridad peruana, aun siendo esta elemental e incoherente en la convivencia de etnias y culturas, si en sus términos comprendiera a los indios. Cada región podía comunicarse de un modo autónomo con el mundo y sólo de una manera ineficaz con su propio centro hipotético (Yepes, 1972).

El deseo de promisorio entrada en una modernidad, cuyo signo era el progreso, hallará su materialización, o al menos su más visible dramaturgia, en los cambios producidos en el escenario urbano limeño, alentado por la euforia del salitre y del guano y encontrará su correspondencia en la demolición de las murallas construidas en 1685. Fue una orden del presidente José Balta entre 1869 y 1871 (Elmore, 1985). Los patrones de acumulación del excedente en la inversión de compras de haciendas y palacios o palacetes probaron la incapacidad de reinversión de las élites explotadoras. Pero también exhibieron, y muy espectacularmente, que el gasto conspicuo y ostentoso era pieza central en la concepción señorial del espacio social en expansión urbana.

La proclamada modernización urbana de la ciudad capital fue transitada con especial dialéctica. Diferente y defectivo desarrollo que el alcanzado por Ciudad de México, aunque una y otra fueran de rango par antes de la Independencia. Acaso más defectivo, en términos cuantitativos, si se compara con el vertiginoso adelanto alcanzado por Buenos Aires y el más pausado pero firme de Montevideo. Si en Europa las nuevas fuerzas del cambio a partir del siglo XVI impulsaron la expansión y dispersión de las restricciones medievales, para probar que “la demolición de sus murallas urbanas era tanto de orden práctico como simbólico” (Mumford, 1969: 555), en las naciones andinas, la ya mencionada Guerra del Pacífico librada entre Chile contra Perú y Bolivia, con la victoria absoluta de la potencia pacífica del Cono Sur, mostrará cuán endeble era Lima, centro del poder y del orden de la República pero no de la nación peruana.

Durante el período republicano, antes de la conmoción bélica y aun después de la paz de Ancón, las narraciones “de románticos sin

romanticismo” (De la Fuente Benavídez, 1965: 175) conviven en la pequeña Lima descrita en la novela *Julia o escenas de la vida en Lima* (1861) de Benjamín Cisneros, en la narrativa anecdótica del despertar del provinciano, en un hotel con vahos de garúa tan limeña, de las memorias *Bohemia de mi tiempo* (1886) de Ricardo Palma, o en el nostálgico evocar del salón del oidor Orrantia y también el del Mariscal Villalta, donde se danza a la francesa y no se suelta el naipe, como huéspedes y tertulios próceres en los últimos años del siglo XIX, en *Una Lima que se va* (1921) de José Gávez. Un romanticismo que llegó de Francia a través del español, consumado y efectivo, sin el acervo del *Sturm und Drang* y de otros abrumadores capitales germánicos, y prefirió las entelequias a las cosas. Lima literaria pero sin literatura urbana, si se interpreta a ésta como la metáfora que encuentra su cifra y clave en la ciudad y que supone en uno de sus términos, precisamente, a Lima; y en el otro, sin acoplar, la percepción subjetiva de la singularidad de la ciudad, familiar, pero también extrañada, desfamiliarizada, que no se despliega de manera continua sino, antes bien, esquiva.

Como en la época colonial, en los dos primeros períodos republicanos no se encuentran -raramente hubiese sido posible- obras literarias definidas por una vivencia singular de la “experiencia urbana”, asociada a la noción discurrida por Walter Benjamin (Benjamin, 1991: 75-85), esto es, como su condición de existencia en cuanto literatura, y no como su requisito o asunto temático.

La existencia de un nuevo ambiente urbano será consecuencia mediata de la Guerra del Pacífico, no sólo por el fracaso sino también por la subsistencia de una comunidad capitalina que tras dos años de ocupación chilena cobrará un nuevo “movimiento”. No cesará de bullir, de amontonarse, de abalanzarse. Quebrando viejas normas y

formas, dramatizará los nuevos mapas cognitivos y de sentimientos que suscita la ciudad.

La literatura limeña de la decepción de posguerra del Pacífico

Como la Conquista española para la población originaria, la guerra del Pacífico fue un *momento traumático* constitutivo del Perú criollo (LaCapra, 2005; Jones, 2007). Lo fue especialmente para el ámbito limeño. Más aún, “la validez de este concepto de momento constitutivo se refiere a la formación del discurso esencial” (Zavaleta Mercado, 2008: 59), en cuanto el mismo tiene la fuerza necesaria para interpelar al pueblo o al menos a zonas estratégicas de él cuando ha de producirse un relevo de creencias, una sustitución de lealtades, un nuevo horizonte de visibilidad de mundo.

Si bien el rumbo de cualquier comunidad histórica suele ser el resultado de más de un momento constitutivo, éste puede ser más profundo y ancestral que otros. Pero también ser obstáculo para la misma formación social.²¹ En este caso, la Guerra es el factor inmediato de la crisis que alterará el sueño de orden que subsistía desde la Colonia hasta los tiempos de la República. La firma de la Paz de Ancón no disolvió las fuerzas activadas durante la Guerra. Ejércitos espontáneos de indígenas y de los trabajadores rurales del sur del Perú movilizados por Andrés Avelino Cáceres desde sus

²¹ “En realidad, dado que la guerra de la Independencia no ha sido tan cruenta como en México, Venezuela, Colombia y Chile; ni la formación republicana ha vertido los raudales de sangre que en Argentina y México, se advierte cierta atonía, urgida de un recio sacudimiento que obligue al reajuste. Con todos los horrores, desventuras y mermas que representó la Guerra del Pacífico, ella fue, desde el punto de vista espiritual, un revulsivo tan poderosos que cambió el eje del pensamiento y agudizó la sensibilidad de los peruanos. Los románticos asistieron y contribuyeron a ello, un tanto desorientados, impreparados moralmente para entender la vehemencia tajante con que voceaba sus angustias y esperanzas la generación que les siguió” (Sánchez, 1951: 53-54).

haciendas, y durante el enfrentamiento entre Nicolás Piérola y Cáceres (1894-1895), montoneros y guerrillas, hacendados y colonos. Todos confluirán sobre la capital: movilización del país rural y provinciano contra Lima.²²

La metáfora de la ‘ciudad en guerra’ y de la ‘ciudad de posguerra’ es el basamento de los discursos de exaltación y revisión nacional de Manuel González Prada. Su ideario propala la integración de la ciudad de Lima con las provincias, la definición de la mayoritaria población indígena como problema económico y no étnico, la valoración constructiva de la juventud, la afirmación del orden civil sobre el militar y el religioso, la revisión del hispanismo distinguiendo monarquía dinástica hapsburguense o borbónica del pueblo español ‘auténtico’ (González Prada, 1894). La decisiva interpelación al centralismo limeño, a su ideología, idealización y simbología percibidos y reconocidos como una unificación falaz, incluye a los sectores en pugna por el poder político disputado por civiles y militares, “civilistas” (conservadores oligarcas) y “progresistas” (clases medias y obreros).

La propia figura de González Prada reconoce una de las pocas señales seguras del cambio dentro de una sociedad limeña de castas rancias. El de este intelectual es un desvío desde una aristocracia rígida hacia una más dúctil burguesía. La causa más notoria e inmediata de este cambio se había encontrado en la Guerra del Pacífico. En el conjunto de sus proclamas, que a la vez son ensayos, reunidos en *Páginas Libres* (1984),

22

La figura de Cáceres es recuperada por el actual Movimiento Etnocacerista Peruano. Inspirado en la ideología política de Isaac Humala (nacido en el año 1931), ex militante del Partido Comunista Peruano, caracterizada por el nacionalismo etnocéntrico e irredentista que evoca tanto el poderío del Incario prehispánico como el nacionalismo de las Fuerzas Armadas peruanas de la República que simboliza, precisamente, Andrés Avelino Cáceres, líder de la resistencia en la Guerra del Pacífico. El actual presidente del Perú, el ex militar Ollanta Humala, participó en las filas del Movimiento Etnocacerista antes de liderar el Partido Nacionalista que lo llevó al poder el 28 de julio del año 2011.

su mirada a la ciudad de Lima revela inquietud, enojo y “resentimiento”. Esta última, proclamada pasión, pareciera columbrar un propósito de balzaquiana ‘venganza contra la ciudad’ junto a cierta impotencia. O acaso un ejercicio de inferioridad que aparenta igualdad de nivel con sus contrarios. No solo los chilenos, que vencieron y ocuparon, sino también sus compatriotas peruanos, especialmente los limeños. Se trata de algo permanente derivado de una situación o al menos un punto concreto que implica también un malestar íntimo donde “hay, también, y muy depurada por la excelsa calidad de su espíritu, y acaso, incluso subconscientemente, un fondo de snobismo” (Basadre, 1992: 115).

En este horizonte de posguerra post-1883, la posición, la postura y la pose de González Prada contrastan de manera beligerante con las elegidas por el liberal Ricardo Palma en las *Tradiciones Peruanas*, evocativas de una capital virreinal de anécdotas festivas y espíritu socarrón. Es bien conocido que la crítica inmediatamente posterior discutió y sopesó esta valoración negativa de la “lejanía” de Palma, para usar la palabra de González Prada. Así, Mariátegui sostendrá la filiación política en suma social-democrática de Palma para concluir que “Lima no podía producir otra literatura” (Mariátegui, 1979: 221). Sólo anotamos una de las sucesivas interpretaciones de las *Tradiciones* que valoró, entre otros términos, la “lejanía” como estrategia para vivir en un orden social injusto y ponderó “su gramática que es la del uso logró la expresión literaria del habla limeña y peruana” (Zabaleta, 1997: 15-17). Pero también, la “lejanía” de las *Tradiciones* (que se sustrae al problema y a la tesis de nuestro trabajo), recusada por González Prada, evidencia una política del idioma que en ese entorno fue sumamente eficaz y convincente, y permitió suponer una aparente homogeneidad del imperio de una norma culta, bajo cuyos ropajes convivían en verdad diferentes jerarquías sociales y lingüísticas con relación a la capital

Lima, al país Perú y a las provincias peruanas (Cornejo Polar, 1994). Progresivamente, el debilitamiento de esta versión se acrecentará durante las primeras décadas del siglo XX, en el horizonte de las vanguardias y de un indigenismo renovado, y a su vez estas renovaciones y enfrentamientos conocerán una superación en la novelística de José María Arguedas.

El Novecientos limeño: la primera Belle Époque peruana

De jóvenes con sarita y una perla en la
corbata,
de muchachas pálidas de ojos grandes y
quietos
que nos miran desde viejas fotografías
(Loayza, 1993: 109)

En el pórtico del 900, Lima, todavía ciudad pequeña, que había testado y testificado el casi nunca claro enriquecimiento obtenido de las regalías del guano y el salitre, inició una expansión urbana y demográfica. Sin embargo, todavía no quedaban diferenciados nítidamente por la zonificación los límites definitivos entre los barrios ricos y los barrios pobres. Las consecuencias de estas fronteras móviles en una hibridación y un mestizaje -dos metáforas convencionales de la procreación- no se harían esperar para la sociedad y la cultura limeñas.²³

Luis Alberto Sánchez, limeño que nació con el siglo XX, en sus memorias de la calle donde pasó su infancia, anota: “Entre los cerca de seiscientos habitantes que la poblaban, sólo había entonces tres o

²³ El crecimiento demográfico de Lima se indica con el dato de que, si en 1876 sobrepasaba apenas los 120.000 habitantes, en 1920 llega a 200.000 (Stein, 1980: 51).

cuatro ‘chuscas’, o sea prostitutas, una de ellas jubilada y madre de niño ablandado [...] Mi abuela hablaba con desdén de las chuscas... aludiendo a dos inquilinas del corral de don Lázaro, las cuales abrían la puerta de su casa bajo una luz rojiza sólo después de las 7 de la noche. Para que nada faltase teníamos un vecino sabio, el doctor Rodolfo Zabala, especie de Quijote criollo, profesor de la Facultad de Letras y del colegio Guadalupe...” (Sánchez, 1969: 165).

La enumeración de los detalles rememorados por Sánchez delata -más de lo que confiesa- un *modus vivendi* basado en las valoraciones y los sentimientos de un sector social de la ciudad que pronto transitará, en las dos décadas siguientes, una *belle époque* cuyos inicios tempranos le habían sido usurpados por la resaca de la Guerra del Pacífico. Se trata de una prosperidad capitalina, menos peruana que estrictamente limeña, y aun, dentro de la capital, restrictiva a los beneficios nacidos de la Primera Guerra Mundial en el ritmo de las exportaciones de materias primas.

“Muchos ricos vuelven de Europa, sobre todo de París, huyendo de las potenciales penurias de la guerra [...] se concentra más dinero en menos manos [...] cada quien con fantasía y alguna posibilidad se dedica a ostentar; en tanto horteros muertos de envidia y huachafitas deslumbradas admiran el paso de los ‘genios’ y ‘lyons’ con sede en el Palais. Decididamente, Lima es una ciudad como París”, caracteriza, entre otros indetenibles cambios de esos tiempos, Sánchez en su libro *Valdelomar o la belle époque* (Sánchez, 1969: 187). Tal como enuncia el título, se trata de una biografía de Valdelomar y de esa época que, con menos ironía que la acumulada por el tiempo, Sánchez califica de *belle époque*.

Valdelomar, expresión epónima de esa etapa cuyo término coincide, casi demasiado puntualmente, con su accidentada muerte, es quien ficcionaliza por primera vez en la narrativa peruana la percepción de Lima como la ciudad donde se experimenta el dilema entre el pasado colonial y el tiempo que se vive.

Esa Lima anterior al crecimiento desordenado y al automóvil, la ciudad del *Palais Concert* triunfante, de Tórtola Valencia, de las rimas de Yerovi y los artículos de Benjamín Cisneros, los fumaderos de opio, de la afición por la tauromaquia. En esta Lima que tiene sus drogas y tiene sus deportes violentos, había nacido un ‘culto del héroe’ por el torero Juan Belmonte -personaje que inspira a Valdelomar su *Belmonte, el trágico* (1918), y al que 30 años después todavía se nombra en la novela *Yawar Fiesta* como permanencia de un signo de “civilización” impuesta por Lima en confrontación al *turupukllay* indio: “La corrida de Puquio es deshonrosa para nuestro pueblo [...]. Yo he estado en las corridas de Belmonte en Lima y he gozado con su arte. Aquí hay que enseñar a la gente que sepan ver toros y corridas civilizadas” (Arguedas, 1974: 44).

A lo largo y en las inmediaciones de la más vistosa calle limeña, el Jirón de la Unión -que *une* la Plaza San Martín con la Plaza de Armas-, ubicado en ese centro de la capital peruana hoy reconocido como casco antiguo e histórico, se concentraba el *esprit* de la época. Estas largas calles de nombre diferente en cada una de sus cuadras, llamadas por especial discurrir con el muy limeño y metafórico nombre de *jirón*, acaso en alusión a los jirones que desgarran una tela, alteran la monotonía y dan forma y vida al diseño del centro de la

ciudad, volviendo casi literal la metáfora del tejido social.²⁴

Las seis cuadras del Jirón de la Unión concentraron las transformaciones de la capital del Perú. En las primeras décadas del 900, el lugar fue la prueba de los cambios urbanos sucesivos. Desde la herencia de la ciudad barroca, cuando el boato de los templos comenzó a trasladarse a las mansiones como signo de la nobleza y del poder de sus propietarios, hasta el período neoclásico, el romanticismo republicano y el *art nouveau* modernista, los estilos de la arquitectura suntuosa híbridos en Lima parecían desbordar, en esas calles, el mayor caudal de renovación formal de todo el Perú. Su carácter de testimonio histórico, de exhibición y reservorio de los cambios, se prolongará por más allá del medio siglo 1890-1940 que abarca nuestra investigación. Así, ya en la segunda mitad del siglo XX, la arquitectura moderna de las Galerías Boza de tiendas y ambientes exclusivos sucumbió al saqueo del 5 de febrero de 1975, durante los violentos disturbios que determinaron la caída del general Juan Velasco Alvarado (Del Águila Peralta, 1997: 249).

En esa importante vía urbana, a inicios del siglo XX funcionaban el Bar Americano, la librería Jackson y algunos establecimientos fonográficos y de fotografía. El jardín Estrasburgo, algunas confiterías, el Hotel Maury -favorito de políticos y hacendados de las provincias-, cafés preferidos por toreros, periodistas, escritores, estudiantes, gente de medio pelo, la Botica Francesa, tiendas de prendas y adornos importados para damas y caballeros. La inauguración del *Palais*

²⁴ “De todos los jirones de Lima, el más historiado e importante es el De la Unión, que conecta a través de cinco de sus once cuadras la antigua Plaza Mayor con la moderna Plaza San Martín. El área que hoy ocupa su séptima cuadra, por ejemplo, Baquijano, ubicada entre Boza y La Merced, es ya citada en algunas crónicas del siglo XVI como parte integrante de la Lima cuadrada, cuando ‘en el horizonte dominado por la huaca y el algarrobo -al decir de Raúl Porras Barrenechea- se levanta la torre cristiana y, al borde del río, las aspas ligeras de los molinos donde los españoles tienen verdes alfalfares y oscuros olivos, ganados y palomares’”. Los terremotos de 1609, 1647 y 1746 no dejaron casi huellas de esa primera Lima (Del Águila Peralta, 1997: 149).

Concert en 1913, sobre la esquina de Baquijano y Minería (hoy Emancipación), sellará el prestigio de este lugar. Lucientes mamparas, escaparates, espejos, lámparas, orquesta de señoritas, música y aromas de chocolate, vainilla, jengibre, canela y gin. La ciudad con el alumbrado eléctrico y el cinematógrafo tenía su *intérieur* de luces y cristales; una atmósfera de “ensueño”.

La *belle époque* coincidía con el apogeo del régimen político que se consolidó en el período de entresiglos peruano, entre los años 1895-1919, que el historiador Jorge Basadre denominó con un oxímoron conceptual pero cuyo buen éxito como fórmula paradójica derivó en uso sostenido. Es la “República Aristocrática”, cuya crisis habilitará el período del “Oncenio” -los 11 años que gobernó Augusto B. Leguía- también conocido como la “Patria Nueva”. Aun con sus marcadas diferencias, estos años no fueron en todo desemejantes al yrigoyenismo argentino o el alessandrismo chileno. Los tres regímenes brindaron su apoyo -del que obtuvieron sustento- a las clases medias, con el fin de derrocar o al menos desplazar del poder a la oligarquía terrateniente.

El Palais Concert, como un cuento de hadas transitorio, catedral de la *belle époque* emplazada en tácito pero elocuente desafío frente a la Catedral fundada por Francisco Pizarro y aun al complejo de la Iglesia San Francisco, cerrará sus puertas en 1930. El fin de fiesta llegó, precisamente, cuando el general Sánchez Cerro destituye al Leguía presidente civil e instaura “la hora de la espada”, que había preconizado el poeta argentino Leopoldo Lugones llegado a Lima para las efemérides de la batalla de Ayacucho (1924) celebradas con pompa y circunstancia militar.

Lima con su *Palais Concert* competía con la moderna Buenos Aires, con sus confiterías como *El Molino* y *El Águila*, con la Montevideo del *Café*

de la Paix, y aun aspiraba a competir con las parisinas; pero los brillos de esa *belle époque* no fulguraban con espejos suficientes para ocultar el reverso capitalino. Las imágenes de desamparado asombro de José María Arguedas, en el relato del recuerdo de su experiencia iniciática en la ciudad de Lima, después de un viaje largo y fastidioso desde Andahuaylas, identifican sin imprecisiones la articulación establecida entre la ciudad capital y el resto del país. “Cuando visité Lima en 1919, las mulas que arrastraban carretas de carga se caían, a veces, en las calles, fatigadas y heridas por los carreteros que les hincaban con púas sobre las llagas que les habían abierto las ancas. Un ‘serrano’ era inmediatamente reconocido y mirado con curiosidad y desdén: eran observados como gente bastante extraña y desconocida, no como ciudadanos compatriotas. En la mayoría de los pequeños pueblos andinos no se conocía siquiera el significado de la palabra Perú [...] ¿Era un país aquél que conocí en la infancia y la adolescencia? Si, lo era. Y tan cautivante como el actual. No era una nación” (Arguedas, 1966: 12).

Con todo, el nuevo escenario urbano limeño fue signo de una modernización que alcanzó y superó la anterior a la Primera Guerra Mundial. Esta situación capitalina incentivó la migración desde la sierra, donde perduraban formas económicas feudales. La combinatoria califica una racionalidad interior de la modernización peruana de esa época.

Con este escolio, en función de la discontinua literatura peruana, se reconoce el exaltado emparentamiento que los análisis críticos establecen entre la modernización y el modernismo literario. Las ideas suelen acusar una sospechosa, antes que tranquilizadora, generalidad. El modernismo literario puede ser expresión refinada, pero en definitiva muy crasamente directa, de la modernización social (Rama, 1983);

puede ser respuesta crítica al positivismo (Paz, 1969); puede ser correlato a la crisis filosófica desencadenada por el advenimiento de una visión secular del mundo (Gutiérrez Giradot, 1987). En lo visto por Susana Rotker (Rotker, 1992), que presenta una lista de índices de la modernización finisecular (profesionalización del escritor, formación de grandes ciudades, aparición de las burguesías mercantiles, entre otros) se presume al pasar que tal transformación se concreta, a pesar de que la verdadera industrialización se afianza en América Latina sólo después de la década de 1920.

En opinión diversa, “no se puede desestimar el carácter paradójico de esta aspirada modernización no sólo sin industrialización sino sin tantas otras cosas: sin democratización social, sin creación de un mercado interno, etc” (Souza Crespo, 2003: 24). Un dato central en la relación entre Modernismo y modernidad, es el señalado “fracaso” del proyecto modernizador en los países andinos del siglo XIX” (Cornejo Polar, 1995), o “modernidad diferencial” (Rodríguez Cascante, 2004) o “modernidad inconclusa” (Richard, 2005). Aun el prejuicio gradualista que subyace en el apresuramiento de considerar que la modernidad latinoamericana en general y peruana en especial será de distinto grado e intensidad, pero será modernidad al fin, se contrapone al modernismo no como la “tribu” simbólica de determinadas rupturas históricas sino como una de las formas de habitar el “fracaso”.

Triunfar en Lima, o El viaje de ida de lo provinciano a lo capitalino

Lima intensificó un poder de atracción sobre el interior del país ya presente desde los tiempos coloniales por su rango de capitalía regional. A la vieja sede del Virreinato sudamericano, el último del continente en emanciparse de España, llegó la migración de los jóvenes

del interior del Perú que habilitará -con mayor, menor o nulo éxito- la integración de las provincias, una de las anheladas propuestas de González Prada. Este pasaje de lo provinciano a lo capitalino, más allá de un común *animus* balzaquiano y decimonónico, aumentará durante el período del Oncenio. En los once años de Leguía, según señalamos, se promovió a las clases medias con el objetivo de destronar a la oligarquía civilista. Esta confluencia provinciana -generalmente serrana, pero también costeña- sobre Lima continuará su marcha aparentemente inexorable hasta la mitad del siglo XX.

La Lima de Leguía, de espectacular renovación urbana, coincide y aun es antecedida en la costa. Particularmente, por la “bohemia trujillana” y por su entorno. Trujillo, la ciudad norteña donde vivió César Vallejo, había vivido una de las primeras y más profundas demostraciones del poder del capitalismo moderno, “la absorción de decenas y decenas de propiedades azucareras por grandes monopolios extranjeros” (Cornejo Polar, 1994: 166).

En las principales ciudades del interior, desde Trujillo hasta Cuzco, las migraciones se sucedieron. En las instituciones literarias, la presencia provinciana en Lima se testificará con Abraham Valdelomar venido de Pisco, Alberto Hidalgo de Puno (que después de Lima irá a Buenos Aires), César Vallejo de La Libertad, López Albújar de Lambayeque, Percy Gibson de Arequipa, entre otros. En las ciencias sociales, Luis Valcárcel es de Monquegua, Jorge Basadre de Tacna, Víctor Raúl Haya de la Torre de La Libertad, José Carlos Mariátegui de Monquegua, Miguel Ugarte de Cusco. En la filosofía, Mariano Ibérico es de Cajamarca y en las ciencias médicas, Honorio Delgado es de Arequipa.

Se trataba de intervenir en la pólis, enfrentando o si no esquivando a la élite limeña; se buscaba alcanzar prestigio y ser bien conocido y

reconocido. El trayecto implicó, para los intelectuales y escritores comprometidos en esta actuación social, cambiarse, pero también cambiar; ilusorios pueden ser los límites entre lo activo y lo pasivo.

La experiencia urbana en Lima no excluyó, sino que antes bien habilitó, que la mayoría de estos escritores volvieran, en una versión moderna y radicalizada del conocido tópico de 'menosprecio de Corte y alabanza de Aldea', al paisaje idílico, idealizado, de una niñez que ya era cada vez más "fábula de fuentes" (Guillén, "Los jardines", 1926), naturaleza que reaccionaba ante la cultura, y reclamaba sus fueros. El retorno a la provincia a partir de la experiencia urbana capitalina, o la presencia de la provincia en la capital, encuentra su primera versión programática en el cuento "El Caballero Carmelo" (1912) de Abraham Valdelomar (1988: 371-381), quien durante su estadía en Italia, enviado por el gobierno de Guillermo Billinghurst, participó en un concurso realizado en Lima donde obtuvo el primer premio.

III. Abraham Valdelomar: Lima, capital de la moda, las letras y el dolor

El Perú es Lima; Lima es el Jirón de la Unión; el Jirón es la Unión es el Palais Concert; luego el Perú es el Palais Concert Abraham Valdelomar (Sánchez, 1969: 171).

El Jirón de la la Unión, iluminado danzódromo de exclusivo zapateo provinciano (Julio Villanueva Chang, 1999: 117).

Abraham Valdelomar, provinciano de Ica, publicó en Lima en 1911 dos novelas que lucieron arrogantemente urbanas ya desde sus títulos, paralelos pero progresivos en su contenido y significado: *La ciudad de los tísicos* y *La ciudad muerta*.²⁵ Una y otra novela apelan a parejas categorías de verosimilitud. Un verosímil entre finisecular y vanguardista, que ambas dan ya por bien fundado. Aunque también se ocupan, con más laboriosidad de lo que su escritura artificialmente tersa quiere revelar, en construir a su autor y ‘presentarlo en sociedad’ -en una sociedad que también hay que construir, como tablado para el

²⁵ *La ciudad de los tísicos: La correspondencia de Abel Russel* (Valdelomar, 1988: 273-321). Su primera publicación, por entregas, en Lima, en 1911, fue en la revista *Variedades*.

La ciudad muerta: Por qué no me casé con Francinette (Valdelomar, 1988: 327-354), se publicó en 1911 en los números 80 y siguiente de la revista *Ilustración Peruana*.

escritor, y platea desde donde un público no menos maquillado pueda prorrumpir en aplausos.

Una y otra ciudad ficticia han sido inventadas por un autor que se manifiesta por afuera y por arriba de sus propias ficciones, pero que, en su impostación pseudónima, quiere estar siempre presente, antes patente que latente, para su lector y su público. Una ciudad se encuentra extramuros; la otra es subterránea. Sin embargo, ambas coinciden en poder definirse tan sólo en términos de la Lima capital de la República del Perú.

La 'forma urbana' inventada para estas ficciones, vuelta y proyectada sobre su innegable referente capitalino peruano, en un juego de alejamientos y acercamientos discontinuos, es la reciente y a la vez contingente metáfora urbana que se constituye en una renovada percepción de Lima. Una percepción que se quiere, a su vez, también 'limeña'. Esta 'forma urbana', literaria en general, pero específicamente novelesca, sirve aquí para una finalidad nueva, que Valdelomar, y sus contemporáneos, perciben como novedosa, y consumen como tal.

Una forma urbana para la ficción novelesca

La forma urbana es radicalmente nueva, antes que una 'renovación' del universo del tradicionalista Ricardo Palma. Implica la invención de relaciones entre el régimen urbano y la ciudad capital 'geográfica' y sus habitantes. Vale decir, los nexos entre una legalidad o normativa, donde la ley del Estado es tan importante como sistema de usos y costumbres cuya renovación constante no socava sino que reafirma su imperiosidad, y un personal en 'renovación' creciente, que conoce por

entonces una presión demográfica que se añoraba, o directamente se desconocía en el Perú de la costa desde el fin de la Guerra del Pacífico.

La conjunción de los rasgos escénicos, políticos, poéticos, y aun ‘poetológicos’, desplegados con maestría a la vez que condensados o sintetizados, concurren a configurar esa forma urbana, que decide sus ejes y sus aristas sobre una singular experiencia ciudadana limeña. Parece seductor descubrir *a posteriori* en Valdelomar a un ‘teórico de la ciudad’, que encuentra en la urbe moderna, no sin maravilla, la maleabilidad de un escenario que permite forjar, para un solo yo, destinos súbitos, nuevos, contradictorios, paralelos, inconexos, anónimos-‘Valdelomar’ es un autor pseudónimo-, en consonancia con formas de la sociología alemana y norteamericana coetánea, desde Berlín a Chicago, en las obras de Georg Simmel (1903), Ferdinand Tönnies (1887), Max Weber (1921), Robert Park (1925), o Burgess (2000).²⁶ No faltaron quienes fueran efectivamente seducidos y engañados -y no sin íntimo regocijo-, tanto entre los críticos literarios (Sánchez, 1969; Elmore, 1985), como entre los ‘nuevos cronistas’ (Jáuregui, 2004:42). Traspasado el horizonte del siglo XXI, la reubicación en América Latina de la crónica como género mayor hizo que la figura de Valdelomar fuera reivindicada, pero también convocada, como un reservista que siempre hubiese estado ahí, hasta entonces más decorativo que útil, para luchar por causas que no habían sido las suyas, porque el estatuto de los géneros había mutado, después de la divisoria de aguas del boom latinoamericano, en un sistema nuevo (Villanueva Chang, 1999).

²⁶ A fines del siglo XIX, la ‘ciudad de masas’ era un fenómeno muy reciente en Alemania y en Estados Unidos, a diferencia de lo que había ocurrido en Francia, en Gran Bretaña, en Italia y aun en España. Estas novedosas formaciones urbanas habían debido su explosión demográfica a la concurrencia de migrantes del Hinterland agrario o del extranjero para trabajar en la industria (Cambiasso, 2001). Es por ello que estas teorías urbanas, o modos de dar cuenta del nuevo fenómeno ciudadano, podían parecer más útiles, a los ojos de los críticos literarios -como lo habían sido, aunque menos, a los de los científicos sociales en décadas anteriores-, para el caso del Perú en general y de Lima en especial.

En cuanto a la cronología de la historia literaria externa, que aprisiona el momento de la aparición de estos libros con marcos y periodizaciones creadas por historiadores y críticos para la América ibérica en su conjunto, las novelas concurren en modernismo literario. Visto lo señalado del proceso modernizador del Perú, estrictamente en Lima, estas novelas de Valdelomar son la expresión artística de una suerte de contradictorio correlato ideológico, que señala, en la historia social, los límites y aun la imposibilidad de fenómenos de modernización genuina.

Lugar y función de la novela urbana en el espacio limeño

Calificar estas novelas de Valdelomar como expresiones artísticas es una afirmación que sólo cobra inteligibilidad cuando puede ofrecerse una respuesta a la pregunta por su lugar y por su función en el espacio limeño de la primera década del Novecientos. No avanzamos mucho atendiendo a los datos y documentos, que son abundantes, sobre la relativa autonomía de los Ateneos y grupos culturales del fin de siglo; tampoco con insistir en que la presunción -o en su defecto, la proclamación- de autonomía literaria es una de las caras de la “transformación socio-cultural burguesa”.²⁷ Importa detenerse,

²⁷ Ricardo Palma patentizó la versión “bohemia” de los románticos peruanos y “confunde valores literarios por destacar rasgos familiares o físicos” (Sánchez, 1951: 21). En 1866, se organizó la *Sociedad Amigos de las Letras* que se transformó más tarde en el *Club Literario*, institución de corte oficial y gremial, cuyos integrantes, sin practicar ninguna “bohemia”, más bien abominaban de ella, aunque no de su recreación. *El Club* contaba con una publicación periódica, *Anales*, donde colaboraron casi todos los integrantes de esa generación. Otros importantes medios de difusión fueron *La Revista de Lima* (publicada regularmente desde 1861) y *La Revista Peruana*, cuyo clímax se registra en 1879. Por lo demás, “no hubo diario que no concediera espacio a las publicaciones literarias” (Sánchez 1951: 129). Después de la Guerra del Pacífico, florece la agrupación *Bohemia Literaria*, con *El Círculo Literario* liderado por González Prada, antagónico del *Club Literario*. Entre 1918 y 1928 -en el período del Oncenio-, fueron en aumento los periódicos y revistas publicados en Perú. La mayoría de estas publicaciones tenía un carácter político o informativo, pero llama la atención que continuasen aumentando las publicaciones que tenían un contenido literario o artístico. Es la época de las grandes revistas. Baste con que mencionemos a

preliminarmente, en las relaciones intersubjetivas, en el individualismo que se sostiene en la sociedad peruano-capitalina, y que en simultáneo empieza a hallar sostén y sustento; en suma, en las mediaciones que se instauran -al tiempo que adquieren creciente densidad- en la relación del escritor con las formas de sociabilidad limeñas.

En punto a la noción de *intersubjetividad*, su uso no se basa aquí en una simple generalización antropológica, sino que se define por la interacción entre ‘hombres libres’ que en una dinámica circulatoria contiene un momento de disponibilidad o vacancia, en cuanto los sujetos se han desprendido de las condiciones de su discurso previo. Se dirigen a la formación de una nueva ideología, que implica “un relevo ideológico que es poderoso porque se funda en la voluntad de hombres jurídicamente libres” (Zavaleta Mercado, 1986: 44). Su contrapartida, en Lima (“Por aquí se va a ser rico o sea a ser señor”, según la fórmula que antes citamos del conquistador Pizarro), fue la intersubjetividad propiamente ‘señorial’, como un modo de imaginar -una vez que aquella haya sido captada o configurada- la imposibilidad del acceso al poder. En este hecho, se esclarece “un modelo de interacción social negativa, que como la general, también se reproduce” (Souza Crespo, 2003: 98). Explica las reluctancias y resistencias a una reforma intelectual que constituye la cara cultural de la intersubjetividad sostenida por la igualdad jurídica del individuo, en tanto correlato de la igualdad en el mercado.²⁸

Colónida (1916), dirigida por el mismo Valdelomar; a *Claridad* (1923), en cuyas páginas se expresaron las inquietudes estudiantiles y obreras de 1919; en la otra vertiente, figuraba *Mercurio Peruano* (1918), órgano de un grupo de intelectuales aristocráticos presididos por Víctor Andrés Belaúnde y del cual terminaron separándose algunos, como Mariano Ibérico, para formar la brillante pero efímera *Nueva Revista Peruana* (1929): intento casi utópico de mantenerse equidistante entre el orden oligárquico y el socialismo. Indudablemente la revista por excelencia fue *Amauta*, fundada por Mariátegui en 1926 y que se publicó hasta 1930 (Burga y Flores Galindo, 1979: 172-173).

²⁸ En los hechos, la ‘democratización’ sin reforma intelectual engendrará un sistema electoral concreto. El sufragio “depurado” excluye del proceso democrático a todo analfabeto y a toda mujer -y en la práctica, a la masa india-; en los hechos, la mayoría

En este momento del entresiglos XIX-XX, la dinámica intersubjetiva fue muy menguada. El progreso dependía, o parecía depender, de la importación de imágenes de una modernidad mitológica y lejana, transformada en mercancía, a la que no todos tenían derecho, y menos aún acceso. Resulta así poco sorprendente que durante el período 1890-1940 los grupos de poder peruano fundaran primero, y desarrollaran después, un 'proyecto modernizador'. Si por un lado esta modernización dirigida y dirigista buscó la subvención masiva del transporte (para la exportación del guano y del salitre y luego de productos agrícolas, como también para la importación de bienes), por el otro fue recalcitrantemente señorial en su impostación. Temió a la democratización social como a un peligro, frente a las voces insubordinadas de una vanguardia política que tuvo su referente mayor en la figura y la voz de González Prada.

Oro burgués y oropeles bohemios: modernización fingida y modernidad ficcional

La burguesía triunfante había sido escarnecida en Francia por Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé, poetas tanto más estimados, como 'raros entre los raros', para el modernismo rubendariano:

Es raro, rarísimo ¡Un poeta! (Darío, 1994:191)

Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza (Darío, 1994: 16)

de la población excluida ha de ser controlada por un tutelaje paternal y racista. Se trata de una modernidad sin modernización, con extraterritorialidad de los enclaves (productivos), exclusión literal de la población en la erección de un poder y control directo del electorado (Souza Crespo, 2003).

En esta imagen de los burgueses, que comenzó a fijarse y congelarse con una buena fortuna literaria que capitalizaron después las vanguardias históricas, la burguesía siguió el flujo de la lógica capitalista, tanto de la generación del excedente como de la racionalización a la que se la sometía. El impulso que acumulaba esos excedentes, y los multiplicaba, encontró su contrafigura social necesaria: el burgués que era a su vez culturalmente ‘filisteo’. Según el estereotipo, el burgués era un personaje, de raigambre más o menos positivista, muy poco interesado en todo lo que no fuera utilitario y no estuviera consagrado a la reproducción del dinero.

Esta sólida burguesía -industrial, comercial, financiera, aun agropecuaria-, caricaturizada por una codicia que sólo perdía terreno ante la prudencia, se distingue del marco que definió Valdelomar. En el mundo finisecular o ‘belle époque’ de pre-Guerra europea favorito de Valdelomar, de su “dannunzismo de credo y ademanes” (Sologuren, 1981: 227), aquí apronta una modernidad entendida y practicada como dilapidación aristocrática del excedente. En este sistema, si las rupturas con el pasado republicano inmediato fueron muy manifiestas, no lo será menos su abierta continuidad de exhibido gasto conspicuo (Veblen, 1899: *passim*) con el pródigo pasado colonial oligárquico. La modernidad se tornaba imagen, símbolo.²⁹

La modernidad limeña se volvió así una modernización que se (re)creó literariamente, y que consumó el consumo de sus fetiches y lugares comunes discursivos. Las imágenes urbanas de lo moderno reprodujeron, con prolífico fervor, réplicas, muchas veces más distorsionadas -aunque fuese creativamente- de lo que sus mismos creadores gustaban creer, de monumentos y edificios europeos. El

²⁹ Claudio Véliz ha analizado las fisuras de la modernidad de fin de siglo en Latinoamérica “que no adopta de la europea modos de producción sino de consumo” (Véliz, 1984: 147).

paisaje cultural del Modernismo se completó con su imitación y emulación de copias de edificios entrevistados en Europa, muchas veces conocidos por fotografías. Valdelomar tuvo lúcida conciencia del espectáculo de una modernidad “imaginada” y articulada en la producción de imágenes, que incluyó la de sí mismo en tanto figura de escritor. Dispuso de su trabajo como mercancía simbólica especial, creada desde un privilegio que no estaba dado de antemano, sino que se debía conseguir meritocráticamente con la videncia, la ilusión, de una producción esotérica, incontaminada por el trabajo y el mercado.³⁰

En *La ciudad de los tísicos*, relato (*récit*) sucinto, novela deliberadamente breve y parca en acción y lenguaje, acuden para la composición de los personajes figuras caras al dandismo. Como también *dandy* se quiere a sí mismo el narrador innominado de la novela, en una relación autobiográfica tan escamoteada como exhibicionista con el autor pseudónimo, el propio Valdelomar.

En 1900 Abraham Valdelomar había llegado a la ciudad capital del Perú para completar allí, por decisión familiar, sus estudios secundarios. Por decisión propia, ingresó en la Universidad de San Marcos, en esos años anteriores al fantasma de la Reforma Universitaria que tenía su origen y motor en la provincia argentina de Córdoba y que atravesará América Latina.³¹ De la casa de altos estudios sanmarquina saldrá Valdelomar

³⁰ La función del escritor y su obra, se ha dicho, es producto de una constante negociación simbólica entre el poeta y su público que lo lee pero que también no lo lee (Molloy, 1979: 443-447).

³¹

El movimiento impulsado por los estudiantes de la Universidad de Córdoba, tuvo sus precedentes en las beligerantes demandas del mismo claustro en la Universidad de Buenos Aires, “donde los estudiantes participaban en la vida nacional de más de una manera [...] una situación universitaria nueva por el cambio de composición social del estudiantado” (Halperin Donghi, 1965: 104). Varios testimonios de quienes participaron en el movimiento por la reforma universitaria en Uruguay, Perú, Chile y Argentina fueron compilados por Gabriel del Mazo, líder estudiantil y presidente de la Federación Estudiantil Argentina, en el libro *Reforma Universitaria y las universidades Latinoamericanas* (del Mazo, 1949).

sin más logro declarado que la convicción de la inutilidad del saber impartido en sus aulas.³² Tempranamente, Valdelomar desarrolló su calidad de dibujante, de caricaturista más divertido que cruel, de ilustrador elegante y fundamentalmente, sus cualidades de redactor.³³ El ámbito de los medios periodísticos, en esos primeros años del 900, crecía, se modernizaba y aun proveía instrumentos, simbólicos pero también desembozadamente materiales, para servir de invernadero o *jardín d’hiver* a los desarrollos de Valdelomar, que incluso le permitirán obtener un reconocimiento público que la Universidad limeña no había conseguido producir, de por sí, para sus propias figuras (Sánchez: 1969; Espinoza Espinoza: 2007, Zabaleta: 2007).

Rascacielos campanarios y escenarios para un dandy *manqué*

Muy pronto también, la *persona* de Abraham Valdelomar, que podía y gustaba llamarse *the king of the life* -su dilecto modelo era un Oscar Wilde sin tragedia (y sin comicidad involuntaria)- encontró el escenario más adecuado en esa catedral de la *belle époque* que fue el Palais

³²

Como expresa en la carta a Enrique Bustamante y Ballivián (9 de mayo de 1912), “La vida en Lima ya es imposible. Una suprema estupidez lo invade todo, desde la política, último refugio de los que aquí vivimos, hasta la Universidad, eterna consagradora de nulidades” (Valdelomar, 1988: 620). La Reforma Universitaria conocía un antecedente peruano: el rector Albert Giesecke y alumnos como Luis Valcárcel la impulsaron en la Universidad Nacional Mayor de San Antonio Abad del Cuzco (1909). En Lima, algunos de sus gestores como Luis Alberto Sánchez o Raúl Porras Barrenechea se aunaron a las celebraciones del Centenario de la Independencia con aportes originales que diferían de la generación anterior.

³³

La primera reunión completa de la obra de Valdelomar, en 1979, llevará por título y subtítulo *Obras: Textos y dibujos*. Aunque no es posible entrar aquí en el análisis de la obra propiamente figurativa de Valdelomar, parece significativa su vocación, y preferencia, por el dibujo sobre la pintura: una analogía con la obra ‘textual’, ‘gráfica’ -por oposición, o diferenciación, con la ‘pintada’- se ofrece por sí sola a la crítica literaria. Para mencionar un solo término de comparación alejado, pero nítido, piénsese, en las dos décadas siguientes a la muerte de Valdelomar, en la obra del argentino Roberto Arlt, con su preferencia por las ‘aguafuertes’ como género cronístico-periodístico y su rechazo de los ‘lienzos’ pictóricos en la novela, que hizo explícito en el prólogo a *Los lanzallamas* (1931).

Concert. El escritor no era sólo una *vox publica*, era también una *persona* dramática, que si retenía todos los atributos positivos del *dandy* como sustanciales, y como accidentales y episódicos muchos de los negativos -rémora no siempre deslucida de la bohemia romántica-, sin embargo distaba de agotarse en ellos.

No podía ser de otro modo. Entre los motivos que obligaban a la diferencia, se contaba el de que la pereza, el descuido y la *nonchalance* del dandismo no eran una opción para un migrante provinciano en Lima que fuera también un 'trabajador intelectual' y ya no manual.

Valdelomar tenía una producción periodística -y después tuvo una carrera política- comprometidas. En una de las mesas del Palais Concert vivía rodeado de admiradores apasionados pero nunca incondicionales -entre ellos los muy jóvenes y no menos provincianos José Carlos Mariátegui y César Vallejo-: "El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert"- (Ortega,1986; Valero Juan, 2007). El implícito y consecuente término, de barresiano *culte du moi*, era: "el Palais Concert soy yo"; sus oyentes no dejaron de añadir esa conclusión hedonista y narcisista del polisilogismo centrípeto, y tampoco se abstuvieron de divulgarla.

El *flâneur* siempre llega a destino: un dandismo más concéntrico que excéntrico

Aquella declaración concéntrica, tantas veces citada -muchos que no leyeron una línea de Valdelomar nunca vacilan en repetirla-, con su estructura frástica 'cuzqueña' que conduce al 'ombligo del mundo', el Palais Concert identificado con el Yo pseudónimo y escénico de Valdelomar, sintetizaba y delataba la ironía del dandy (Darrigandi,

2010). Lo hacía con distancia, reserva, excentricidad, “vislumbre de lo heroico en tiempos de la decadencia”.³⁴ Con la aspiración de sustituir al aristócrata en cuestiones de cultura y de arbitraje de la elegancia, el dandy, en una construcción a cuyo catálogo de exterioridades Valdelomar fue meticulosamente fiel, adoptaba la postura del desdén, del *ennui*, del *taedium vitae*, del ‘mal del siglo’, del desapego, del desinterés, del amoralismo, para diferenciarse del filisteísmo burgués, y de toda teoría o práctica utilitaria o funcional del arte. El *Des Esseintes de À Rebour*s (1884) de J. K. Huysmans y el *Marius de Marius the Epicurean* (1885) de Walter Pater fueron modelos europeos que los lectores latinoamericanos de estas novelas tuvieron muy presentes, sobre todo porque su ‘estilo de vida’ dependía de un mobiliario y un utillaje mentales, pero también de un *intérieur*, de dificultosa si no imposible –y onerosa- emulación transatlántica. Una generación después, el *Monsieur Teste* de Paul Valéry, el *Barnabooth* de Valery Larbaud, los indiferentes peninsulares de Alberto Moravia o insulares de Evelyn Waugh, serán criaturas más voraz y velozmente trasladables, para su imitación y aun su parodia, al estar desarraigadas y cortadas de toda tradición y educación europeas únicas, al vivir en el horizonte de una postguerra donde la trshumancia y la migración son destino compartido.

En cuanto *dandy* limeño, Valdelomar supo que debía su calidad y cualidad a ser un dedicado cultor de la diferencia en el siglo de lo uniforme: “El dandy rechaza normas y mandamientos, opone lo singular a lo múltiple, lo poco a lo mucho, el ocio al cansancio, la gratuidad a la ganancia, la riqueza al enriquecimiento, la reserva a la efusión y el delirio de su rigor a la sombría economía de las obligaciones” (Kempf,

34

Con todas las distancias, es la caracterización que Walter Benjamin confiere al poeta moderno: “el último resplandor del heroísmo en la época de decadencia [...] El héroe moderno no es héroe sino que representa héroes. La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel del héroe está disponible” (Benjamín, 1972: 116).

1977: 10). Estas coincidencias y disidencias y superposiciones y solapamientos con la imagen europea del *dandy* ayudan poco, sin embargo, para explicar lo singular de Valdelomar, al menos en la medida en que presuponen un tipo de totalización burguesa que una sociedad como la peruana nunca conoció ni reconoció. En todo caso, el proyecto ético y estético de Valdelomar mantiene la apuesta social y política por lo poco (el voto calificado) y por lo singular (héroes carismáticos), y dilapida señorialmente el excedente.

El sentido del dandismo, expresión de una política de la subjetividad, y corrigiendo a Maurice Barrès, se vuelve “[...] así y sobre todo una política ética y estética que se extiende a una cultura (antes que a un culto) de sí mismo, es decir, a la exaltación y concentración de las capacidades sensibles e intelectuales” (Bourdieu, 1999: 116-117). El *dandy*, y el dandismo, europeos o americanos, parecen depender de su articulación histórica antes que de toda definición y voluntad arquetípicas.

El lujo cosmopolita a que tenemos derecho

Al énfasis, que apuntamos en los párrafos anteriores, colocado en la *producción de imágenes*, se sumó en el entresiglos peruanos una *política de la mirada*. Lo visto connota, y presupone, una mediación, que el dandismo que Valdelomar supo representar ayuda a volver

visible, pública. Así, antes que *outsider* o *outlaw*, el dandy se convierte en portador de una mediación. El cuerpo ‘social’ del dandy, en tanto ejemplo supremo de la “moderna” continuidad con el pasado, prospera en un territorio social donde la conciencia de la imagen corporal se agudiza en varios niveles (Molloy, 1994: 128-138). La abundancia de artículos periodísticos sobre el *décalage* entre la apariencia física y la interioridad psíquica señala, ya por su sola frecuencia estadística, al disfraz y a la simulación como obsesiones de la época.³⁵ Valdelomar fue presentado deliberadamente por la crónica y por la crítica como signo y como símbolo, una y otra vez. Así lo hace su profuso biógrafo y enconado panegirista póstumo, Luis Alberto Sánchez:

Abraham Valdelomar y Pinto había nacido en Ica. Era un hombre amarcigado, casi oliváceo. Lucía una frente de ángulo agudo, aunque amplia; cabellos negros, ensortijados de origen y casi lacios de peine; los ojos negros, rasgados y reilones, iluminaban de ironía el rostro lleno y ovalado. Su nariz era corta, ligeramente redonda en su término; los labios carnosos, entreabiertos y mordaces, diluían una perenne sonrisa fisgona y cordial. El mentón, también redondo, era suave con una leve hendidura vertical en el medio, digno remate frailuno de un rostro limitado por unos quevedos de carey, atados al cuello con una flotante cinta bicolor: plata y negro. A menudo Valdelomar llevaba desnudos el cuello y la parte superior del pecho, cubierto este por una alba camisa de tenis. Pisaba categóricamente: punta arriba y tacón recio, con calzado de capellado plomo y zapatilla de hule brillante. El índice de la

35

En una zona extrema y casi delictiva, donde ‘mala vida’ y aristocracia se encuentran, el disfraz se vuelve travestismo (Garber, 1992). En otra de progresismo post-positivista, la simulación es una herramienta civilizada, e inevitable, en la lucha por la vida, y así lo entiende en *La simulación en la lucha por la vida* (1903) el argentino José Ingenieros, muy leído en la América del Pacífico, siguiendo al sociólogo francés Gabriel Tarde, también ampliamente traducido al español y difundido. Las dos posiciones presentan un factor común, determinado por la exclusión o inclusión social. Su persistencia y gravitación en un orden nacional se constata en ensayos recientes. Basta con que mencionemos el de Jorge Salessi (2000) *Médicos, maleantes y maricas: Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina (1874-1914)*, basado en documentación de archivos policiales y médicos, y con rica documentación bibliográfica. También otros dos libros de Josefina Ludmer. Tanto la compilación de textos literarios y críticos *La cultura de fin de siglo en América Latina* (Ludmer, 1994) como el ensayo *El cuerpo del delito: Un manual* (Ludmer, 1999) presentan sucesivas figuraciones literarias del “delito” en vinculación individual y social con las identidades sexuales y nacionales.

mano derecha relucía un insolente y malagorero ópalo; del antebrazo izquierdo colgaba un grueso bastón de Malaca. El chaleco llevaba ribetes claros en todos sus bordes. Gustaba usar trajes de *tweed* plomo. Los pantalones se angostaban en sus extremos. La chaqueta de faldones amplios para disimular las caderas excesivas. Tenía voz flauta de Ganimedes y el andar contundente de Alcibíades. Se empolvaba y usaba brillantina. Olía a agua lavanda Atkinson de moda entonces. Reía de buen grado y con frecuencia. Amaba ser visto, oído, admirado y odiado. No resistió la indiferencia ni el silencio.
(Sánchez ,1969: 9-10)

El retrato de Sánchez, donde cada rasgo físico, cada elección de vestuario y accesorios se ve doblada por una interpretación moral, presenta a un Valdelomar 'en pose'. Un escritor irónico, un hombre público, un dandy, un provinciano en Lima, un disidente sexual, un *dedicated-follower-of-fashion*, un provocador y por añadidura con bastante buen éxito en sus provocaciones. Nada de todo esto falta en los énfasis que se suceden y anulan unos a otros en la enumeración muy poco caótica del biógrafo. A continuación, Sánchez narra que Valdelomar se paseaba sólo para ser visto, que se mostraba en cafés, calles, salones, ateneos, que realizaba unas muy exhibicionistas "Giras Patrióticas".

Valdelomar buscaba, y encontraba, una nueva ubicación específica del escritor en un medio cultural capitalino que vivía en expansión. Este provinciano había sido uno de los primeros en registrarla con personal optimismo. En su propia persona, había franqueado y vencido las fronteras de la ciudad capital. Con mordacidad maliciosa, promocionaba el triunfo de un joven escritor mestizo de provincias en la hegemónica y centralista ciudad de Lima donde la República Aristocrática anunciaba el triunfo del Oncenio de Leguía. Antes que disimulo, la de Valdelomar era una simulación 'performativa': resultaba fundamental que el simulacro viviente no naciera de la disimulación ni del ocultamiento, predestinados al fracaso, sino de espectacularizar las

nuevas relaciones sociales y urbanas.³⁶ Un atrevimiento del que Sánchez nunca acaba de reponerse en un libro que busca ser sereno balance póstumo de Valdelomar, en pleno 'boom' de la novela latinoamericana, cuando los géneros 'cronísticos' cotizaban todavía a la baja (Sánchez, 1969).

La práctica intencional de adecuarse a cartabones francobritánicos de elegancias extremas, tanto en la ropa que lo vestía (y aun desnudaba, según no deja de apuntar Sánchez en el pasaje citado) como en ademanes y modales, en usos, abusos y consumos, en su manera de poner distancia con un mundo limeño que miraba a través de quevedos, componía un personaje que, como los protagonistas de sus novelas, seducía al público que congregaba, así fuera por la burla o por la irritación. Una actuación o *performance*, que arrojaba sobre la escena urbana, que se desplegaba a su alrededor con la ilusión de una escenografía espontánea, la diferencia entre el puro artificio y las cosas en sí (Sontag, 1964), para que ésta pudiera ser constatada -por decirlo de este modo extemporáneo- en el rating 'minuto-a-minuto'.

Antes por contraste que por imitación, Valdelomar revelaba el conocimiento adquirido de las costumbres que determinaban la rancia división de castas en la sociedad peruana en general, y limeña en especial. Por entonces, los afanes de las clases medias en ascenso pujaban por desplazar, pero no hacían desaparecer, a la señorial. Aun

³⁶ "Con el Conde de Lemos" titula Vallejo la crónica publicada en *La Reforma*, Trujillo, el 18 de enero de 1918, en la que se puede recuperar algunas de las poses desplegadas por las calles de Lima: "En el paseo Colón, al bajar de nuevo, hay curiosos que nos atisban y nos cuchichean. El Conde se lleva olímpicamente sus enormes quevedos a sus ojeras, que recientes 'cuidados pequeños' subieron de tono. Luego reanuda la charla:

-Vaya usted a ver cómo todo el mundo los admira. ¡Ah! ¡Esto es horrible!
Valdelomar al hablar así se refiere a los seudo literatos; a esos que por su dinero o posición se creen autorizados para hacer un soneto o publicar un libro. Acalorado y derramando piedad para estos en el desdén dannunciano de una pose trágica, me cuenta sus luchas con los prejuicios, con la obesidad ambiente, con las vacías testas 'consagradas' "(Bernabé, 2006:140).

del gusto más moderno seguía siendo árbitro la casta de los señores: esta situación permitía a Valdelomar un sarcasmo que si no estaba exento de candor, tampoco estaba mal provisionado de exhibicionismo.

Ojos que da pánico soñar: América me mira

A la mirada peruana y limeña de Valdelomar puede sumarse, más que oponerse, la evocación del intelectual mexicano José Vasconcelos. Ya funcionario de una Revolución triunfante, visitó Lima a mediados del año 1916, y sostuvo con Valdelomar una larga y variada conversación en un fumadero de opio del Barrio Chino. La década de 1960 no ha sonado sus claros clarines, y Vasconcelos no parece ni anticipar ni menos anhelar los cánones novelísticos del 'boom':

Era este Valdelomar un 'as' de su generación, no más de treinta años, más bien alto, robusto, moreno, pelo negro bien peinado y vestido con afectada elegancia. El mejor cronista limeño [...] tras el aperitivo en la confitería de moda, donde se exhibía Valdelomar metódicamente, comenzamos a deambular por el barrio chino. Estuvimos unos minutos en el teatro de proyecciones y gritos y diálogos que no acababan nunca. Entramos después a una pulpería -tienda de abarrotes- de apariencia inocente. Se hizo señas Valdelomar con un chino y nos condujeron a interiores sombríos divididos en secciones, alfombradas con esteras y encima pequeños bancos para colocar bandejas, para reclinar la cabeza otros, y cojines de almohadas. Ya me había llegado la noticia de que Valdelomar andaba con el snobismo del opio [...] - Vea cómo hago para que me imite- y aspiró con los pulmones; chirrió un poco la droga al ser acercada a la flama y un humo más denso que el del tabaco y mucho más aromático, describió espirales, salió poco después por la boca y las narices del fumador [...].

[...] como usted sabe yo soy el maestro de esta nueva generación de poetas y los tengo educados en el orgullo de la personalidad; es necesario hacerlo así para hacer respetar al intelectual en estos medios mercantilistas [...].

[...] -¿Para qué quiere usted ahora que entre ese Pancho Villa y ese Carranza que tiene cara de tan bruto? Estos pueblos, amigos, no nos merecen a los intelectuales. Dedíquese, mi amigo, como yo, a explotar burgueses. Esta sociedad de Lima... usted la ve, son unos burgueses sin gusto por el arte, la literatura; hay que educarlos... educar y explotar al pequeño burgués [...] para que nos pague a los intelectuales el lujo a que tenemos derecho.
(Vasconcelos, 1957: 1048-1049)

El panorama de Lima, que razona Valdelomar, aparenta cínico maquiavelismo según la versión de Vasconcelos. Sin embargo, el limeño enuncia sus planes buscando el estilo de la encantadora ingenuidad de un artista que quisiera triunfar por su vocación de escritor en esa ciudad y en ese país: resulta por ello más exhibicionista que ingenuo o cínico simulador. Valdelomar, afirma Loayza, “no explotó nunca a nadie, si acaso fue explotado” (Loayza, 1994: 110). Las teorías que esboza en público sobre el arte (por el arte), los burgueses, los intelectuales y el lujo reconocen sus fuentes en libros parisinos (aunque no siempre de autores franceses), pero que entonces pueden citarse con provecho (y la cita ser valorada si no siempre justipreciada) en Lima capital del Perú.³⁷

Dandismo y proselitismo: la ciudad de Lima sale de gira

³⁷ Este tono -o impostación- de elegante cinismo no singulariza a Valdelomar en el 900 limeño. El poeta Enrique Bustamante Ballivián escribe con gusto en el “Prólogo” a su *Elogios: Poemas paganos y místicos* (1910): “arrojo a los cerdos este ramo de rosas”. Seguramente el público porcino -el de ‘cerdos burgueses filisteos’- no se ofendió, acaso ni se enteró, por la razón de que los lectores de poemas en esa Lima del 900 eran los amigos del autor, y podían agradecer esa oportunidad de comunión con los *happy few* que el poeta les brindaba si no regalaba.

La seguridad apodíctica idéntica a la expresada en el argumento donde Valdelomar dictaminaba su propio lugar capital en la ciudad capital y el lugar de la ciudad capital en el Perú, conocerá variaciones. Durante sus viajes proselitistas por los pueblos del interior de la República, *tournées* a las que bautizó como “Gira Patriótica”, Valdelomar declamará en 1918, “El Perú no es Lima, ni se parece a Lima” (Valdelomar, 1988:482).

Si estos actos de una gira programada con profesionalismo, si estas escenificadas actuaciones sugieren la intención no demostrada -y finalmente malograda- de avanzar en la carrera política, unos y otras prueban también, ya antes de cobrar especificidad en ámbitos distintos de la esfera pública, una estrategia de supervivencia, ni propia ni particularmente literaria, planificada frente a la “mudanza” que es signo de esos tiempos con su velocidad más o menos acentuada. Cualquiera que sea su alcance, la ciudad de Lima con su “trajín” es la que vuelve retrospectivamente comprensivo este viraje del que Valdelomar no pudo comprobar su permanencia. Murió Valdelomar en 1919 tras al caer desde seis metros de altura, después de ser proclamado diputado en Ica, su ciudad natal. Según Sánchez, corrió y trastabilló por la urgencia de ir a inyectarse morfina.

Valdelomar, así como participó de las manifestaciones populares en torno a la figura de Billinghamurst -que fue muestra, y exhibición de fuerza, de aquellas fuerzas urbanas limeñas que desafiaron la ciudad-estado con el propósito, en esa oportunidad fracasado, “de formar parte de una red de ciudades” (Mongin, 2006: 115). También, el mismo Valdelomar concibió a Lima como a una urbe compleja en sus dinamismos. Móvil en su cambiante definición, Lima no estaba comprendida, y no quedaba sintetizada, ni siquiera resumida, por las

luces del centro donde estaba emplazado el *Palais Concert*.³⁸ Del conjunto de las crónicas compuestas entre los años 1915 y 1917, en un primer lugar Valdelomar evidencia la descripción desde el interior del ámbito urbano limeño, una zona oscura de pobreza y mugre, contrastada con la “modernización” cifrada en el Jirón de la Unión;³⁹ y en un segundo, la rápida transición de la narración, que sigue el ritmo veloz del tránsito en la calle, donde las personas son desconocidos para el observador: el anonimato brilla como signo y síntoma ‘clásico’ de la modernidad urbana.

Las rémoras de la tradición que atrasa con sus reclamos y la velocidad moderna-paratáctica, impresionista, sin tiempo para argumentos ni para oraciones subordinadas- se dejan confrontar limpiamente en los dos fragmentos siguientes:

Los gallinazos en una nube sombría, cual humo de chimenea se difuminan en el cielo. Hacen curvas cada vez más estrechas... El lugar del banquete es ‘el montón’ de basura que tanta importancia tiene en las elecciones criollas. Allí se han vaciado en un gran movimiento bilioso los vientres y las bocas de las carretas de baja policía: latas, jarras, espumaderas, platos rotos, tongos sin visera, zapatos viejos [...] una nube de moscas es la atmósfera del mundo que es el basural. (“Psicología del gallinazo”, Valdelomar, 1988: 74).

³⁸ Al mismo destinatario escribirá en plena campaña proselitista a favor de Billinghamurst: “Por primera vez he vivido una verdadera vida de agitación y de grandes sensaciones. He sido orador en las grandes multitudes, luchador en los pequeños combates habidos con los ‘azpillaguistas’ durante los primeros días (que ya no salen a la arena), confidente de los políticos y azuzador de malas gentes. He sido todo... Estoy agradecido al destino que me deparó una vida tan tensa en estos tiempos de pasividad y civilización...” (Valdelomar, 1988:145).

³⁹ En el fin del siglo XX, la decadencia del Jirón de la Unión en Lima y el fracaso estentóreo de su modernidad victoriosa (como el de las calles peatonales Florida y Lavalle en Buenos Aires, o el también peatonal paseo Ahumada en Santiago de Chile), será un tópico en la crónica y la novela peruana. Con morosidad, Julio Villanueva Chang describirá una a una sus seis esperpénticas cuadras en la crónica “Viaje al centro de la noche” (Villanueva Chang, 1999: 117-122). En Mario Vargas Llosa, Jaime Bayly, Jaime Bedoya, Eloi Jáuregui la ‘degradación urbana’ del centro de Lima ‘choleado’ se volverá un tópico no por reiterado menos entusiasta o desatendido libro tras libro.

Mañana. Lluvia. Frío. Lodo. Tranvías. Carretas. Indias. Indios. Indiecitos. Cestos. Desperdicios. Malos olores. Hombres soñolientos sobre costales y aparejos. Chinos que entran. Chinos que salen: Aullidos... Cargadores andrajosos. Trasnochadores sin corbata. Más chinos que entran. Más chinos que salen.
 (“El estómago de la Ciudad de los Reyes”, Valdelomar, 1988: 91).

La realidad de la modernidad, el envés de la ‘mala vida’ que por primera vez era posible en Lima. Sólo por acción del cronista resultaba que su primera representación periodística fuera ya una representación ‘estética’. Ese mundo y sus submundos, por designio de literatura, queda en Valdelomar en el reducto de sus crónicas de motivo, tema y circunstancia limeños, que en relación formal y mediata -y aún recóndita- serán metáfora urbana de sus novelas.

La muerte fue temprana para “el joven Valdelomar”: no sin ironía inocultable denominó así Luis Loayza (1993:117-122) a este escritor que murió diputado electo a los 31 años, después de dos días de agonía. El cronista y novelista llegado de Ica no vivió el acelerado crecimiento posterior de la ciudad capital. También le faltó el tiempo para advertir cómo sus *boutades* sobre Lima y el Perú se volvieron paradoja histórica decididamente *passée*.

Una década después de la muerte de Valdelomar, otro escritor pseudónimo, Martín Adán, vislumbrará en su novela *La casa de cartón* (1928) el sentido final de aquel aserto de Valdelomar. La novela ‘adánica’ apartará la punta de su compás del centro de Lima y la hincará en el suburbio, entre señorial y alto clasemediero, de Barranco -el mismo en el que Valdelomar había residido. Adán concluye una parábola urbana que observa en un extremo las ciudades de los sueños fraguadas en las fantasías, codicias y realizaciones de los Conquistadores -que apenas hallarán una de sus

metáforas urbanas en las novelas cortas de Valdelomar-, y en el otro extremo, el fin de ese principio, que a su vez es el principio que sustenta *La casa de cartón*.

La sensibilidad exacerbada: la Ciudad de los Reyes es una mujer tuberculosa

En su detalle, *La ciudad de los tísicos (La correspondencia de Abel Rosell)* está compuesta por tres partes desiguales, con una variación genérica que acierta a la diferenciación de dos ciudades. Las dos primeras partes, “El Perfume” y “Rosas Coloniales”, son solidarias entre sí, y ambas cercanas a la modalidad narrativa del diario íntimo. Corresponden estas partes al discurrir de los episodios en Lima. La tercera parte, “La correspondencia de Abel Rosell”, es epistolar. Está integrada por cartas que el narrador innominado lee en Lima y se desarrolla en la ciudad B.⁴⁰ Esta última es configuración urbana basada en una pura ficción que remite a Lima a la que hurta y reconoce su rango capitalino entre ruinas recientes y cimientos recientísimos.⁴¹

Desde el punto de vista formal, la ideación novelística se funda en la puesta en escena de una auto-expresión que desplaza, minimiza y hace desaparecer en algunos momentos, la concentración y subordinación de los capítulos bajo una guía y un desarrollo del tema libre de azares

⁴⁰ “El método epistolar y el del diario: era el de Pierre Loti (*Las desencantadas*); el de Daudet (*Lettres de mon Moulin*), el de Paul Bourget (*Le disciple*), el de Henry Bordeaux (*Neige sur les pas*), el de algunas obras de D’Annunzio; el de nuestro modesto y encantador, ‘Cabotín’” (Sánchez, 1979: 76).

⁴¹ Sin ser aludido por Valdelomar, aquí trasparece el tópico de las ruinas de la ciudad moderna, estudiado por Giovanni Macchia para el caso de París (Macchia, 1995; Macchia, 2000), capital para la cual hace el inventario de autores urbanos desde el siglo XVIII, como Restif de la Bretonne, que Valdelomar conocía en forma directa o indirecta, según la reconstrucción de sus lecturas que ofrece Sánchez (Sánchez, 1969).

subjetivos. Aquí, la confesión y la comunicación subjetiva se ponen al servicio de dar cuenta del curso de una experiencia de manera lo más directa posible. Los pormenores, los sucesos inesperados y los motivos accesorios no dejan de provocar una impresión contradictoria e incompleta, que el lector debe definir o redefinir con su propia imaginación y experiencia.

En la apertura, el narrador rememora el encuentro inesperado con una mujer misteriosa. Un tópico de Théophile Gautier o de Prosper Mérimée, *nouvellistes* franceses que narraban a personajes masculinos en país meridional extranjero, España o Italia. Como Gautier, como Mérimée, el retrato de la dama trazado por su fantasía imitativa abunda en analogías de figuras artísticas, en escorzos ilustrativos, suscitados por la súbita aparición, que confieren al episodio un clima sugestivo, una atmósfera de ricos lujos ‘importados’: “parecía un dibujo de Gosé [...] una silueta en tinta china brillante; tinta de los dragones de Houkosa” (Valdelomar, 1988: 273). En su sustancia, pone de manifiesto una mirada urbana que reacciona ante las impresiones exteriores y súbitas con nerviosidad y excitación, a la vez que reconoce en ellas su condición de efímeras, por propias de una vida ciudadana. Si fija el instante sobre la duración y persistencia, también sucede el sentimiento de que todo es constelación única y pasajera, que nunca hay un “estado” sino un “ocurrir”. La sucesión comparativa en torno a la mujer acentúa este carácter fugitivo. La subjetivación de lo presentado importa una cierta distancia de expectativa que retraerá definiciones pero no menguará el carácter hedonístico de las circunstancias que protagonizarán los personajes.

La ciudad entre el olor y el aroma, entre el enigma y el falo

El único dato singular, la sola seña de identidad respecto a la gentil figura femenina, será su perfume *Fleur de lys*. El galicismo del nombre de la fragancia flordelisada cifra la sensualidad y refinamiento de la figura y activa asociaciones que sostienen y aumentan el interés. Si el lirio es la flor heráldica estimada por los simbolistas franceses e ingleses, también era la señal de la *mafia* Hachel italiana de la ciudad de Florencia durante el siglo XVIII y la marca de los verdugos de los condenados en la novela *Notre Dame de Paris* del romántico Victor Hugo (Classen, Howes y Synnot, 1994). En este estricto caso, valdrán menos las remisiones a gustos y conocimientos literarios compartidos por lectores atentos a los mismos tipos de referencias que la pureza encarnada en la blancura del lirio y en la rareza de esta fragancia. El lirio en flor posibilita la excitación de los sentidos y la propensión a un erotismo motivado por lo eventualmente prohibido, enigmático y seductor. La febril imprudencia queda intensificada por la remisión de la flor, por su propia morfología, a los simbolismos fálicos y al mismo falo.

El perfume confiere distinción sólo al narrador y la dama; les permitirá recordarse, reconocerse en una afinidad de pasiones violentas y a la vez místicas. El aroma será el señuelo, la fatal atracción para una persecución que en su eminencia se elude y se posterga:

Camino, tuerzo por un jardincillo; ella tuerce también y entonces volteo la cara. ¡Admirable! La mujer pálida nerviosa me sigue a prisa, como una fiera a un corderillo, las narices abiertas, el cuerpo inclinado hacia delante. Sigo desviando el camino y ella detrás. Entonces tengo miedo, debe ser una loca o una excéntrica, y principia a obsesionarme la dama vestida de negro.

Me arrepiento de haberla provocado, ha sido una locura, una cosa impensada. Pero ella me sigue, tres vueltas más y me alcanza. ¿Qué hacer?... ella apura el paso, y me va a tocar, y llego al coche: ¡Arranca!

... Yo he sentido que me quitaba un gran peso de encima.

¡Y la dama! ...
(Valdelomar, 1988: 275)

La intriga planteada se suspende y sólo se reanudará en las páginas finales de la novela. En el interregno comprendido entre el primer encuentro y el postergado reencuentro, el narrador realizará un recorrido por la ciudad de Lima y leerá “de todo corazón y por centésima vez” (Valdelomar, 1988: 288) las cartas enviadas por su amigo Abel.

La llegada imprevista de una esquila “con letra cadenciosa, letra de colegio de monjas francesas”, que anuncia “La dama del perfume agradece su envío y lo recibirá en Villa Helena a la hora del té [...] La dama del perfume es muy interesante, pero yo debo tomar el tren hoy mismo, a las seis, para ir a B, la ciudad y la tumba de Rossell; pero dándome prisa podía hacer ambas cosas” (Valdelomar, 1988: 321), conduce al reencuentro y desvelamiento de la identidad de la dama del perfume. Pero nunca sabremos si el viaje a la ciudad B, vivamente deseado, se realizará.

Viaje al fin de la noche limeña

Si en la primera novela hay un viaje, es un recorrido urbano alegórico, sostenido por la subjetividad del narrador innominado, artífice en su desplazamiento del encadenamiento de los tres lugares visitados: el Palacio del Virrey Amat, el Museo y la Catedral. Cada uno de estos sitios es también el reservorio de historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad que se actualizan, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están ahí más bien

como relatos a la espera y, en la evocación de esta parte de la novela, se articulan y adquieren existencia.

La trayectoria del paseante anima un movimiento basado en considerar el plano urbano a manera de un lugar percibido o perceptible; un sitio concebido como algo propio que en su limitación con lo ajeno dispone una exterioridad. Se trata de la “victoria del lugar sobre el tiempo [...] por medio de la fundación de un lugar autónomo” (Certeau, 2000: 34).

Más allá o más acá de lo episódico, aparece la ciudad limeña como una disponibilidad de sentido que sugiere una lógica expansiva y heterogénea, construida sobre la determinación visual en tanto retórica básica. El Palacio y los Jardines del Virrey Amat, el Museo, y la Catedral configuran un campo visual de doble función. En un orden, cunde en la expresión de la subjetividad de la experiencia urbana; en otro orden, confiere ilusión de objetiva verosimilitud. Esto último atiende la indeterminación del sentido del campo visual que se determina y se separa por una mediación vertical impuesta por la selección de los lugares. A su vez, los lugares se ven convertidos en tropos de la ciudad capital limeña cuya disipación, que golpea y chispea, se reconoce y se supedita a limitado catálogo de imágenes y objetos mediados por una subjetividad privilegiada.

Al contrario del *flâneur* siempre distraído entre una muchedumbre parisina de los boulevares, el paseo ni enmascara ni desenmascara un propósito determinado. Se inicia en los arrabales lujosos, al otro lado del río Rímac, donde se encuentran el Palacio del Virrey Amat y sus Jardines: “el coche nos ha llevado sobre el puente, ha descendido vertiginoso y se ha perdido en empedradas y terrosas callejuelas hasta llegar a una gran avenida rodeada de míseras casuchas y casa quintas”

(Valdelomar, 1988: 275); “ahí donde vive serena y silenciosa toda el alma de los tiempos pretéritos” (Valdelomar, 1988: 276).

Tuberculosis de Lima y tisis del tiempo urbano

El episodio ‘virreinal’ en *La ciudad de los típicos* revela la mantención cabal, continua y de silencioso acrecentamiento físico de un pasado que sigue entrándose en el presente. La idiosincracia sobrevive a la persona. Es una modalidad que queda reservada a Lima, según Valdelomar, bordeando un sentimiento romántico de que todo presente es inútil. Sin embargo, en términos retóricos, las descripciones no se establecen en función de una ilusión mimética. El escenario del Palacio y los Jardines, al igual que el Museo y la Catedral, son dominios convencionales que los ojos pueblan y moldean y finalmente convierten en el espacio de la representación como si se tratara de un teatro. La mirada no lee la realidad sino los signos, otras representaciones. En puridad, deriva de la generalización de un procedimiento específico de la tradición clásica, la *ékfrasis*: la descripción literaria de una obra de arte, o en una definición más precisa, la descripción artística de “un objeto ya constituido como obra de arte” (Hamon, 1991: 8).

En tanto, Lima se impone en *La ciudad de los típicos* como un “lugar” cuyo orden es sólo susceptible en las relaciones de una coexistencia negadora de cualquier cruce de moviidades. Porque el tiempo no está definido por el devenir sino por la permanencia como inexorable condición histórica. Tal si la persistencia del pasado en sus diversas formas y con sus diversos grados de conservación en diferentes sitios demuestra que la ciudad capital del Perú aún no constituye un “espacio” urbano que se define por la diversidad de direcciones, velocidades y tiempos. Este “lugar” urbano a manera de escénico

decorado del deambular del cuerpo del narrador entre un puntual arrabal y puntuales nodos del centro cifra la ciudad como lugar “practicado” de *vita activa* (Certeau, 1980); que incorpora el *intérieur* vinculado al poder, sea laico o religioso, como pórtico que se traspasa para alejarse de las calles y para volver a ellas, asegurando la intimidad, la individualización. La esquematización del lugar urbano, unilateral y nada dialéctico reduce a símbolos la vida abigarrada, variada y contradictoria de la ciudad: en lugar de fenómenos individuales se ven alegorías.

Seguidamente, las visitas al Museo Histórico de Lima “donde la República exhibe en pecaminosa promiscuidad la edad colonial y la incaica” (Valdelomar, 1988:280). Es la oposición Catedral-Museo Laico, resucitada y resucitada.

En el Salón de las Pinturas, el visitante concentra su atención en las telas del pintor republicano Ignacio Merino, en especial *La venta de los títulos*:

El noble [...] es un nieto de reyes; marfilino, anémico, casi transparente, con una aristocrática palidez de camafeo y una desenvoltura en la actitud digna de un vizconde joven y disipado. Las damas son dos flores de conservatorio, dos animalillos refinados con algo de vampiresas y de reinas.
(Valdelomar, 1988: 278)

La descripción pictórica es emblemática. Incluye un gesto aristocratizante y selectivo, que coincide con la pulsión antidemocrática de algunos modernizadores. A la vez, aísla y exalta el tipo de modernidad xenófila que los herederos de lo señorial codician, y que culmina en esa articulación dependiente al mercado mundial controlado por otros.

Literatura y ficción de la singularidad: Mi ciudad es huaco

Los agonizantes restos de la colonia en las pinturas de Merino de manera deliberada se contraponen con la extensa y minuciosa descripción de los huacos, objetos de arte legendarios prehispánicos de más de seis siglos. El miedo y la cólera, la ironía y la risa, lo terrible y lo familiar son reconocibles en estos rostros ciegos de los huacos, de actitud pordiosera, de viejos barbudos o arrugados, de madres o de guerreros que dormitan o vigilan, de jueces, de músicos, de hombres en definitiva inmovilizados a través de los siglos.

La ponderación de los objetos milenarios se sustenta en la comprensión y valoración de su dimensión arcana donde “la idea de la muerte colocada sobre la vida misma... y cita sonriendo, con su graciosa, amable y amada sonrisa”. Son los objetos muertos que ríen, y señalan los “restos de una raza que hoy se pierde en los campos, se entumece en las punas y llora sin saber por qué en lo alto de las colinas incaicas” (Valdelomar, 1988: 280). Significativamente, Valdelomar no poseyó huaco alguno, pero en su mesa de trabajo reposaba una calavera que él bautizó Omega.

Novela culta, cultura sacra y ficciones culturales limeñas

En la basílica catedral de Lima, iglesia primada del Perú, dedicada a la advocación de San Juan Evangelista, el silencio y la semioscuridad del recinto dificultan al narrador la contemplación de los cuadros e imágenes. El cuidado de Valdelomar parece concentrarse sobre los desechos del culto, el “depósito” de la muerte de los dioses ubicado no

sin paradoja en el interior del edificio catedralicio, símbolo de la fe católica de la ciudad capital:

Allá van como a un hospicio, todos los santos y todas las vírgenes a los que se les ha despegado un brazo o se les ha descolorido el rostro. Es más que un hospicio, el espectáculo que se vería después de una catástrofe.
(Valdelomar, 1988: 285).

La Catedral y el orden -que ella importa e impone- niegan toda mudanza temporal, como deseo de irreversibilidad del poder religioso en su convivencia con el civil, en la conservación de los restos (los escombros humanos homologados a las ruinas). Abundar en una lectura literal de estos tesoros y reliquias que anudan sencillamente el discurso, no nos llevaría muy lejos; más bien se impone pormenorizar la centralidad de estos objetos que parecen, como la mesa de Karl Marx, echarse a bailar y hablar por sí mismos.

Los lugares por donde se circula (Jardines Virreinales / Museo / Catedral) prefiguran en Valdelomar, que coincide con los “museos poéticos” de la mayoría de poetas modernistas, una forma de presentación de la cultura donde ordenar y representar resultan *a priori* simultáneos (Foucault, 1968: 64). Pero también informan y alertan sobre las condiciones y naturaleza de su consumo. Como en una codificación del saber, estos lugares revisitados sintetizan un haz de consideraciones, cuyo basamento es la memoria en cuanto repertorio organizado y, que implican la manera de distribución de lo simbólico, su organización y las vías adecuadas para su recepción.

La novela como museo e inventario ciudadanos

En esta parte de la novela *La ciudad de los tísicos*, el inventario -ni excesivo ni siquiera abundante- se reconoce por el discurso detenido en las sucesivas descripciones dispuestas como “lugar hiperbólico de la figura, ornamento excesivo. Es necesario controlarla, porque -lugar de la heterogeneidad- ella amenaza con dañar la unidad, además de la cohesión del discurso y el sujeto” (Louvel, 1997:480). En este designio comparece una aspiración a la inmovilidad, el reverso del paso del tiempo social sostenido en la noción del progreso ilimitado; un contratiempo generalmente ya inscrito en uso inconsistente del presente indefinido.

La heterogénea simultaneidad de estos lugares no existe a despecho de principios constitutivos y funciones específicas. Por el contrario, la inmovilidad descriptiva es trazada desde un modo productivo ya determinado: El texto “como declinación de un campo léxico latente” (Hamon, 1991: 10); como manifestación de una supuesta inmanencia “natural” en cuya articulación activada por el escritor se verifica un horizonte selectivo, ideológico.

Aun en su reducido número de muestras, el catálogo revisitado convoca la heterogeneidad, que ha de ser mejor desmentida porque connota un principio de articulación, “que es el de los portadores de una evolución mental que se sitúan en los escalones más elevados de la humanidad desde los cuales la heterogeneidad y diferencia adquieren sentido” (Sharman, 1993:334). En esto, las categorías impuestas por maniobra y especulación señorial son alentadas por un espíritu “antiburgués” que en ese momento histórico es reaccionario. Desde esta perspectiva, la descripción aparece como una suerte de nostalgia defensiva de un mercado que parece condenar; pero que obra como la posibilidad de una nueva mediación en el campo artístico de la ciudad capital peruana.

Lima desde un horizonte de modelo ideal supone la capitalía de un Estado nación moderno, expresión de la articulación territorial, la soberanía popular, la secularización, la ciudadanía, la autonomía burocrática, la independencia económica. Que los hechos desmienten no sólo por su situación de inequívoca dependencia global, sino por la continuidad local perdurable en el Perú, en el mundo real y en el mundo práctico de un formalismo colonial supérstite:

Pues la mente señorial sobrevive, convalece y reemprenderá en la República, no en títulos de personas sino en humanos de veras y con instrumentos, en sesos y sables, en bolsas y bragas. Pues no es el alma señorial más que el alma de la burguesía que floreció viciosamente en conde de condado eufónico y que fruteó mil veces en profesión liberal, en idea naturalista, en parroquia alzada y en paria arduísima e indispensable.

(De la Fuente Benavídez, 1968: 238).

El derrotero señorial limeño: Cómo ser antidemocráticos pero modernos

A la nomenclatura de dependencia corresponde una relatividad, porque cada sociedad, incluso la más débil y aislada, tiene siempre un margen de autodeterminación: “cada historia nacional crea un patrón específico de autonomía pero también engendra una modalidad concreta de dependencia” (Zavaleta Mercado, 2008: 67). En Lima, centro del desarrollo de la modernización del Perú, la concurrencia al mercado mundial se define mediada por la resistencia, la continuidad de los modelos señoriales de perpetuación en el poder. Se habla de los tiempos modernos, por un lado, y por otro se reproduce un sistema que evita cualquier concesión a la reforma intelectual, la democratización, el ‘mito de la igualdad’.

No por formalidad sino por ánimo, los sitios elegidos y dispuestos en el paseo limeño de Valdelomar nos llevan al reconocimiento de toponimias y derroteros que trazan las tensiones y ambigüedades del campo social urbano. La *flânerie* lleva a la captación del síntoma de una reorganización señorial que es moderna y antidemocrática al mismo tiempo.

Acaso sea la puesta en escena de los huacos, que no formula la conciliación entre lo andino y lo europeo, el hecho que distingue y privilegia, en la atracción de las sugerencias de eternidad de estas esculturas, las conversiones y perversiones de la moderna Lima. La capital republicana se establece así “promiscua” entre la colonia antigua y lo incaico arcano.

Otra verificación ya de orden político, de argumento y de comportamiento deliberado sostendrá el arte de José Sabogal, autor del logotipo de la revista *Amauta*. En el horizonte de la década de 1920, este artista y grabador valoró las piezas prehispánicas como obra y acción de los “primeros” vanguardistas del Perú (Basadre, 1992: 147-149).

Pero ambas consideraciones, fuera de cronología, concurren apresuradamente a cierta profunda equivalencia. Se trata de objetos “auráticos” según la noción de Walter Benjamin, que apunta a la caracterización de una forma de intersubjetividad mediada por el objeto artístico. Es así el huaco único e inscrito en el continuo de la tradición, inspirador de una absorta y reverencial empatía que corresponde a formas pre modernas marcadas por la distancia jerárquica “humana y espacial” (Benjamin, 1969). La desintegración del aura forma parte de la crisis de la comunidad tradicional que, en términos generales, Max Weber (Weber, 1947) llamó “desencantamiento”. Un proceso que

Benjamin alegorizó en las transformaciones que sufre, en la modernidad del siglo XIX, el objeto mismo. En sus revisiones del concepto aura, imagina que, aunque autoritaria, la relación aurática supone una estructura de sentido que crea ilusión de reciprocidad: el objeto aurático parece devolver su mirada desde la lejanía con múltiples irradiaciones que arraigan en el “fetiche”.

Novela aurática y fetiche limeño

En tono polémico, Marx distinguió la “mercancía” como un objeto que solo en apariencia se presta a la “comprensión inmediata” y que en tanto “fetiche” se presenta “endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas” (Marx, 1999: 87). La conexión no es simplemente asociativa: la categoría misma de aura (y el diagnóstico de su desintegración) constituye la lectura cultural (en el contexto del “desencantamiento” weberiano) de lo que Marx en los primeros capítulos de *El capital* llama el “secreto” de la mercancía, su carácter “místico” (Marx, 1999: 87). La revelación narrativa del “secreto” de esos “jeroglíficos sociales” supone una caracterización del fetiche. En cuanto objetos por sus valores de uso, las mercancías son simples cuerpos sin misterio alguno; no bien entran en escena como mercancías adquieren valor de fetiche; a entender de Marx el objeto “ordinario y sensible” -por ejemplo, una mesa de madera- se convierte en cosa “sensorialmente suprasensible”, adquiere alma: “de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar” (Marx, 1999: 87). Las mercancías en Marx transitan en “neblinosas comarcas religiosas” en las cuales “parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres” (Marx, 1999: 89). Esta dimensión

metafísica es su principio de equivalencia abstracta y general que conforma el valor cuya irrupción es el mercado.

El objeto aurático, otro tipo de fetiche (como la reliquia del marqués de Extremadura, la curiosidad por los restos de imágenes religiosas, la rareza arcana de los huacos, las obras de arte de Merino) es objeto único, nunca objetos triviales articulados desde la ilusión de entidades invaluablees y sin precio al margen de las determinaciones del mercado y de su forma de conmensurabilidad (el dinero). A la abstracta familiaridad de la mercancía, oponen su extrañeza, su “magia de la distancia” (Benjamin). Son estos objetos sin precio los descritos en el Museo/Catedral de *La ciudad de los tísicos*, son metonimias de la percepción y convicción de Lima como una ciudad fetiche, única, invaluable.

Imantada por esta sumatoria de fetiches, la función histórica del aura de esos objetos “especiales” prefigura a pesar de su indeterminación una diferencia cultural, “un desencanto” (Weber, 1947) mediado por la subjetividad del narrador innominado que establece o funda un principio jerárquico antiburgués. Un principio que es moderno por su gesto desacralizador en simultáneo conservadurismo social. El narrador innominado articula los poderes auráticos superiores, reconociéndose ese poder por una jerarquía del gusto. Y el gusto es una cuestión de castas, aquí mediados por quien posee una capacidad de distinguirlos.

El Palacio y los Jardines del Virrey Amat, los objetos del Museo, las ruinas y reliquias catedralicias -todo el tesoro colonial- se vuelven un objeto oscilante, en el centro de una serie de desdoblamientos cuya disponibilidad de sentido se encuentra arraigada en los contrastes,

peripecias e incongruencias de una Lima prefigurada, figurativa y configurada.⁴²

Los objetos en primera vista “auráticos” de la novela son fruto de un trabajo que esconde a medias sus huellas, de un mercado “natural” basado por igual en el valor visual y en la cesura o separación que establece el narrador innominado, guardián del fetiche y al mismo tiempo uno más entre ellos, un fetiche más. Las “meditaciones” naturalmente productivas de Valdelomar alegorizan el impulso poético que alienta un mercado cuando es substituido por otro: uno en el que, expresiones del linaje, las cosas se revelan a la vista como lo que son, al menos para los pocos que saben ver. Es este el espíritu que alienta los claustrofóbicos espacios del Museo y la Catedral que remiten al origen de la ciudad. No en vano se detiene el relato en el féretro del porquero de Extremadura, Francisco Pizarro, el marqués de la Conquista fundador de la ciudad de Lima. Si los catálogos por metonimia conducen a Lima, esta será imaginada con el fetiche abarcador de todos los otros, y no como la mercancía del “burgués”. Si en primera instancia mostrará su quiebre y descomposición en la última parte de la novela *La ciudad de los tísicos*, en los versos del artista tísico Alphonsin, que se detallarán luego, en segunda instancia se adelanta como la visión de un jeroglífico social donde flamea la condición que subyugará a la ciudad en conformidad con la “mercancía”.

⁴² Se ha hablado de las diferencias entre el fetichismo de Marx y el aura de Benjamin como de una cuestión de énfasis. Mientras que el primero insiste en la noción de intercambio total que vuelve al objeto fantasmagórico, el segundo tendría que ver con la relación de consumo que parece darle todos los poderes del consumo invertidos (Pels, 1998: 102). Pero estas diferenciaciones olvidan que el aura es una forma de consumo que es también una forma de producción. La mercancía es un objeto producido para el mercado total (en el que los hombres se vinculan como cosas) mientras que el objeto aurático se articula en las mediaciones de una tradición de la desigualdad formal (y real).

Curso completo de Lima por correspondencia

Por centésima vez, el narrador leerá las cartas enviadas por su amigo Abel desde la ciudad B:

[...] tanto más que otra cosa quiero ver los lugares amados, las personas conocidas, las historias intrigadoras de mi amigo. Es tan original. Una ciudad llena de muertos, de poseídos, de locos, de tísicos, de espíritus raros. Historias inconclusas y macabras. Fiestas extraordinarias. Artistas de su enfermedad. Amantes sedientas. Tísicas abominables.
(Valdelomar, 1988: 382).

Primera presentación de la ciudad B, con evidente caracterización de una ciudad “leída”, cuya “realidad urbana” se sustenta tan solo en imágenes mentales acompañadas de sensaciones, sin pruebas lógicas ni percepciones sensoriales:

he seguido con mi imaginación, al leer cada párrafo, todo ese viaje, toda esa vida, toda esa enfermedad, paso a paso, día a día como si hubiera ido del brazo de mi pobre amigo enfermo. Con mi mente he ido a todas sus fiestas y he estado a su lado, he ido a sus rondas y me parecía estar oculto en el follaje, en sus paseos solitarios lo he seguido y cada palabra que leía era un paso más con él en esa ciudad lejana y triste.
(Valdelomar, 1988: 287)

La ciudad B: Lima la horrible

La ciudad B está situada en los altos cerros, a más de doce horas de ferrocarril de Lima. Sin mayores precisiones geográficas, es el lugar de los tísicos, de la gonía y de la muerte. La deliberada imprecisión en la ubicación de B enfatiza su grado de artificio, de estilización que transforma la experiencia urbana e incluso la dota de cierto bucolismo. Su diagrama urbano sin límites territoriales establecidos de antemano

-así como no los tiene ni la enfermedad ni la muerte- ni tampoco fronteras sociológicas, contrastará con la cuadrícula limeña que aún mantiene “el sueño del orden” implantado desde su fundación en el siglo XVI. Entre las dos ciudades, Lima precede a B, la determina y acaso al fin la elimina porque en la relación con la exterioridad, la condición y rango de Lima remite a su propia, determinante e imposible eliminación, pero no excluye, en la oquedad de su entraña, la mudanza de su categoría simbólica, la crisis y el fracaso de la modernidad capitalina.

La más inmediata interpretación de la ciudad B de *La ciudad de los tísicos* es que se trata de la transposición literaria de Chosica, que en el tiempo de su publicación fue “un aristócrata ‘balneario’ semiandino, a mil metros de altura, donde llegaban los tísicos de Lima que no alcanzaban Jauja, ciudad considerada ideal para revertir este padecimiento” (Sánchez, 1969: 74). Jauja fue la primera capital del Perú, “Y aunque el Cuzco o Pachacamac fuese más rico, es el Xauxa el nombre que retiene el prestigio del asombro” (Porrás Barrenechea, 1969:9)⁴³.

Si acaso está animada por la voluntad de registro de la ‘realidad’, si “Valdelomar no hizo la novela de Pisco menos la de Lima, pero hizo la de Jauja en *La ciudad de los tísicos*, alucinado sin duda por aquel paisaje natural que, sin montaje previo, se ofrecía propiciamente al experimento literario” (Ribeyro, 2012: 32), ningún cotejo crítico deja de advertir que esta valoración no aminora el designio del carácter de ficción, de ciudad “inventada”, regida por su propia ley letal, que es la enfermedad, entonces incurable, de tuberculosis. La fuerza y poder de

⁴³ La ciudad de Jauja, dispone simbólicamente deliberado espacio novelístico en *La historia de Mayta* (1983) de Mario Vargas Llosa y en *Jauja* (1993) de Edgardo Rivera Martínez. En el género ensayístico, *Historia y leyenda de la Tierra de Jauja* (2012) de Edgardo Rivera Martínez.

obediencia de esta ley no responde a la costumbre, que sólo surge después de largo tiempo, sino a su caracterización fundada en su doble capacidad de desatar, de dar rienda suelta a las pasiones y de provocar la práctica de un refinamiento artístico.

En B es la misma enfermedad la que engendra y sustenta las pasiones, opiniones, actitudes o acciones. Aun en controversia y conflicto entre ellas mismas, serán del todo incompatibles con la ley jurídica de otros ámbitos como el limeño. La comparación establecida entre ambas ciudades, por aparente acusación de la pérdida o lesión de la supremacía simbólica del centro capitalino, o al menos disociación, en verdad apunta a otro registro. De manera significativa las relaciones establecidas entre la ciudad B, su ley y los personajes, que son vínculos presentes en el pensamiento político como medio de reflexión desde la antigüedad clásica (Strauss, 2006), denuncian la crisis de la “modernidad” limeña; en última instancia es una metáfora del orden limeño dominante en el registro de su propia tradición.

Los personajes de la ciudad B, sujetos a su particular ley, desenvuelven una “romantización” que derivará en volverse “interesantes”. La cualidad distintiva de una naturaleza superior queda debidamente enfatizada pero también indefinida, como resulta del dandismo practicado por el narrador innominado y por el propio Valdelomar.

La montaña fálica: artificios de la producción de interés limeño

Más aún que la estética de la crueldad, la belleza de lo mórbido, la demanda de una libertad ilimitada, la herencia más definitiva legada por los románticos a nuestras sensibilidades hemisféricas ha sido, según el balance a fines del siglo XX de la ensayista norteamericana

Susan Sontag, “la idea nihilista y sentimental de lo ‘interesante’ ” (Sontag, 2005: 37). Tísicos, pálidos y demacrados, de acuerdo a la fantasiosa y sublimadora idea de que la enfermedad era aristocrática y se correspondía de manera íntima con la sensibilidad y el talento, los habitantes de la ciudad B gozan del tiempo de muerte sin contabilidad, salvo la impuesta por su propia dolencia. Sin necesidad de ahorro o disciplina, sus comportamientos son malgaste, derroche y dispendio de la energía vital. Acaso por exigencia de la misma enfermedad, pero también como el aspecto negativo del *homoeconomicus* decimonónico. La enfermedad se vuelve metáfora de una sexualidad angelical y limpia de todo libertinaje:

¡Hoy ha sido la ‘palomita’ como le decíamos aquí a Sor Luisa de la Purificación! La vi hoy sobre su lecho de muerte, blanca, como los cirios que la alumbraban, tenía las manos cruzadas y el pesado Cristo de plata sobre el pecho. Pero que entre el perfume de las rosas y el olor de los desinfectantes fenicados vagaba un olor húmedo y descompuesto. No podía ser otra cosa, sor Luisa tenía un aspecto de cadáver animado y a mí me hacía el efecto de una persona que salía, caminada y rezaba siempre, pero que había muerto hace mucho tiempo. La última vez que la vi cogía lirios blancos en su jardincito. Ella me sonreía siempre, me trataba con esa familiaridad de las gentes que se han consagrado a hablar con los dioses y los santos [...] Se sonreía como una virgen toda vestida de negro con su toca blanca, evocando a Santa Teresa, pero una Santa Teresa buena, una Santa Teresa sin sabiduría, que no escribía oraciones pero las sugería. Era apacible, inocente, blanca. Y su cuerpecillo surgía entre los arbolillos como una visión de ensueño. (Valdelomar, 1988: 318).

Pero también la enfermedad procura los excesos. Los signos externos de la dolencia confieren gran atracción sexual:

Me alegraba yo de su enfermedad porque los ojos le crecían, los labios le quemaban y me amaba más, mucho más que antes. (Valdelomar, 1988: 291)

Se han apagado las luces. Suena aún el piano en la sala abandonada y cesa el champagne. Luego en la oscuridad del salón sombras que se mueven y dispersan. Yo extendo los brazos y toco unas manos, un ramo enorme de flores, un canapé. Las manos arden, me atraen, luego dos labios ardientes se juntan a los míos y ¡qué beso! Suspiros, suspiros y afuera la tempestad y la lluvia que azota los cristales: extendo los brazos y encuentro hojas, luego ruedo por al alfombra llena de copas y flores.

(Valdelomar, 1988:299)

Sin embargo, el criterio de la enfermedad no es el único elemento que caracterizará como “interesantes” a los personajes de esta novela corta; será la composición de la imagen de estos personajes otro elemento consustancial de la condición de “interesante”. Se ‘producen’ para seducir de determinado modo; un modo en el que se emplean amaneramientos extravagantes, susceptibles de una doble interpretación; gestos llenos de duplicidad, con un significado divertido para el conocedor, y otro, más impersonal, para los extraños.

Consecuentemente, los personajes se presentarán en un estado de continua incandescencia, sin desarrollo, como una sola e intensa cosa (Sontag, 1964).

Así, a propósito de Alphosin, un tísico notable, comenta Abel: “Yo observo sus ‘poses’ que se me antojan elegantísimas” (Valdelomar, 1988: 303). El concepto de elegancia es de virtual equivalencia en su definición al que Sontag asocia con el Jean-Paul Sartre de *Saint Genet*, “Elegancia es la cualidad de la conducta que transforma la mayor cantidad de ser en apariencia” y “El único criterio de un acto es su elegancia”, y al de Oscar Wilde, modelo declarado de Valdelomar, “en asuntos de gran importancia, el elemento vital no es la sinceridad, sino el estilo” (Sontag, 1964: 48). E, indirectamente, la Lima de aparente modernización que suma y rezuma imágenes elegantes, aparentes.

En estos episodios de *La ciudad de los tísicos*, la complaciente y coqueta expresión del personaje de Alphonsin advierte, sin esfuerzo, el melindre de las maneras y el rigor mental auto impuesto a la práctica del dandismo. El mismo Valdelomar se delata, todavía más de lo que se revela, como dandy, como sujeto literario autobiográfico en funciones del narrador y algunos de sus personajes.

Muerte y transfiguración de Lima capital

La forma que confiere singularidad a B, basada en la relación establecida entre el régimen (la ley de la enfermedad, que permite esta manera de vivir y de morir), la ciudad y sus habitantes, vuelve incierta su permanencia. De superarse la enfermedad, de encontrar la cura para la tuberculosis, B se convertiría en otra ciudad, concluiría su existencia, como la novela concluye cuando se aclara la identidad de la dama del perfume. A su vez, los personajes liberados de su romanticismo al colocarlos frente a 'la vida real', revelan la mendicidad y anormalidad de esas ensoñaciones extravagantes.

Esta disposición muestra que el interés de *La ciudad de los tísicos* no se encuentra de manera principal en la solución de las incógnitas suscitadas, ni en la serie temática referida a las creencias de esa época sobre la tuberculosis, su mitología y su posibilidad de curación. Por el contrario, se sostiene que *La ciudad de los tísicos* se centra en una peculiar experiencia urbana limeña de la primera década del novecientos en un doble recorrido no idéntico y de carácter especular que proyecta las imágenes de una y otra desformando, invirtiendo y descentrando los sitios de la ciudad B leída (las cartas) y de Lima "practicada". Se parte de Lima, advertida su "forma" autoritaria y expresiva, donde concurren y no confluyen los tiempos de su historia

junto con la modernización. Así compensan, y aun contradicen, la “forma” de la ciudad B, que confirma las incapacidades de la “ley” limeña, que discrimina a los diferentes. Es frente a este régimen que se espectacularizan las ambigüedades de la subjetividad de Valdelomar.

En la escena de lectura, cuando Alphonsin recita sus versos a Abel Russell, se expresa la contradicción de un orden cifrado en la ciudad limeña que quiere identificarse con el progreso, pero que conserva orden jerárquico de rancias castas. Una imagen ilusoria cuya “ruina” anunciará en 1928 Martín Adán con su novela *La casa de cartón*:

Son una visión de la ciudad... pero tiene el temor lírico de la nueva ciudad. Él me ha dicho: -Cuando vengan los fuertes, los sanos, los musculosos a buscar el metal de los cerros, ya los tísicos no vendrán. Y estos hombres sanos y rosados, torpes, ambiciosos y buenos, profanarán el encanto y el recuerdo de nuestra ciudad. En los rincones donde se besan nuestros tísicos, ellos fecundarán nuevas vidas, y en la gruta donde ora Rosalinda, la triste, ellos instalarán sus maquinarias. En lugar de jazmineros, habrá chimeneas; el humo de las máquinas manchará el azul del cielo y el sonido estridente de las sirenas destrozará la paz de la aldea. ¡Y nuestras tumbas, Abel, nuestras tumbas profanadas! Sacarán nuestros huesos para quemarlos, regarán líquidos desinfectantes, volverán a hacer casas, y sobre la vida nuestra que pasó, sobre nuestros huesos carcomidos, sobre nuestro recuerdo edificarán su vida. Una nueva vida, gérmenes nuevos, generaciones fecundas. Y las bandadas de hombres fuertes, enormes, musculosos y torpes, desfilarán como un insulto al recuerdo de nuestros cuerpos débiles, esbeltos, flexibles y sutiles... Y el agua de la vertiente que está junto a la Virgen de la gruta, ya no servirá para detener la sangre de los pulmones de nosotros, sino para alimentar los motores de las instalaciones futuras.
(Valdelomar, 1988:311)

Esta secuencia de imágenes urbanas opone, en su variedad, a la ciudad y a su avidez de una modernidad en sus nuevas formas técnicas y mecánicas y a un inevitable punto de ruptura con ineludibles

situaciones de peligro aun para quienes se han distanciado y han tratado o se les ha impuesto una manera de vivir y pensar diferente. Pero también este desciframiento de una realidad social quiebra e imposibilita la integridad utópica; ha de persistir en lo más hondo el “fracaso” como forma de habitar esa modernidad. Ninguna posibilidad de compensación estética -la “invención” de B “un pequeño templo de la naturaleza,/ una hora de silencio, un oasis de paz, /una aldea de ensueño...un paisaje hecho símbolo/ en estas tardes de silenciosa musicalidad” (Valdelomar, 1988: 311) es salvaguarda o siquiera medio adecuado para la comprensión de las causas de la dinámica urbana (Kracauer, 1969).

Las sugestivas sensaciones al mismo *tempo* de las imágenes mentales suscitadas por la lectura de las cartas de Abel como las constelaciones psicológicas provocadas por esas mismas sensaciones confirman y enajenan al referente limeño. Puesto que “ninguna percepción sensorial ni deducción lógica puede darnos pruebas directas de una realidad” (Simmel, 1958: 452).

La ‘forma urbana’ de Lima y la fórmula novelesca epistolar

La forma suma de Lima sin relación razonable y en elegía aparece con el sueño, la pesadilla, la devastación del recuerdo. El inexorable cambio y las fuerzas de producción -que este conlleva- no sólo subsistirán sino que desplazarán a la ciudad B. de manera tan radical como si nunca hubiera existido.

En el mismo año de la publicación de *La ciudad de los tísicos*, apareció *La ciudad muerta (Por que no me casé con Francinette)*. Su envío a

Juan Bautista de Lavalle es revelador: “Dedico estas páginas escritas sobre una ciudad en ruinas. Sea bondadoso con ellas”.⁴⁴

Las cartas escritas desde el barco *Atica*, anclado en la bahía de Río de Janeiro, son despachadas por el narrador. Como médico de la ciudad C es el encargado de recibir los barcos que arriban a ella. Las cartas relatan las circunstancias en que conoció al escritor francés Henri D´Herauville en viaje a América “venir de Véndome para conocer los subterráneos de una ciudad colonial de América...” (Valdelomar, 1988: 330). Las misivas, con minucioso y malicioso detalle informan las razones y responsabilidades del narrador en la desaparición de Henri. Tienen un destinatario: Francinette, anterior novia, comprometida con el francés, y en esos momentos del propio narrador, quien por honor, por pudor ofrece romper la promesa de casamiento entre ambos.

Si B es una “ciudad leída” ubicada fuera de Lima, en esta novela C es ciudad colonial. La imaginación o fantasía heráldica del escudo de C delata de inmediato el blasón limeño de tres coronas, que los reyes españoles habían concedido a la capital del Virreinato del Perú:

Campo de gules. Tres estrellas y en el centro una corona real. El escudo es de forma romana y termina en un penacho de tres plumas doradas y la leyenda *Hic est stella regis*. Esta es la estrella del rey. (Valdelomar, 1998: 331)

La ciudad C, según prenuncia el título de la novela, ha desaparecido, porque “no podía vivir la vida delictuosa de la República” (Valdelomar, 1988: 332). Será evocada en los relatos y poesías que el narrador intercambia con el visitante que viene de lejos. Sus calles y sus paseantes, sus palacios y sus fiestas, los entreveros, los cultos, las

⁴⁴ Valdelomar planeó después publicarla en un libro formal, en una especie de colección de novelas cortas que incluiría a *La ciudad de los tísicos* y también a *La ciudad sentimental* (obra al parecer nunca concluida y cuyos originales no se han conservado), pero nunca concretó dicho proyecto (Sánchez, 1969:321).

horas de la comida, las ardientes hogueras de la Inquisición. Las *fêtes galantes*, tan cercanas a las *Prosas Profanas* (1896) del modernista Rubén Darío, no son sino la irradiación misteriosa de una mirada que “rechaza toda trabazón con lo cotidiano” (Weber, 1996:196). Las fiestas y festejos adquieren su valor porque imaginariamente, ilusoriamente, circulan por ellos los ‘artistas’, soberanos y fieles a un valor de origen. Los móviles de Henri de acceder a esta ciudad alumbran el descenso a lo subterráneo donde el pasado, negado por bochorno u oculto por protección, no desaparece sino que antes bien permanece.

Un mismo *animus* está en el basamento de *La ciudad de los típicos* y *La ciudad muerta*. La estilización de los tiempos pretéritos de la Ciudad de los Reyes serenamente grávida se arraiga en la certidumbre de que no detendrá el avance de una nueva burguesía limeña -que reclama para sí los boatos aristocráticos que muy pronto se materializarán en la republicana capital del Oncenio.

La ciudad de los muertos determina el descenso a los laberintos subterráneos como la cifra del origen ahora fantasmal de la ciudad de Lima. Un laberinto de sueños secretos del que las narraciones de la época colonial jamás dieron la circunstancia de su verdad. Un enigma cuyo desciframiento, que se presupone ha de hallarse en sus ruinas, está vedado. Los subterráneos, al igual que los huacos del Museo de *La ciudad de los típicos*, con los cuales el pasado ríe permanentemente, significan la irrupción del pasado en el presente y aún más su permanencia. Sin embargo, los pasadizos extienden una “imagen dialéctica”, de la que el pasado y el presente destellan en una constelación, en una interrupción que difiere de la relación del presente con el pasado puramente temporal, que no es de “naturaleza temporal, sino *imagiste*”. Una cualidad que “confiere a los pasadizos el carácter

de historicidad, de actualidad y no los circunscribe a una determinación arcaicas” (Benjamin, 1983: 8).

Paradójicamente, la mayor de las veces la crítica devaluó la incidencia de estas novelas en el conjunto de la literatura de Valdelomar prefiriendo a ellas sus cuentos. El mismo Martín Adán, seudónimo elegido por Rafael de la Fuente Benavides, comprendió *La ciudad de los típicos* como:

La suma verosimilitud en sumo desarrollo, aunque este sea breve, la debemos a Valdelomar cuando sale de ciudad y teoriza y narra de hechos y de pueblos. Aún con haber alcanzado en *La ciudad de los Típicos* notabilísima traducción en peruano de lo d’anunziano; aún con ser los cuentos chinos y los diálogos máximos literatura novedosa y considerable como ninguna de las de su tiempo, el Valdelomar de más de la intención, el de la categoría perdurable, es el de la anécdota costeña aldeana y simplísima.
(De la Fuente Benavides, 1968: 268)

Novela limeña y cuentos costeños

La distinción entre la novela, “notabilísima traducción decadentista,” separa y aún opone a ésta los cuentos costeños, ponderados por Martín Adán en función de crítico con categoría de “perdurable”. Sin embargo, existen nexos profundos y firmes entre estas modalidades narrativas de nítida diferencia en su género y temática. En primer lugar, el sustento de ambas se encuentra en una nueva y singular “forma” que presupone una particular experiencia urbana. En las novelas, más allá de la elección de un repertorio romántico-decadentista (Zabaleta, 1997; Nouzeilles, 1998), acaso guiada por el hecho que éste era acorde al gusto de los más en ese momento, la conjunción de los rasgos poéticos, escénicos y políticos desplegados

contribuye a esa nueva “forma” de y para la ciudad de Lima. Esta configuración no se logra por la atención o constatación de un mero registro sea cual fuere su poetización del recorrido físico del narrador-personaje por el mapa urbano determinado en las novelas, sino que se constituye a partir de las diferentes relaciones establecidas entre los planos históricos, individuales, sentimentales, ideológicos y cognitivos en una secuencia posible por la “invención” -pura literatura- como una práctica no conclusiva. Muy por el contrario, la “invención” supone una práctica abierta a los tiempos y precisamente, la “forma” lograda es el signo de la participación, la igualdad o el conflicto (Gracq, 1985) que aquí se dramatiza en las ciudades “inventadas” por Valdelomar, cuyo referente y parangón es Lima.

En los cuentos costeños, la recuperación de la provincia para los fueros de la literatura se alcanza por, en y gracias a la experiencia urbana de una ciudad de Lima que ha cobrado nueva forma como capital del Perú.

En segundo lugar, otro basamento asocia las novelas y los cuentos de Abraham Valdelomar, en comparación que acotamos a *La ciudad de los típicos* y “El Caballero Carmelo”. Como se anotó, la novela desarrolla en primera persona el *racconto* de un encuentro con una misteriosa dama; un recorrido alegórico por Lima y la lectura de las cartas enviadas desde B, ciudad que activa una doble metáfora, la urbana y la tuberculosis, enfermedad por excelencia del siglo XIX romántico. Por su parte, el cuento evoca las percepciones de un niño en la provincia costeña de Pisco centradas en el ritmo de una vida familiar modificada por la llegada del Caballero Carmelo y su participación en una riña de gallos.

Sustantivamente, ambas modalidades narrativas se asocian en el *esprit* de Valdelomar, que firmaba aquí, como no pocas veces, *El conde*

de Lemos. Su *esprit* será su marca de *élite*. A diferencia de la oligarquía, que representa un fenómeno económico- social, la *élite* busca ser un fenómeno espiritual que no se hereda, se conquista (Basadre, 1992). No basta con sentirse *élite*: hay que demostrarlo y hay que esperar que los demás lo comprendan y acepten. El elitismo no se forma por acumulación de fortuna, camaradería de aula, identidad profesional, coincidencia etaria o costumbres de tertulia, sino que se forma, según la concepción de Basadre, por analogía de sentimientos, actitudes, esperanzas, ensueños y renunciaciones. La influencia de esta visión en la obra de Valdelomar se reconoce en las imaginativas maneras narrativas de las *nouvelles* y cuentos y, como proyecto cultural más general, en la revista *Colónida*, que creó y dirigió.

En cuanto a las novelas, la construcción de la perspectiva “señorial” del narrador revela un modo de vida que conoce. Un ethos clasista que detesta la vulgaridad o al menos la uniformidad de lo “burgués”, de lo masivo, de aquello que la incipiente a la vez que indetenible modernización de Lima augura. Porque ambas obras indican la precariedad de todos los espacios de esta Lima que tras su aparente democracia discrimina a los extraños, los diferentes y sólo acepta lo evocativo distante, sea la ciudad alejada de su cotidianidad, sea la provincia evocada desde la infancia que es también -acaso también rubendarianamente- la pérdida de un reino imposible.⁴⁵

Desde esta perspectiva, el vocabulario empleado en las novelas, sus tópicos modernistas/ decadentistas, revela la preservación y protección de un espacio imaginado que es inmotivadamente sentimental porque el

⁴⁵ Rubén Darío canta en los versos de *Cantos de vida y esperanza* (1905), en el poema XXIII, “Nocturno”, “La pérdida del reino que estaba para mí” (Darío, 1977: 291). El escritor argentino José Bianco eligió, precisamente, este verso como título y epígrafe de la novela *La pérdida del reino* (1973).

autor dandy está escribiendo sobre ajenas ingenuidades, y muestra el revés de trofeo de la ciudad capital. Una Lima que deforma y da forma a los inevitables cambios y homogenizaciones de una República que no sin pugnas se establecía desde la ciudad capital, falseando ideologías para continuación de los mismos grupos en el poder.

El vocabulario ha explotado en el horizonte de posibilidades de la “literatura” de la época y a tendido al desenvolvimiento de su propia subjetividad en el duro medio limeño, acendrada por la distancia que impone el viaje de Valdelomar a Italia. Es parte de la “forma” urbana lograda en las novelas cortas. Valdelomar descubre una nueva tensión en esa “forma” establecida por la visión de la provincia, ahora en su cuento “El Caballero Carmelo”, sin excesos de costumbrismo o de color local.

Al mismo tiempo de su publicación, el noticioso y alerta crítico que fue Mariátegui, en la entrevista que le hiciera César Falcón, en el curso del verano de 1916, sobre temas literarios, distingue dos clases de criollismo; “Uno que es acopio de los dicharachos, de las marineras y de otras cosas semejantes. Otros que ahonda en las manifestaciones más vigorosas y sencillas del alma nacional. Aquel desde Segura hasta Alejandro Ayarza, ha tenido muy abundantes cultivadores. Este último los ha tenido en cambio contados. Como es más fácil escribir ‘Un paseo en Amacaes’ que ‘El caballero Carmelo’ [...] Creo que Valdelomar es el mejor escritor de la generación joven” (Paris, 1981: 52).

La versión criolla o costumbrista de Lima es relativamente breve, comprende el siglo XIX y los primeros años del XX. Si bien coexistió desde la Colonia con otras tendencias, en la República la literatura costumbrista fue reaccionaria y nostálgica tanto en política como en literatura, “género secundario, provinciano hasta parroquial, que

empieza por renunciar a la universalidad, condición indispensable de toda obra auténtica de arte” circunscribe Loayza (Loayza, 1993: 70). En este horizonte, Valdelomar consiguió una distintiva expresión que revirtió las categorías coloniales. La disposición de su punto de vista, ni extranjero ni siquiera exterior, es resultado del reconocimiento de sí mismo y de su provincia desde Lima.

Un orden, en ánimo y función de persona literaria, que ha de constatarse en la revista *Colónida* que creó y también dirigió, excepto en su cuarto y último número. Sus integrantes asumieron una identidad negativa: “se rebelaron contra el academicismo y sus oligarquías, su enfático gusto retórico y conservador, sus galanterías dieciochescas y su melancolía mediocre y ojerosa” (Mariátegui, 1979: 225).⁴⁶ Pero el rasgo decisivo de *Colónida* no se encuentra sólo en la inconformidad y la innovación. Por el contrario, su mayor eficacia crítica se verifica en su reacción contra el desdén de los escritores capitalinos ante los que residían en las provincias (Tauro, 1939).⁴⁷ La validez del planteo de la migración como un factor cultural clave en los cambios urbanos limeños se sustentaba en el mismo Valdelomar, quien tuvo una nueva conciencia de las convenciones (y de lo modificable en ellas) de la ciudad de Lima, meta de su pasaje de la provincia natal. Colocado en relaciones nuevas respecto a sus tradiciones nativas, percibió a la capital peruana como el medio a su disposición para las propias prácticas.

⁴⁶ En aquella Lima fineseccular se reconocía como Generación del 900, llamados también arielistas o hispanistas, a quienes, con margen de diferencias, valoraron positivamente la tradición española, su religión y su idioma. Una generación que se vio “frustrada por la brusca aceleración de la historia” (Loayza, 1990:12).

⁴⁷ De Arequipa, Alberto Hidalgo y César Athahualpa Rodríguez; de Trujillo, Antenor Orrego, César Vallejo, Alcides Spelucín, Raúl Haya de la Torre; de Lima, José Carlos Mariátegui, César Falcón, Eduardo Zapata López, José Carlos Chirif y Pablo Abril de Viveros; de Puno, Alejandro Peralta y de Cajamarca, Nazario Chávez Arriaga (Sánchez, 1937).

IV. La ciudad de Lima al borde del tiempo vivido: la década de 1920

De memoria inmediata, el año 1919 pareciera ser un año sin aura decisiva. En un sentido, similar a la fecha elegida por Hans Ulrich

Gumbrecht (1997) en *En 1926: Viviendo al borde del tiempo*. Un libro “concebido como un intento de representar un año merecidamente poco importante [...] un año que no haya sido considerado por ningún motivo de especial interés” (2004:8), ni fue inicio de grandes guerras, ni tratados políticos gravitantes, ni de emergencia de fuerzas políticas que desequilibraran el orden de occidente. En punto a la cronología circunscrita a Perú, el dato cronológico fijado en 1919 corresponde al inicio del llamado Oncenio, de acuerdo al compás de tiempo que abarcaron las dos sucesivas presidencias de Augusto B. Leguía.

En este específico período histórico, el paisaje urbano limeño se modificó de manera cuantiosa y acelerada. Importantes edificios públicos, monumentos y estatuas, el crecimiento de las nuevas zonas residenciales de Miraflores y de San Isidro, construcción de muelles y malecones. Múltiples avenidas y paseos que, más o menos inspirados en los boulevards parisinos, repitieron y multiplicaron el gusto de la clase oligárquica. (Joffré, 1999; Muñoz Cabrejo, 2001; Reyes Flores, 2010). De esta afición de la mesocracia recién llegada, respecto a las formas y sentimientos suscitados por el orden caído, ha de inferirse cuánto de renovación y cuánto de continuación hubo en el régimen recién instalado. Augusto B. Leguía proclamó su programa de gobierno “Patria Nueva” y teorizó su razón doctrinaria con disímiles frases.⁴⁸ Los aspectos “represivos” del Oncenio se disimularon con las

48

En términos generales, el gobierno de Leguía sostuvo el odio a la casta oligárquica civilista, con graves acusaciones contra su actuación histórica. Correlativamente, el Oncenio propuso la figura del Presidente como genio sin paralelo “único hombre de salvar la República”. En los hechos, desplazó del poder político a la oligarquía civilista y disminuyó el del gamonalismo andino. Aliado del imperialismo norteamericano y de la nueva plutocracia de la industria, el comercio y la especulación urbana, favoreció a los sectores medios limeños de la burocracia estatal y privada, llamada mesocracia social. “El auge económico dio lugar a la formación de muchas fortunas al amparo de la prodigalidad [...] Se fue formando una nueva oligarquía con tendencia a coparticipar en el predominio social [...] Revivió la tradición limeña de carácter áulico y cortesano, proveniente de la apoteosis de los Virreyes, Restauradores, Protectores y Regeneradores de la República. Fue así como se realizó ese banquete con tarjeta de oro como menú y con cuota inverosímil” (Basadre, 1992: 117). La promesa de

imágenes festivas de los carnavales, tras las grandes celebraciones nacionales del primer Centenario de la Independencia y de la Batalla de Ayacucho, o en el esplendor fugaz de obras públicas y utópicos proyectos de irrigación.

Leguía también se preocupó por expandir los aparatos del Estado y garantizar su presencia en el poder no sólo con la demagogia sino con mecanismos represivos como la policía (Zerraga, 2009) y con otros organismos conocidos popularmente bajo el gráfico nombre de “soplonaje” (Flores Galindo, 1980: 19). En estas tensas situaciones, el hecho de que al presidente se lo llamara “Viracocha” o “Maestro de la Juventud” no sólo refería a una pretensión del personaje sino también a una sociedad, o al menos a una parte de ella, que reconocía la época por sus hombres símbolos o soluciones carismáticas.

La Lima que Yo he visto

En el tiempo de la primera *belle époque* limeña, Abraham Valdelomar “patenta el periodismo de autor” (Jáuregui, 2004:42). Como el primero en reclamar el oficio como profesión, supo que la clave de las crónicas no era estrictamente documental. La recreación literaria, la subjetividad y materialidad de situaciones y personajes daba cuenta del ritmo cotidiano de la ciudad capital, de sus ánimos y desánimos. La crónica informaba de lo nuevo del paisaje humano, del pasado y del presente.⁴⁹ Los lectores -aún escasos- identificaron y festejaron en la

afrontar y resolver los problemas nacionales, especialmente los de límites y los de infraestructura tuvo parcial logro. Su cumplimiento, en cuanto al progreso material quedó demostrado en las carreteras, pavimentación, urbanización. “Luego de acabada esa sonaja con el arreglo chileno- peruano, habíase con escaso éxito iniciado otro: la redención del indio” (Basadre, 1992:118).

⁴⁹ Un rasgo en común de los escritores modernistas latinoamericanos fue la producción de crónica periodística, donde “se escribe para ser leído acústicamente, casi para perdurar en lo efímero, en el intento de justificar al escritor que se dilapida

figura de Valdelomar un *nuevo periodismo* que era una especie de grieta en el monopolio cultural ejercido por la oligarquía (Flores Galindo, 1991). El estilo del Conde de Lemos, las frases cortas, la adjetivación medida, las ideas en contrapunto, prosperará en las crónicas limeñas firmadas por Mariátegui en su “edad de piedra”, como él mismo calificó su producción anterior al viaje a Europa. Su regreso a Lima coincidió con la circunstancia presente de la mentida Patria Nueva del Oncenio de Leguía que cerraba periódicos y revistas, encarcelaba y enterraba a los opositores del régimen.

Para aquel tiempo y lugar, la serie entera de la revista *Amauta* (1926-1930) creada y dirigida por Mariátegui, en sentido estricto no es una crónica -o: no es sino una crónica. Sin embargo, por deliberado propósito y logro extiende una nueva panorámica de la sociedad urbana limeña. Un nuevo modo usado por la cultura de la época de reconocerse a sí misma sin remitir a los edificios públicos, a los paseos, a ires y venires de los personajes urbanos. En esto, la descripción promovida por la crónica urbana limeña es desplazada y sustituida por otra nueva visión. *Amauta* reconoce a Lima como centro descentrado en una escena contemporánea. Un amplio horizonte construido por los artículos de temas políticos, ideológicos y culturales, debates, fotografías, reproducciones plásticas, reseñas de las novedades de libros y películas, reportajes referidos a personajes y problemáticas de orden mundial.

En simultánea fecha al inicio de *Amauta*, se publicó *El Perú que Yo he visto del* periodista, escritor y diplomático boliviano Gustavo Adolfo Otero. El libro nace de su estadía en Lima. De primera vista, se

en la prensa [...] Darío dice respecto a Martí ‘gasta sus diamantes en cualquier cosa’. Sus prodigalidades de Aladino no deben asombrar [...]. El mismo Darío también gasta sus diamantes en el periodismo seguro que no mata sino a los débiles. Un intelectual no encontrará en la tarea periodística sino una gimnasia que lo robustece’’ (Monsiváis, 1993: 35).

reconoce en gran parte de los capítulos la crónica periodística en relación con la experiencia de la ciudad capital del Perú. La *cosa mentale*, previa a la estadía, proviene de las tradiciones de Ricardo Palma y del libro de José Gálvez, *Una Lima que se va* (1921).

Las afirmaciones del cronista paceño ‘peruanizado’ resultan contundentes:

Lima no es ya un lugar espiritual. La Lima de Ricardo Palma no existe. La estética mesocrática y el cemento han hecho sus funerales. (Otero, 1976: 28).

La Lima que se va no la he podido ver, porque cuando yo llegué a la ciudad del Rimac se había ido definitivamente. (Otero, 1976: 35).

La real experiencia limeña decepciona al leído visitante. No existe ninguna correspondencia entre la Lima literaria y la que recorre, observa y narra Otero. Una gramática moral subyace en la animada presentación de la ciudad entera (en los términos del narrador, “refinada y viciosa”, “huachafa y aristocrática”, “religiosa” “ociosa”, “de lotería...”). El conjunto de las descripciones del paisaje humano y la experiencia social limeña tienen en común la deliberada individualización del narrador. Un hombre que hace actuar en sí mismo la alienación de la que es testigo. La indignación pero también la queja del individuo aislado que comprende un sistema social, que al tiempo que oprime engaña, cifrado en Leguía:

La democracia está deshonrada en América y uno de los que la prostituye es el sátrapa de Perú, Augusto Bernardino Leguía. Su perfil de ave de rapiña se encumbra sobre las espaldas de una facción popular servilizada y domesticada como perro faldero, sobre el oro corruptor, entre la avaricia de los israelitas, sobre el hambre de los hombres que ejercen la política del jugo gástrico y sobre las

instituciones de la patria de Manco Kapaj, convertida en un montón de ruinas.

Se le llama personalidad excepcional, cuando sus excepciones sólo están contenidas en el código del crimen. Se le dice hombre superior, y la superioridad de este histriónico trágico solo consiste en la inferioridad de los hombres que le rodean y de los paniaguados que le miran de rodillas [...] Este hombre a quien llaman noble ha sido ennoblecido [...] por las iras santas de algunos hombres que aún aman la libertad en el Perú y por los mártires y las víctimas que han purgado su amor con la prisión en la isla de San Lorenzo, con el destierro perpetuo y con el fusilamiento [...]

Su silueta de empleado de pompas fúnebres tiene la flexibilidad de los torsos diplomáticos y la insinuación de los vividores internacionales [...] Su nariz es un garfio que cae como una estalactita sobre su bigote cenizoso. Sus ojillos de viveza ratonil dan a su cabeza la evocación perfecta de una testa roedora. Le miráis, no es un hombre que atraiga por su apostura apolínea, es un monigotito arrugado como una nuez [...] conservado por el masaje de hetairas pagado por el erario público [...]

Leguía gobierna con el pan y con el palo. A unos los hace revolcar en el chiquero del oro y a otros los hace revolcar en el dolor de las ergástulas de su tiranía. Después de haber traicionado a todas las ideas y a todos los hombres, ha concluido por traicionarse a sí mismo. Ha abandonado sistemáticamente las fórmulas de su programa y su ideología, si es que un tirano puede tener ideas.
(Otero, 1976: 142-145)

Los párrafos corresponden al último capítulo, "Augusto B. Leguía"; de *El Perú que Yo he visto*.

La descripción de la exterioridad física, que en sí es una identidad aparente, encuentra su validez por el nexos causal entre las manifestaciones visibles y la calidad de las acciones. La presentación tiene una función significativa: el retratado es un factor de lo social, porque está calificado por lo que ocurre en él. En este nivel cubre un cuadro de época: una participación externa de miedo generalizado, una oscuridad colectiva en cuanto al sometimiento a la supremacía efectiva del régimen. Aun en su fragmentación muestra un extravío respecto a la realidad: una ausencia de ejemplaridad.

El aparente desajuste del libro entre su título *El Perú que Yo he visto* que entiende el entero Perú y su materia circunscripta a la ciudad capital a la vez que retrotrae a la definición alegórica de la *belle époque* “Lima es Perú” declarada por Abraham Valdelomar. Así lo desdice, “Perú no es Lima”, cubre y llena la circunstancia presente de la mentida Patria Nueva.

La politización -y nueva estetización- de Lima capital: de la piedra de José Carlos Mariátegui al cartón de Martín Adán

No todo en materia de pensamiento fue ruina en el Perú del Oncenio. Por el contrario, hubo una verdadera transformación. Su valor sustantivo no radicó en las soluciones carismáticas ni en la Lima material sino, de manera decisiva, en la nueva y urgente experiencia limeña de jóvenes innovadores. Los aunó una conciencia de las transformaciones históricas y sociales urbanas que alteraban hábitos externos -instituciones y paisajes- y también sentimientos, experiencias interiores e identidades. Descubrieron el espacio que la ciudad capital les propiciaba y que -de maneras diversas, opuestas y aún antagónicas- ocuparon para intervenir en ese momento histórico. Por esta vía, la dimensión política urbana capitalina se intensificó. El hecho, entendido como una *politeia*, se determina por un espacio público, donde las relaciones entre personas cobran una visibilidad política que no se identifica necesariamente con el territorio: “la polis propiamente dicha no es la ciudad en su localización física” (Arendt, 1983: 223).

Existieron razones mediatas e inmediatas en la afirmada dimensión política que Lima adquirió en esos años. Las primeras derivaron de un

desarrollo histórico de la polis limeña. Las segundas, de las específicas relaciones urbanas que establecieron los jóvenes actores en el nuevo escenario político e intelectual, quienes provenían de la clase media alentada y luego condenada por el presidente Leguía.⁵⁰ Un signo de la mutación de las relaciones sociales en la polis limeña queda registrado y reiterado en las reuniones organizadas en el interior de la casa limeña de Mariátegui, en la calle Washington Izquierda. Es cierto que puede entenderse como una decisión personal. Aunque también deba verse detrás de esto el resultado del cercenamiento del espacio público que antes había contado con los locales de redacción de diarios, auditorios universitarios y gremiales, cafés y plazas céntricas. Un fenómeno doble: por un lado la separación del espacio urbano limeño impuesta por una ciudad estatal; por el otro, el espacio privado que no está “privado” de lo público y, donde lo público no implica olvidar lo privado. Las tertulias en la casa de Mariátegui presentaron la oportunidad de exteriorizarse como en el espacio público. La evocación de Sandro Mariátegui, hijo de José Carlos, constata que en ese espacio privado se llevó a cabo una acción colectiva (política).

Sus amigos eran el joven poeta Wesphalen y Estuardo Nuñez y Xavier Abril, todos del colegio alemán; y también, Ricardo Martínez de la Torre, que después fue gerente de *Amauta*, que era su principal colaborador. Y recuerda cuando llegó el tímido Martín Adán, y del colegio aparecía César Miró. Que por la casa desfilaban obreros, estudiantes, periodistas y por cierto los ‘soplones’ al mando de un tal policía Benavidez que fueron aquellos que apresaron a su padre y en silla de ruedas se lo llevaron al hospital San Bartolomé. (Jáuregui, 2004: 55)

⁵⁰ En su primera etapa de gobierno, a fin de desplazar a la oligarquía del poder político y del control de la vida cultural, promovió a las clases medias urbanas, les facilitó a los migrantes de las provincias el ingreso a la Universidad, las profesiones liberales y el periodismo. “En los tiempos de la Patria Nueva, se cerraban periódicos y revistas, se quemaban las imprentas, se encarcelaban y desterraban a periodistas y enemigos del régimen. Las turbas alentadas por el gobierno incendiaban diarios como *La Prensa* o *El Comercio*” (Jáuregui, 2004: 50).

Aún así, los integrantes del nuevo grupo dieron su respuesta a una Lima de sociedad adquisitiva, preocupada por la riqueza, por un código heredado y tradicional y por la nueva moral del ascenso social.⁵¹

No hubo originalidad absoluta en el hecho de que los renovadores se reconocieran “vanguardia”. La conocida metáfora militar de la que había sido empleada en política, pensamiento social y artístico en Europa desde no antes de la década de 1830 – y que había implicado una posición dentro de un progreso humano en general.⁵²

La ciudad de Lima y los estandartes y estándares del arte y la revolución

⁵¹

Los jóvenes del interior peruano, al igual que sus pares innovadores limeños, confrontaron el orden de la ciudad de provincia a la que pertenecían por nacimiento o permanencia. Pero el énfasis de su discrepancia refirió a la ley de Lima: la ciudad capital como realidad imperfecta no integradora. Una rebeldía que reclamaba a la capital peruana que debía conceder y otorgar. Paradójicamente, la ciudad capital peruana interpelada era también la “polis” que otorgaba validez a todas las polémicas, tanto capitalinas como provinciales. Este aspecto puede verificarse en las publicaciones capitalinas. Así, en la limeña *Amauta* se encuentran los estatutos de *Resurgimiento* (Año 1, Nro 5, enero 1927), un grupo renovador cuzqueño responsable de la revista *Kosko* (1924-1925) que contó con la participación de José Carlos Mariátegui, Luis Valcárcel, Uriel García, José Sabogal, Dora Mayer de Zullen, Casiano Rado, Víctor Raúl Haya de la Torre, Luis Paredes, entre otros. Revistas como *Kuntur* y *La Sierra* (1927-1930), opusieron un nuevo centro serrano al centralismo limeño. Esta última, dirigida por Jorge Guillermo Saavedra fundó su programa sobre la oposición entre provincianos y capitalinos. Irónicamente también se publicaba en Lima. También en las páginas de *Amauta* encontraron un lugar los relatos “El gamonal” y “El tarija” de Arturo Peralta, más conocido como Gamaliel Churuta, figura central en el *Grupo Orkopata* de Puno, ‘capital aymará’ del Perú meridional, donde publicaba su revista *Boletín Titikaka* (1926-1930) de deliberado “indigenismo vanguardista”.

⁵² “La apropiación del término *vanguardia* como discurso de la generación emergente peruana en los contextos de producción viene de la sierra sur de Arequipa y Puno. Guillermo Mercado publicó en la revista arequipeña *Chirapu*, ‘Nuestro Vanguardismo’ (1928); en la revista puneña *Boletín Tutikaka* (Nro 28, marzo 1929), ‘Acotaciones vanguardistas’ (López Lenci, 2005: 156).

En la contingencia peruana, José Carlos Mariátegui construyó otra precisión de “vanguardia” vinculada con “arte” y “revolución”.⁵³ La definición tiene una clave ideológica en el marxismo y una artística en la pintura moderna. Descubrió en el arte moderno la existencia de relaciones entre las formas artísticas y las formas sociales. La pintura vanguardista -entendía Mariátegui- era material inspirador de qué manera se podía interpretar la “realidad” (como el nombre de su conocido ensayo). Su valor de transformación más amplio residía en la invención de una estructura que reemplazaba a otra existente, anterior, conocida, en apariencia inmovible. En los elementos de la anterior, “tradicional”, se encontraba el material para la nueva. Internamente, la novedad no alcanza acabada eficacia sólo por la elección del material ni por la ruptura de la forma. Su afirmación radica en el conocimiento de la función de los componentes de un sistema y el logro de una nueva articulación, de una realidad.⁵⁴

De esta revelación o comprensión de lo sustantivo del arte moderno, derivaron las singulares operaciones críticas de Mariátegui en torno a los cruciales temas, en la encrucijada peruana, del marxismo, la

53

En una entrevista realizada en junio de 1925, Mariátegui declaró que entre sus proyectos inmediatos se encontraba la preparación de una publicación que pensaba llamar *Vanguardia* con la intención “que fuera la revista de todos los escritores y artistas de vanguardia de Perú e Hispanoamérica”. En el mes de septiembre del siguiente año, publica el primer número de *Amauta*. El cambio de nombre fue sugerido por el pintor José Sabogal que fue ilustrador de la mayor parte de las portadas.

54

“El futurismo, con su impulso hacia la demolición y la renovación, lo intrigó hasta que reconoció su exaltación de la guerra y la violencia como profética del fascismo. El superrealismo le fue manantial más rico de inspiración porque, como lo certificaban los apoyos que tenía tanto del grupo de los marxistas como los freudianos, rajaba el sólido mundo burgués de la Europa prebélica y exponía sus ideales meretricios” (Morse, 1982: 251). En el año 1928, en Lima, escribió: “El superrealismo es una etapa de definición para el realismo verdadero. Llamémoslo, más bien [...] infrarrealismo. Había que soltar la fantasía, liberar la ficción de sus viejas amarras, para descubrir la realidad” (Mariátegui, 1971: 86). En sincronía temporal, Walter Benjamín había observado: “Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía, pero sólo el surrealismo las puso a la vista [...]. desde Bakunin, a Europa le ha faltado un concepto radical de libertad. El surrealismo lo tiene” (Benjamín, 1978:181).

nación y el indígena (Morse, 1982). En un término, la singular articulación del vanguardismo político (socialismo) con la tradición nacional (indígena andino) establece una lógica de solidaridad con la vanguardia estética.⁵⁵ Ningún cotejo de la precisión que confirió Mariátegui a la vanguardia artística tiene eficacia crítica si sólo se circunscribe a su realización en la literatura indigenista. Muy por el contrario, él mismo reconoce que la novedosa creación narrativa, en ese preciso horizonte histórico del Perú, sólo tiene acabada realización en la novela urbana limeña *La casa de cartón* de Martín Adán.

En cuanto a la literatura, los análisis críticos de Mariátegui ejemplifican el desarrollo de estas premisas. Una tesis de lo artístico literario y una tesis política pueden -entendía Mariátegui- coexistir de una manera u otras, con distintos grados de iluminación. Esta afirmación presupone la conjunción de una nueva conciencia de los cambios y una autoconciencia de su incidencia en el desarrollo de la subjetividad.

Resulta a la vez significativo y paradójico que, en los años del Oncenio, una decisiva experiencia social del cambio se desarrolló en Perú dentro del ámbito urbano limeño; mientras que la ficción situase sus narraciones en los ámbitos campesinos propios del indio y su cultura. Apenas en la proximidad del final del período, Martín Adán publica su singular novela urbana limeña *La casa de cartón*.

En este punto, la perspectiva política de Mariátegui reconoce la admisión de una experiencia social (revolucionaria) en el indio. La nueva narrativa con procedimientos “cosmopolitas” -aspira

⁵⁵

“El indigenismo de nuestra literatura actual no está desconectado de los demás elementos nuevos de esta hora [...] Esta corriente, de otro lado, encuentra un estímulo en la asimilación por nuestra literatura de elementos de cosmopolitismo” (Mariátegui, 1967:301).

Mariátegui- cumplirá con la nueva función de reemplazar la anterior visión del indio. Con todo, la nueva literatura de signo indigenista y vanguardista, no es sólo una simple reacción a los moldes convencionales, sino que proviene de una subjetiva conciencia de la experiencia social. Contribuye a aclarar este punto la determinación cultural específica que erigía un muro entre dos universos, la costa y la sierra, Lima y los Andes. Hace más evidente aún que la conciencia de cambio, de vanguardia, que subyace en las premisas de Mariátegui, sólo es posible en las transformaciones e innovaciones urbanas cuya cifra era la ciudad de Lima. No dejó de captarlo con nitidez Mariátegui en su colofón de la única novela urbana limeña de la década de 1920, la vanguardista *La casa de cartón* de Martín Adán.

V- La casa de cartón piedra. Novela lírica suburbana y Lima escenográfica en Martín Adán

Nací en una ciudad y no sé ver el campo

Martín Adán, *Poemas underwood*

Como otros jóvenes escritores peruanos con una carrera en las letras por delante, según pudo demostrarse sólo después, Martín Adán publicó sus primeros poemas en las páginas de *Amauta*. Entre sus *antisonetos*⁵⁶ figura “Romance del verano inculto” (Adán, 1929: 62-65), dedicado a José Diez Canseco, futuro autor de la novela *Duque* y narrador que para la revista dirigida por José Carlos Mariátegui compuso la *nouvelle* “*El Gaviota*” (Díaz Canseco, 1929: 23-50; 1930: 49-52; 57-69).⁵⁷ Fue en la misma histórica revista donde se difundió por

⁵⁶ Los *antisonetos* de Adán (autor pseudónimo) exhibían un gesto vanguardista de deconstrucción de una de las formas más estructuradas (y difundidas) de la poesía española desde el Renacimiento, que la literatura del modernismo americano había aceptado y ampliado, antes que socavado, como demuestra para los Andes el corpus de José Santos Chocano en Perú y el de Ricardo Jaimes Freyre en Bolivia. En esto, Adán se aproxima a los *sonites* del vasco Miguel de Unamuno, muy leído en los Andes centrales, y a la práctica de Antonio Machado.

⁵⁷ No responde a la casualidad que José Carlos Mariátegui publicara en *Amauta*, *El Gaviota* de Diez Canseco y su “Colofón” a *La casa de cartón* de Martín Adán. El

vez primera, en su número 15, el colofón que José Carlos Mariátegui redactó para *La casa de Cartón* (1928). Esta novela urbana y aún ya suburbana de Adán fue a un tiempo primer ejemplo y modelo definitivo en el Perú para el género de novela breve y “lírica”.

En la literatura peruana, el joven narrador que con su pseudónimo Adán proclamaba su carácter auroral sólo contaba con el precedente, no reconocido por el propio autor ni por el crítico, de las novelas cortas de Valdelomar. Por detrás, o por debajo de la desatención de Adán ante Valdelomar en cuanto novelista hay un ‘cambio de género dominante’ que a su vez queda recubierto por un ‘cambio de época’.

La expansión urbana de Lima y la *lyrical novel* de Martín Adán

Entre *El caballero Carmelo* y *La casa de cartón* se encuentra el pasaje, o la sustitución, de una forma narrativa decimonónica a otra forma ya internacionalmente propia de una década internacional, la de 1920, que es la novela breve (*récit, lyrical novel*), de estructura y focalización más lírica que épica. Aunque desde un punto de vista estadístico, las nuevas formas narrativas canónicas nacidas de las vanguardias suelen ser ligeramente más extensas -en número de palabras, y en la puesta en página editorial de esas palabras- que la novela corta heredera del siglo XIX, más próxima a la *nouvelle* este no es sino el más exterior de los criterios que distingue a uno y otro género narrativo dominante de ficción en prosa. En cambio, de las antologías latinoamericanas del

riguroso y lúcido crítico literario que fue Mariátegui advirtió la novedad de los dos novelistas, que guardaba estricta consonancia con el programa de renovación de la revista.

género surgen, como factores diferenciales entre ambas, el desplazamiento de la focalización y el interés narrativo.⁵⁸

En cuanto a la forma de novela corta acuñada en Perú por Valdelomar, el personaje singular, como coherencia o incoherencia psicológica única, y el símbolo material, literariamente (re)construido, de sus imposibilidades, ocupan un centro literario que corresponde a una periferia social. Una ubicación que va del dandy peruano de Valdelomar al marginal no menos estetizante y *belle époque* del roto chileno. En punto al último, en la novela corta *El roto* (1918) del chileno Joaquín Edwards Bello, el joven protagonista, Esmeraldo, “el rey de la calle con su trono de estiércol” (1992: 32) es cifra estilizada del roto en correspondencia con la marginal barriada, de toponimia y derrotero, vuelta mayúscula con la desaparición del burdel La Gloria. De suerte que la realidad reconocida en la ciudad capital del Santiago de Chile de *la belle époque* encuentra antagónica determinación: “roto y futre, leva y poncho”.

⁵⁸ En orden cronológico de publicación, las antologías de poesía y manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria histórica latinoamericana precedieron a las antologías de ficciones. Así, las ediciones de Nelson Osorio (1988), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*; Hugo J. Verani (1986), *Las vanguardias literarias hispanoamericanas (manifiestos, proclamas y otros escritos)* y Oscar Collazos (1970), *Los vanguardismos en América Latina* (1970). Apenas en el término del reciente pasado siglo apareció la primera compilación del género ficción en prosa. Se trata de *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (1996), editada por Hugo J. Verani, quien comparte la selección y prólogos con Hugo Achúgar. Las obras seleccionadas pertenecen a catorce autores. Los argentinos Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo; los chilenos Vicente Huidobro y Pablo Neruda; el ecuatoriano Pablo Palacios; los peruanos Martín Adán y César Vallejo; los mexicanos Efrén Hernández, Salvador Novo, Gilberto Owen y Arqueles Vela; el uruguayo Felisberto Hernández y el venezolano Julio Garmendia. El criterio crítico adoptado por los autores de esta antología resulta cronológico: se encuentra principalmente en la elección de textos publicados en las décadas de 1920 y 1930. Sin desatender la observancia del principio de selección a los antologizados, se pueden sumar nombres en la producción de esta variante del género novela, desde el Río Grande al extremo sur del continente. En esto, los mexicanos Xavier Villaurutia, *Dama de corazones* (1928) y Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla* (1927), y el argentino, Arturo Cancela *Tres relatos porteños* (1922). En un criterio más amplio que la determinación de vanguardia histórica, los escritores de entresiglos, así el chileno Augusto D´Halmar, *La gatita* (1917), *Mi otro yo: La doble vida en la India* (1924) y el uruguayo Carlos Reyles, *Primitivo* (1896), *El extraño* (1897), *El sueño de rapiña* (1898).

Por su parte, la nueva *novela corta* es ante todo la de un ambiente social urbano y sus nuevas posibilidades. La expansión 'moderna' de la subjetividad 'libre' es también, literalmente, la expansión de la ciudad. Por ello es menor, porque resulta en suma menos necesaria, la recurrencia a símbolos materiales del encierro, como el mobiliario, las colecciones artísticas (de huacos u otras joyas), las bibliotecas, la ropa y sus accesorios más modernistas que modernos, de monóculos de carey a bastones de mango de plata o tacos de ébano.⁵⁹

El *white flight* de los blancos ricos y del dinero viejo del centro de la ciudad de Lima

Si *La casa de cartón* es una novela *suburbana*, lo es en el sentido norteamericano de *suburbia*, antes que en el de arrabal extra muros o en el de bajos fondos (con)urbanos. Sentidos, estos últimos, que se unen en el título de la novela del argentino Manuel Gálvez, *Historia de Arrabal* (1923), y cuyo paisaje citadino ya había sido escenario de su anterior *Nacha Regules* (1918). La huida de los centros históricos, el *white flight* de los 'ricos viejos' de las áreas antes patricias en los centros históricos, tendrá su mayor teorización en la sociología de Estados Unidos en la década de 1950. Un fenómeno que conocen en la primera posguerra europea algunas ciudades capitales sudamericanas, sujetas a dinámicas de concentración y atracción de poblaciones indias,

59

La *Lyrical Novel* ofrece un adecuado repertorio de los recursos y los objetivos de este nuevo género de la década de 1920. Por motivos muy diversos, coincidentes en sus efectos aunque no en sus causas, la crítica literaria latinoamericana se ha rehusado, por lo general, a adoptar una perspectiva desde la teoría de los géneros; en *Los contemporáneos, hoy* (1985), sin embargo, Guillermo Sheridan ofrece una lúcida justipreciación de las *novelas cortas* de los Contemporáneos mexicanos, que, como en el caso de Adán, generalmente fueron las únicas ficciones en prosa de autores que ante todo eran conocidos como poetas prolíficos y como ensayistas todavía más prolíficos.

mestizas, 'huasas' que llegan desde sus propios *hinterland*, antes que de la emigración europea que por otra parte sólo había afectado en grandes números, durante las dos décadas anteriores, a la Sudamérica del Atlántico. La huida del centro de Lima a Miraflores, Chorrillos y Barranco (este suburbio 'residencial', pero también más 'artístico' e 'historicista', que en su arquitectura neo-colonial amanerada, es escena y escenario de la acción de *La casa de cartón*), de La Paz hacia Miraflores, Obrajes, y más allá, Calacoto y la Zona Sur, de Santiago de Chile hacia Providencia y Las Condes, pero aún también de Montevideo hacia Pocitos y Carrasco y en Río de Janeiro hacia su Zona Sul, primero de Flamengo y Botafogo antes que ser de Copacabana e Ipanema. Tanto en Montevideo y en Río como en Lima, tres capitales 'marinas' (aunque Lima, que tiene a El Callao, no sea portuaria), los nuevos barrios elegidos por el patriciado en progresivo desuso o por las burguesías más antiguas a la defensiva son también 'balnearios'. En *La casa de cartón*, el horizonte urbano último es el mar (y la playa):

Malecón, el último de Barrancos yendo a Chorrillos, zigzagueante, marina en relieve tallada a cuchillo, juguete de marinero, tan diferente al Malecón de Chorrillos, demasiada luz, horizonte excesivo, cielo obeso en cura de mar. Malecón de Chorrillos, superpanorama con una cuarta dimensión de soledad... Y todo el mar varía con los malecones -en éste, viaje de trasatlántico; en éste, ruta de Asia; en aquel, la primera enamorada-. Y el mar es un río de Salgari, o una orilla de Loti, o un barco fantástico de Verne, y nunca es el mar glauco, de zonas lívidas, incoloras, con hilos de platillos, pleno de costas mínimas y lejanías flacas. El mar es un alma que tuvimos, que no sabemos donde está, que apenas recordamos nuestra -un alma que es siempre otra en cada uno de los malecones.

(Adán, 1974: 36)

Del suburbio global a los suburbios limeños

En los años transcurridos entre las publicaciones de las obras de uno y otro escritor y aun entre las vidas mismas de Abraham Valdelomar y de Martín Adán se interponen dos formaciones intelectuales y dos puntos de vista sociales diferentes, y por momentos opuestos aunque no antagonicos. Pero también, y más abarcadoramente, se veían la brutalidad de los hechos que habían influido en el Perú y en el mundo, y que ahora muchas veces se veían difundidos y explicados por *Amauta* a un público nuevo y cambiado.

En 1907, Francisco García Calderón había redactado en francés y publicado en una editorial parisina, con éxito de crítica y con razonable éxito de público, *El Perú contemporáneo*, uno de los primeros y ya bien logrados ensayos de interpretación nacional donde el eje Lima-París se ofrece con una naturalidad exenta de artificios exteriores. Antes que vanidosa coquetería periférica, la contraposición resulta necesaria para entender a los protagonistas históricos mayores que promueven, o toleran, el desarrollo urbano de la capital peruana. La imagen que del país y su evolución ofrece allí García Calderón refleja la atmósfera de la *belle époque*, la convicción de la paz y de un orden político definitivamente asegurados, la esperanza de un proceso civilizador que habría de cumplirse en todas las regiones del globo según patrones generales. Todas las convicciones, en fin, que habían autorizado la expansión y estabilización del régimen capitalista mundial.

Instalado en ese mundo capitalista global, luego de la conmoción de la Guerra del Pacífico, había iniciado el Perú en el último veintenio del siglo XIX una época de ordenación institucional, con minorías ilustradas que habrían de difundir y que buscaron imponer sus normas y hábitos de civilización, que a sus ojos llevarían a la prosperidad y el bienestar de todos (Burga, 1980). Quedaban problemas por resolver, y quedaban muchos factores de “tradicción” y “raza” que conspiraban contra ese

nuevo orden alcanzado: a los ojos de los ilustrados era un lastre. Pero el balance final era tranquilizador y promisorio. Era este libro del afrancesado García Calderón, como otros de la época, un testimonio de la conciencia -y de la esperanza- de la estabilidad histórica, vivida desde una perspectiva social en la cual el orden establecido podría significar la paz y la prosperidad antes que un callejón sin salida.

Novela suburbana y ensayismo urbano: Adán y Mariátegui

En 1928, en simultáneo con la novela 'lírica' *La casa de cartón*, la publicación de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui es el otro testimonio mayor contemporáneo del cambio de época en lo que respecta a las formas de representación de Lima ciudad capital. Uno tras otro, los siete ensayos traducen la sensibilidad y actitud de una etapa de fermentación en el Perú y en el mundo, donde la Primera Guerra Mundial y el Tratado de Versalles de 1919 habían conducido al fin de la ilusión de una paz perpetua, a pesar de los esfuerzos de la recién fundada Sociedad de las Naciones. En el libro de Mariátegui despiertan un eco, pero también sobredeterminan o reconducen el enfoque del autor de los ensayos, la Revolución Mexicana y la Revolución Rusa, los síntomas iniciales del quiebre del edificio social capitalista y la crisis consecuente de la conciencia burguesa. Desde el horizonte del Perú, las referencias mayores para los ensayos son la frustración del constitucionalismo por la larga dictadura de Augusto Leguía (el 'Oncenio'), la expansión del capital inversor extranjero, el malestar obrero y las primeras grandes huelgas nacionales (Salazar Bondy, 1963).

En la órbita de las expresiones literarias urbanas y conurbanas, lejos habían quedado la Lima colonial de las tradiciones socarronas de

Ricardo Palma y los “criollismos” que aspiraban a dar cuenta de lo nacional. Sin embargo, los vuelos en aeroplano y las visitas al hipódromo de las crónicas limeñas de un Mariátegui que aún no había partido a Europa (lo hará en 1922), no serán tema de interés. Si hasta la aparición de *La casa de cartón* no hubo continuidad de la narrativa urbana inaugurada por Valdelomar, también el prestigio del *Palais Concert* y aún su edificio mismo en el Jirón de la Unión están por desaparecer a fines de la década de 1920.

Se observa así, para entonces, una parábola urbana. En un extremo, quedan las ciudades de los sueños fraguadas a partir de las fantasías, codicias y realizaciones de los Conquistadores, que encuentran una metáfora de la ciudad en las novelas cortas de Valdelomar; en el otro extremo, la caducidad de ese principio rector, y su sustitución por una atmósfera nueva, que es el principio que sustenta *La casa de cartón*. Sin embargo, en la novela de Martín Adán no nos encontramos con una ciudad “moderna y enloquecedora” como el México de las páginas de *El joven* (1925) de Salvador Novo ni la Buenos Aires de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt.

Poética de la ciudad y novela urbana de poetas: Adán con Eguren

El poeta peruano José María Eguren, contemporáneo al modernismo pero disidente a él, preside la novela *La casa de cartón* en el envío. Su poesía que admite sólo de la realidad exterior el sitio en que “atenta a trascender e instaurar lo presente, el lecho para el beso y para el sueño” (de la Fuente Benavidez, 1968: 348), fue incomprendida por el público decepcionado y valorada sólo por algunos (Cabotín, Abraham Valdelomar, Eduardo Ballivián, Jorge Basadre, José Carlos Mariátegui y Martín Adán, cercanos o partícipes de *Colónida*).

Eguren nunca se sentó a las mesas del Palais Concert. Por el contrario, el poeta es:

Locuaz hombrecillo vestido de negro que conversa en las esquinas. En el cuello de pajarita, la corbata hace un nudo desmesurado que tiende a desatarse. Ropa modesta. Un hongo tapa mal el cabello abundante que empieza a ser gris. Lejano parecido con Edgar Poe a la vez que un absurdo recuerdo fugaz de Charles Chaplin. José María Eguren: nerviosidad, deferencia también para el necio. ¿Qué nos cuenta el poeta? Ha leído nuevos libros, ha recibido cartas, ha estado enfermo. Perseguir mozas, urdir negocios, conquistar puestos, querer salvar la patria, eso no cuenta.
(Basadre, 1992: 340)

La originalidad de Eguren, que nada parece conceder al gusto del momento, se afinsa en impugnar la tradición del sentimentalismo que ataba al pasado. Sin alardes, trastornó (rompió) esa tradición con una poética nutrida de simbolismo a la manera del francés Paul Verlaine, y cercana en sus resultados al español Antonio Machado y al austríaco Hugo von Hofmannsthal. El peruano Eguren prescinde de la anécdota, de la confesión directa y del reflejo de la realidad exterior. Intuyendo, como se decía por entonces, formas poéticas distintas de las que la realidad exhibe. Un crítico español lo llamó, en fórmula rápida pero no enteramente inexacta, “un Vallejo sin tragedia” (Valverde, 1973). No en su temática sino en su ideario transfigurador, en la delicadeza y la hondura que esquiva el tono solemne, en lo trágico no del suceso sino de lo interior, en sus imágenes dobles y múltiples, la poética de Eguren estará siempre presente y obrante en *La casa de cartón*.

Ficción limeña de extramuros: cuando la vanguardia ciudadana se corre al suburbio

La acción narrativa de la única novela de Martín Adán discurre en Barranco (Bendezú: 1969; Aguilar Mora: 1992; Titinger: 2013). En *La casa de cartón*, este suburbio limeño, próspero y aun *chic*, es el 'lugar geométrico' de una acción cuya periferia es tan dilatada como la cintura del mundo. *Rien que la terre*, como el título del Paul Morand iniciático publicado en 1926 -*globetrotter* desdeñoso y ya blasé como un Gervasio Montenegro- y que Rafael de la Fuente Benavides había leído con más regocijo que reverencia.

Barranco es un barrio convenientemente alejado del centro de Lima. Desde principios del siglo XX, comenzó a convertirse en destino elegido y preferido.⁶⁰ Una útil tierra de promisión para la *white flight* (*huida de los blancos*) desde barrios limeños históricamente criollos.⁶¹ Barranco está junto al mar. Sin embargo, no es ante todo un balneario como Miraflores o Chorrillos. Su nombre, que evoca la caída a pico de los acantilados en los bordes marítimos de este arrabal de semi-lujo, también inmuniza contra toda expectativa previa de sociabilidad playera: anula de antemano un área de distendidos pero tensados cruces públicos étnicos y culturales. En *La casa de cartón*, Barranco es barrio estancado y melancólico, presentado a través del prisma de la observación continua de un joven que, a la vez que observa, imagina y

⁶⁰ "- ¿Qué le gusta más de Barranco? Le preguntó García Salazar al conde de Lemos. Y este le respondió:

- El rincón azul de los jacarandás; las avenidas sobre el mar, las noches de luna sin profanación del voltio y del amperio, sus calles arboladas sin la insultante velocidad del caballo de fuerza..." (Aguilar Mora, 1992: 35)

- "Ahora que mi Barranco tiene pretensiones de ciudad, después de haberlas tenido de balneario, mantiene su fisonomía, un poco cursi y siempre ingenua.

- Lo que Barranco quiso vender y nadie le quiso comprar fue paz. Paz aldeana y dulce, muelle devenir de los días, quietud de remanso de tantas vidas sin novelas, acaso sin historia"

(Aguilar Mora, 1992: 36).

⁶¹

El mundo de esta Lima nueva junto al mar tiene un precedente en *Cartas de una turista* (1905), relato epistolar de Enrique A. Carrillo (Cabotín) donde Trapisonda es el balneario de Chorrillos lindante a Barranco; cercano a la publicación de *La casa de cartón*, Manuel Bengolea en su novela *Bajo las lilas* (1925) narra historias de amor de adolescentes en vacaciones de verano pasadas en un Barranco más bucólico, y menos residencial y barrial.

reconstruye el entorno urbano. O lo traduce, literalmente, valido de sus lecturas “extranjeras”: la ironía indulgente de Anatole France, la morosidad telegráfica de Azorín, la observación de los niños terribles, ancianos y jóvenes, de Jean Cocteau y Raymond Radiguet, el culto de la velocidad y de los signos de la modernidad mejor vehiculada (de los dirigibles a los muebles tubo) de Paul Morand, las intrigas diplomáticas de Jean Giraudoux, y también Proust y Joyce aunque resulten, al menos desde la perspectiva del presente -que ha reordenado tan severamente el canon-, referencias más desvaídas en *La casa de cartón*.

Coincide Martín Adán en la misma zona de preferencias estéticas con una generación de narradores latinoamericanos vanguardistas. Principalmente, con “el grupo sin grupo”, el de la revista *Contemporáneos* en la ciudad de México. Pero también con una constelación de autores españoles no menos contemporáneos, Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Juan Chabas, Eugenio D´Ors, que revolucionaban el género narrativo urbano con novelas y relatos originales y aventurados que reconocían un origen en la literatura francesa en especial, pero más generalmente en las obras de “literaturas extranjeras” que el narrador y su amigo gustan citar y recitar en *La casa de cartón*. Esta actitud generacional iberoamericana, más acá y más allá de su convicción de la literatura como creadora de los “verdaderos mundos” y no como mero vehículo del mundo exterior, estuvo incentivada por su decidida reacción a las proposiciones sostenidas por José Ortega y Gasset. En *La deshumanización del arte* (1925), el filósofo español sostuvo la tesis condenatoria del refinamiento estético del anti -representacionismo en pintura, de la atonalidad en música, del verso libre o el monólogo interior en la literatura. La renovación formal era explicada como el resultado de la pérdida, en vanguardias muy diversas entre sí, pero unidas por ello, de los elementos *humanos* del romanticismo o el realismo.

En Perú, desde este horizonte histórico, la experimentación vanguardista en la narrativa se manifestaba de sur a norte, desde el Puno hasta Trujillo; César Vallejo hará lo propio con *Escalas melografiadas* (1923).⁶² En esto, *La casa de cartón* verifica tanto una entidad de diferencia, respecto al conjunto de otras narraciones, como de distinción, en su individual logro, en su forma novelística urbana limeña. Para su ideación y cumplimiento concurren la capital peruana y una experiencia subjetiva. Ambas instancias, de manera dialéctica, se trasmutan en la invención de una “forma” para la ciudad. Es donde se consume el conocimiento y la vivencia de los cambios constantes en la percepción de los espacios y de los sujetos y una experiencia subjetiva trasmutada en la invención de una “forma” propia para la ciudad. Sus condiciones necesarias y simultáneas radican en el reconocimiento y elección de un determinado enclave urbano ejemplar como necesario límite para esas mutaciones que desplazan al sujeto mismo. De manera singular, la experiencia de Barranco, suburbana, es también la continua visión del mar, el fluir del agua en consonancia con el incesante devenir de los pensamientos y la marcha del personaje *flâneur*.

La prosa poética y la configuración vanguardista y antirrealista de un paisaje urbano

En esta fusión literaria urbana de la ciudad de Lima decidida por la metonimia de Barranco, en los años finales del Oncenio peruano, lo determinante no se sitúa en lo geográfico ni en el recorte temporal, sino antes bien en la distinción de un espacio urbano histórico. El Barranco de *La casa de cartón* se ve configurado por los elementos más

⁶²

También, los cuentos de Adalberto Varallanos *La muerte a los 21 años y otros cuentos* (1929) y la novela fragmentaria *Hollywood* (1931) de Xavier Abril.

sutiles del paisaje, por la unidad más tenue de los interiores que se espían (y que a su vez espían la calle) y por la transposición de las horas del día.

Un espacio que impulsa el recorrido incesante del narrador. Su figura única, formalmente presentada de manera auto-reflexiva, es también señalado como incalculablemente diversa; proyecta su percepción sobre sí, sobre otros personajes y sobre el mismo autor 'Martín Adán'. Su conciencia, interrogante del sentido de las cosas, absorberá todo lo que ve en su recorrido, y lo transformará en imágenes que dan color, que distorsionan o que desplazan:

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 [...]. Más allá de la ciudad, la sima clara y tierna del mar. Al mar se lo ve desde arriba con peligro de caer por la pendiente [*casi una descripción de en qué consiste (el) Barranco*] (Adán, 1974: 14).

Malecón, el último de Barrancos yendo a Chorillos, zigzagueante, marina en relieve tallada a cuchillo, tan diferente del malecón de Chorillos, demasiada luz, horizonte excesivo, cielo obeso en cura de mar. Malecón de Chorillos, superpanorama, con una cuarta dimensión de soledad [...] Y todo el mar varia con los malecones -en este viaje de trasatlántico; en éste ruta de Asia; en aquel la primera enamorada-. Y el mar es el río de Salgari, o una orilla de Lori, o un barco fantástico de Verne, y nunca es el mar glauco, de zonas lívidas, incoloras, con hilos de palillos, lleno de costas mínimas y lejanías falcas. El mar es un alma que tuvimos y no sabemos dónde está [...] Malecón con solo una hora de quietud: la de las seis de la tarde, los dos cielos gemelos, uno, sin solución de continuidad, los dos con las mismas gaviotas y melancolías. (Adán, 1974: 36)

El fragmento citado pertenece al capítulo XXX de la novela. Parece fácil admitir, en un primer término, la índole descriptiva del mismo. No se trata sólo de una percepción de lo contemplado, sino de nombrar la naturaleza no en espacio y tiempo reales sino en individual trance. En

punto de orden lógico y gramático, la dimensión de las frases y la concepción de la cláusula definen una perspectiva casi perpendicular a la mirada, desviada o en planos intercalados. En su semántica, los verbos no despliegan tanto acciones sino espacios, donde los objetos se conectan y superponen las imágenes que ellos mismos provocan en la conciencia del narrador, quien los convierte siempre en materia plástica. Antes que por comparación, la progresión de imágenes se acumula no por composición sino por detallada y compleja yuxtaposición. Esta última (la yuxtaposición), en sí misma, constituye una forma que sustantiva la percepción de idea, e idea a su vez.

A primera mirada, la elección de la materia y la manera de describir parecen en desconexión con la experiencia urbana. Sin embargo, el deliberado orden lógico y gramático de la descripción del pasaje (que concurre en la expresión de la nueva perspectiva de la mirada, la acumulación o yuxtaposición de aspectos de lo contemplado, la subjetividad de lo percibido) tiene por materia de fundamento la forma novelística urbana de *La casa de cartón*. En síntesis, la manera de describir y lo sustantivo de lo expresado corresponden a la invención de una "forma" para la ciudad capital, en la que la relación entre la mutación de las percepciones y el desplazamiento del sujeto encuentra un necesario límite e íntima vinculación en la subjetiva experiencia urbana.

Si no la forma novelística de *La casa de cartón* que la nombra y distingue, en lo expreso y en la letra conviene la dimensión espacial limeña del relato.

En verdad, las nubes de Norah Borges, el malecón de Swann, los amores y las blusas con pintitas no dan cuenta de Lima. Tampoco las calles llovidas, las torres de las iglesias, las playas de Barranco, el puerto. La explicación del significado profundo de la dimensión espacial

urbana de *La casa de cartón*, su elemento más importante, se encuentra en la vinculación establecida entre el continuo y fluido preguntar íntimo soldado con lo exterior; en el tiempo vuelto una elipse que recupera en un solo instante -en cada escena- el pasado revocado y enjuiciado para situarlo en el presente:

Un viejo... Dos viejos... Tres viejos... Tres pierolistas. Hay que ganar tres horas de sol a la noche. La ropa viene grande con exceso al cuerpo. El paño recipillado se esquina, se tiedra, se cae, se tensa -el paño, hueco por dentro-. Los huesos crujen al compás del acompasado accionar, en el rítmico tender de las manos al cielo del horizonte - plano que corta el del mar, formando un ángulo X- último capítulo de la geometría elemental (primer curso)-; el cielo donde debe estar Piérola. (Adán, 1974: 15)

Si Lima puede ser aún modestamente la ciudad “moderna” de la vanguardia, tempranamente Martín Adán, testigo de la crisis de un mundo en apariencia ordenado (el mundo del civilismo conservador) donde la clase burguesa y pequeño burguesa, que se creía a salvaguarda, presiente el futuro cataclismo.⁶³ Sus artilugios son la ironía, más aún el sarcasmo y no la “viveza criolla”: “Lima, la sucia Lima, caballista, comercial, deportiva, nacionalista, tan seria” (Adán, 1974:50) dice el narrador de *La casa de cartón* prenunciado los versos de César Moro y el ensayo de Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible* (1965).

El continuo deambular del narrador por Barranco, por sus calles y sus malecones, ya *démodé*, ya nostálgico pero aún urbanamente frágil, asegura una distancia necesaria impuesta por el dinamismo del recorrido. El narrador, en ese desplazamiento, observa y da cuenta de

⁶³ Adán hace que la nostalgia no sea un sentimiento de pérdida del reino, como el del José Gálvez de *Una Lima que se va* (1921), sino la posibilidad de una revolución fijada por la literatura. Que la crítica no soslaya vincularla como puesta en escena cinematográfica (Zerraga, 2008).

la definitiva fractura del mito que sostiene precariamente a la Ciudad de los Reyes, la suave Lima pre-horrible de perfume versallesco y cantares de la Perricholi.

Este aspecto constituye uno de los mayores rasgos de la originalidad de *La casa de cartón*, prosa poemática, compuesta en un horizonte vanguardista -según categorizan sus prologadores Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui. En nuestros días, esta novedad parece relativa, pero resultó de eficacia salvífica contra el envejecimiento de los postes de luz y de los automóviles, casi tan ancianos y fechados como los cisnes y las ledas del anteayer pretérito.

Esta consideración, respecto a la prosperidad de la figura y la obra de Martín Adán, no encuentra pareja eficacia en la historia y crítica literaria del Perú que funda su prestigio en su producción poética, porque no tuvo continuidad como novelista. De manera singular, su producción poética, precisamente, *asimila*, por una operación de metonimia crítica, *La casa de cartón*.

Según recuerda Mirko Lauer, apenas salido el libro de las prensas, Martín Adán repetía una misma dedicatoria en los ejemplares de *La casa de cartón*: “este ejemplar clandestino de una edición malograda” (1983:13). Confluyen aquí el carácter de renuncia y el desenfado lúdico del vanguardismo de los años 20, siempre renuente, o siempre suspicaz, antes de conceder demasiada importancia a la Obra. Pero renuencia y suspicacia resultaron proféticas: la novela no se reeditó sino treinta años después, y no fue por interés del autor. Su destino canónico fue siempre el de la excepción que pone a prueba la regla: si se la elogió sin desfallecimientos, al mismo tiempo esos encomios

servían, no tan indirectamente, para enfatizar la hegemonía del realismo en la novela peruana.⁶⁴

**Cronotopo religioso para la fugacidad de un mundo laico:
contraimagen anti-novelística de la Lima republicana**

Las sucesivas escenas de *La casa de cartón* -sucesión en la lectura, en el espacio del texto, antes que sucesión temporal progresiva-, en vez de suceder y sucederse en un largo día joyceano transcurren en las cuatro horas de una larga misa en alguna catedral peruana. Son el doble laico de un mundo religioso que se ha perdido para siempre. Un “opaco rumor de misas” hay en el mismo *incipit* de *La casa de Cartón*. Para que podamos concluir, en parodia de la fórmula litúrgica final del ordinario de la misa: *Ite Lima est*. Pero si el final será siempre inconcluso; siempre presente será el desenmascaramiento.

Sólo a partir de los cambios se constata la permanencia en esta novela sostenida sobre una impugnación de lo lineal. Experimental, lúdica, *La casa de Cartón* convierte sistemáticamente en ilusiones perdidas las grandes esperanzas del lector de novelas realistas. La acción está destilada, como si no existiera en la dimensión de su continuidad; narración y descripción se pierden; el discurso desmenuza a la historia en una serie de tropos y figuras; no existe una sucesión cronometrable de los acontecimientos narrados. La pérdida de la fe en la continuidad temporal como eficaz base tradicional para la ilación narrativa hace dudar de la razón de la causalidad. Pero en el mismo movimiento, la narración obtiene un efecto de inmediatez; los protagonistas carecen de biografía bien compuesta, les falta verosimilitud evolutiva de

⁶⁴ En relación a lo señalado, Castro Arenas considera en la década de 1920-1930 peruana a Adán como “el único novelista peruano que en ese lapso adopta modalidades vanguardistas definidas” (1965:204). Estuardo Núñez, “Martín Adán cumplió la misión de concretar un estado de espíritu en los prosadores, vigente alrededor de 1930 o poco antes” (1965: 138).

Bildungsroman; los veinticinco fragmentos que componen el texto se organizan de manera abierta, plural. La mirada dinamiza todos los estatismos, y a la vez los cancela para siempre.

El mar es cifra metafórica de Lima. Una cartografía citadina trastornada por la forma novelística de *La casa de cartón*. La suburbana Barranco logra una forma de novela capital para Lima, que a su vez determina al suburbio balneario: “La ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos” (Adán, 1974: 16).

La analogía tácita de la vida humana se funde con la imagen de la ciudad de Lima, cuya forma está compuesta, o contenida, por la constante e incontenible fluctuación de las aguas. Las ondas y la dispersión de “todos los planos” sintetizan el íntimo vínculo urbano apoyado en el suceder histórico: nada es lo que parece, nada es estable o siquiera promete estabilidad, aun en la forma misma. No en vano será después el autor de *La casa de cartón* el gran historiador y teórico del barroco histórico peruano.⁶⁵ Veinte años después de concluida su “magnífica y singular tesis doctoral” (Sánchez, 1968: III), Rafael de La Fuente Benavides publicó *De lo barroco en el Perú*.

En esto radica una revulsión mayor que la novela *La casa de cartón* ha generado en muchos de sus lectores:⁶⁶ si el espacio se disuelve en el

⁶⁵

Veinte años después de concluida su “magnífica y singular tesis doctoral” (Sánchez, 1968: III), Rafael de La Fuente Benavides publicó *De lo barroco en el Perú*. El ensayo que prologa la obra, “Lo barroco y Martín Adán”, fue escrito por Luis Alberto Sánchez.

⁶⁶ El crítico uruguayo, Hugo Achúgar, no matiza la suerte de la novela en el momento de su aparición, “Pese a sus ilustres padrinos, la novela no despertó mayor interés crítico; las expectativas del lector le impidieron liberarse de los hábitos de lectura de ese momento en el Perú (Achúgar, 1997: 23). Años después de la publicación de *La casa de cartón*, Luis Alberto Sánchez, en su ensayo “Lo barroco y Martín Adán”, formula retóricamente: “¿Quién más barroco que él? ¿qué más barroco que *La casa de*

tiempo como se señaló, toda sustancia aparece como revocable. Barranco no es el objeto de una estadística y censo, ni siquiera como en las enumeraciones caóticas de la poesía de entonces⁶⁷. Por el contrario, ilustra una manera de observar la realidad en la que el mundo físico y urbano y los personajes y actores sociales que lo habitan tienden a fragmentarse y diseminarse antes que a decantarse y conglomerarse. Un mundo de impermanencias. Como en la primera oración de la novela, el verano amenaza con usurpar, al menos parcialmente, el territorio del invierno,

“Aquí yacen las casas futuras de la ciudad”, dice el narrador de *La casa de cartón* en un pasaje revelador. A las *profecías* que anticipan una multitud india y andina que turbulenta, tempestuosa descenderá sobre las ciudades -como propone Luis Valcárcel en *Tempestad en los Andes* (1928)-, Martín Adán prefiere, como género, el *epitafio*: hay una línea de puntos que puede así completarse, en la literatura peruana, desde las ficciones narrativas de Valdelomar. Los edificios de la proliferación suburbana ya son ruinas, antes aún de haber sido erigidos. El modelo modernizador con el que su novela suburbana se enfrenta no se agota en el impulso positivo, desarrollista, de crecimiento que llevó a cabo el Oncenio y que

no tardó en mostrar ser ‘de cartón’. También tiene su lado oscuro: destruye para construir, construye para demoler, en aviesa alusión a la

cartón?” (Sánchez, 1968: V).

⁶⁷

Leo Spitzer, en su ensayo “La enumeración caótica de la poesía moderna” (1946), evaluó como elemento ponderable de la poesía moderna la categoría de ‘caos’, contraria a la teoría de las armonías íntimas del universo. La noción es definida a partir de los versos de What Whitman: “acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista; pero un niño que, siendo además sabio y poeta, extrajera poesía y pensamiento de una lista de áridas palabras; un niño genial, con el genio verbal de un Victor Hugo”(Spitzer,1946:25).

obra del historiador alemán Oswald Spengler, *Decadencia de Occidente* (1918), que circuló ampliamente entre los intelectuales peruanos de la década de 1920.

Y aquí reaparece, nítida, una paradoja sobre la situación del narrador, y sobre la del novelista en Perú. El adolescente Ramón -su difunto amigo íntimo, su permanente alter ego-, la joven Catita, los innumerables bañistas e inquilinos de pensiones encarnan, enmascaran como la novela misma, cada uno a su modo, formas extremas del sujeto metropolitano, en especial aquellas formas de rebeldía anárquica e iconoclasta para preservar la individualidad frente al esquematismo de la vida urbana.

Al mismo tiempo, sin embargo, el texto subraya, en cada línea, que Lima no es una metrópoli, y mucho menos Barranco. Barroca, religiosamente, el tiempo pesa menos que la eternidad, el laicismo fracasa, no por laico, sino por poco ambicioso, o por complaciente. Las ilusiones metropolitanas están tan poco fundadas como las complacencias suburbanas. Es este énfasis, precisamente, el que, como querría Mariátegui, peruaniza a Martín Adán.

El suburbio de cartón entre Lima y los Andes: Adán y Luis Eduardo Valcárcel

A la simultaneidad de las publicaciones de las valdelomarianas *La ciudad de los tísicos* y *La ciudad muerta* en el año 1911, corresponde la

simultánea aparición en el año 1928 de la novela de Martín Adán con la colección de relatos *Tempestad en los Andes* de Luis Varcárcel. Una colección que fue leída y releída como manifiesto indigenista y cuyo avance o anticipo también publicó la revista *Amauta*.

Ambos textos fueron pregonados, en sus primeras ediciones, por parejas heraldos. Heraldos rojos y heraldos negros. Como se indicó, José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez fueron quienes compusieron los prefacios y los colofones alternativos pero también simultáneos.

El entrevero crítico establecido -ya anunciado y enunciado por la polémica entre ambos en la revista limeña *Mundial* sobre el tema del indigenismo⁶⁸ - dramatiza la discusión de alcance cultural que se

⁶⁸ En 1927 se desarrolló, principalmente en la limeña revista *Mundial*, una sonada polémica sobre el indigenismo, cuyos principales contendores fueron José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez. Los antecedentes inmediatos fueron: a) el ensayo crítico de Enrique López Albújar, "Sobre la psicología del indio", publicado en *Amauta* (nro 4, diciembre de 1926); b) dos artículos de Mariátegui. "El indigenismo en la literatura nacional", donde afirmaba que el movimiento estaba en germinación y lo comparaba con el *mujikismo*, en *Mundial* (3 y 26 de enero de 1927) y, c) "Nosotros, los indios..." del cuzqueño José Escalante, en el diario *La Prensa* de Lima, el 3 de febrero de 1927, recusando a los costeños que escriben sobre los indios a quienes ni conocían ni comprendían. El estado de la cuestión se acrecentó con la intervención de Sánchez, quien publica "Un insensato anhelo de demolición" en *Mundial* (11 de febrero de 1927) denostando la 'indolatría reinante' y la retórica de algunos indigenistas. La semana siguiente y en el mismo medio, "Batiburrilo indigenista", en que critica a Mariátegui por oponer colonialismo a indigenismo y amparar en *Amauta* las aseveraciones de López Albújar (Azquézolo Castro, 1976: 69-73). En el siguiente número de la revista, Mariátegui responde con "Intermezzo polémico", en el que reclama a su contricante "no me llame 'nacionalista, ni 'indigenista', ni pseudo-indigenista... llámeme, simplemente 'socialista'". La "Respuesta a José Carlos Mariátegui" de Sánchez, el 4 de marzo de 1927 fue contestada por el director de *Amauta*, en su "Réplica a Luis Alberto Sánchez": "El socialismo es un método y una doctrina, un ideario y una praxis defensora de la integridad nacional y la reivindicación de las clases trabajadoras, sin distinción de Costa ni de Sierra, de indio ni de cholo". Dos semanas más tarde, Sánchez publicó "Más sobre lo mismo", también en *Mundial* (25 de marzo de 1927), ahí expresó el deseo de poner punto final al debate y observó cómo uno de los problemas más difíciles de resolver era la explotación del indio por el indio mismo, cuando era tinterillo, abogado o sargento convertido en "el principal exprimidor de su raza" (Castro Azquézolo, 1974: 94-96). Una semana antes, Mariátegui había iniciado en la misma revista una serie semanal de catorce artículos sobre "El problema de la tierra" (Chang Rodríguez, 2009: 106).

dirime en la década y que, acaso aún en nuestros días no ha sido superada, porque nadie abandona su formulación en el debate intelectual peruano. Es la construcción de la dificultad histórico-cultural del Perú en una serie de oposiciones cuyos términos polares no se declaran contradictorios, pero sí divorciados por una fatalidad histórica que debe superarse como primera tarea de necesidad y urgencia tanto política como intelectual. Costa- sierra, el mito de la Arcadia, Perú profundo, criollos-indios (en el difícil medio, los híbridos mestizos), feminidad-masculinidad, racionalidad modernizadora, valores arcaicos y/ o tradicionales, son términos y motivos que se reiteran en el debate académico y también ante cada elección presidencial.

Una lectura ligera colocaría a cada uno de estos dos libros de Adán y de Valcárcel en uno u otro extremo de los binarismos anotados, y sin embargo ambos son complementarios e iluminadores de uno de los aspectos -y no el menor- del proceso cultural que devela, o al menos podría ilustrar con luces propias, la idiosincrasia de Perú, particularmente la ciudad de Lima.

Mariategui y Sánchez reconocen, en sus respectivos ensayos, trance político en *Tempestad en los Andes*. No hay en ellos confusión de ideas y de sentimientos sino conflicto de verificaciones y actitudes. En el "Prólogo" concurre una materia de fundamento: el nuevo indio es el actor de los cambios revolucionarios:

Yo he dicho ya que he llegado al entendimiento y a la valoración justa de lo indígena por la vía del socialismo. El caso de Valcárcel demuestra lo exacto de mi experiencia personal. Hombre de diversa formación intelectual, influido por sus gustos tradicionalistas, orientado por distinto género de sugerencias y estudios, Valcárcel resuelve políticamente su indigenismo en socialismo. En este libro nos dice, entre otras cosas, que ' el proletariado indígena espera su Lenin'. (Mariátegui, 1972: 14).

En tanto, Sánchez, en el “Colofón” sostiene:

Oponer al indio como único elemento de posible emancipación, al costeño, escinde en vez de construir. La doctrina ha de ser el totalismo [...]. Si uno de los grandes males ha sido el centralismo absorbente el peor antídoto es el regionalismo disolvente. Ni la costa tiene la culpa de las diferencias sociales, ni en Lima es todo como lo pintan los sermones sectarios.

(Sánchez, 1972: 179)

El cosmopolitismo lleva al nacionalismo [...] sin mestizaje no concebimos el cosmopolitismo y este es una antesala forzosas del progreso. Algún ahincado investigador en cuestiones étnicas, Finot, refiere que hasta los cerdos, para ser mejores, se cruzan; y que no hay mejor fruto humano que el mestizo. Ricardo Rojas en la Argentina (*Eurindia*) y José Vasconcelos, en México (*Indología*) puntualizan la necesidad del mestizaje en América.

(Sánchez, 1972: 182).

No pudo Valdelomar, de provocadora aserción “El Perú es Lima. Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el País Concert”, corroborar su contraréplica “Lima no es Perú”. Su temprana muerte lo impidió. En cambio, Martín Adán y Luis Varcárcel pudieron constatar en el decurso de la historia el modo de cumplimiento de los respectivos presagios que habían hecho en *La casa de cartón* y en *Tempestad en los Andes*. Cuarenta años después de su aparición, con motivo de su reedición, la declaración de Varcárcel es tanto lúcida ojeada retrospectiva como respuesta a “la fatalidad histórica” que anunciaba Mariátegui: “Si la tempestad no se produjo con rayos y truenos, en cambio en estos veinte años un incontenible aluvión humano cayó sobre Lima y otras ciudades; más de un millón de personas tomaron la capital, como un ejército invasor sin armas. La tempestad anda ahora por dentro” (Varcárcel, 1971:2).

Autores de prólogos y colofones están cruzados en *Casa de Cartón*, si se compara la disposición editorial de los textos en esta novela con respecto a la de *Tempestad en los Andes*. Quién introduce y quién concluye en cada caso vale como segura indicación (y fijación) espacial de respectivos movimientos y estrategias ideológicas. Vanguardia política y vanguardia estética, si estas distinciones y oposiciones tajantes valen.

Para la novela de Martín Adán, Sánchez enfatizará su cualidad de vanguardia,

Lafuente es la vanguardia, por su frescura de imágenes, por su dislocamiento, por su humorismo, por su deportismo en el estilo; pero este afán de hacer literatura y frases, acusa cierto decadentismo distante del ritmo rubeniano, pero, no por eso, menos decadente. Lo decadente es aristócrata siempre, pero hay un vanguardismo de lo decadente, y éste es el que practica Martín Adán.
(Sánchez, 1974: 8)

En el extremo final del libro, en cambio, se ubica Mariátegui, como si quisiera poner de distancia todo el cuerpo del libro para así mostrar todo lo que lo separa de su antagonista, como si buscara para sí el lugar dialéctico de la síntesis. Mariátegui determina que “Martín Adán no se preocupa sin duda de los factores políticos que, sin que él lo sepa, deciden su literatura” (Mariátegui, 1974: 91). Es una novela imposible que habría sido sin la experiencia billinghurista, sin la insurrección colónida, sin la decadencia del civilismo.

Las mismas armas y los mismos instrumentos críticos, para dos libros de tan distinta forma y talante. El primero, *Tempestad en los Andes*, compuesto de manera programática y no exenta de color y movimiento. Aguafuertes del caballito chumvibilcano y del pueblo mestizo. La sierra y sus habitantes. El segundo, *La casa de Cartón*, novela urbanísima, y

aun, ya, *suburbanísima*. Lima, olor de sol y guano, sus arrabales. Barranco y sus costas, “Una ciudad que positivamente no es una aldea” (Adán, 1974:75).

Adán, el primer hombre, un exiliado del futuro en el presente urbano

Sin duda utopista, el artista adolescente -la juventud es positivamente una categoría para el autor- encarnado en una construcción formal y estilizada a la vez que abstracta (que lo aleja de la clásica presentación expositiva de los *Bildusgroman*) se muestra como un exiliado del futuro, a pesar de que admite que Lima sea el presente y que el campo y la sierra representen a las fuerzas de lo arcaico. Con el desenfado de los años 1920, Adán ni censura ni premia al progreso. Antes bien, lo manipula humorísticamente, y si, como dijimos, señala que la ciudad ya no es una aldea, su justificación sí es aldeana: escribe que “los asnos respetan devotamente la acera” (el léxico religioso impregna la novela), y que además “sólo rebuznan a horas determinadas por el vecindario”. Para concluir: “Ay, los asnos, se han municipalizado, burocratizado, humanizado” (Adán, 1974:75). La alusión a los asnos dispara una fábula esperablemente antropomórfica, donde los animales son los ciudadanos. Esta representación satírica, sin embargo, apunta contra un doble blanco: contra los tipos generales de la sociedad limeña pero también, más insidiosamente, contra su representación literaria ya amonedada en el discurso costumbrista.

En la caracterización que hemos ofrecido, se sostiene y prueba que, en Perú al menos, todo texto vanguardista encuentra su correlato y su antagónico complemento en el regionalismo. A su vez, todo texto de y sobre la sierra, tiene su marco en Lima, como bien apuntan a su modo

los prólogos y epílogos citados. Singularmente, *La casa de cartón*, tiene presente que el horizonte es la sierra: “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” (Adán, 1974:14). Y otro tanto ocurre con los relatos de *Tempestad en los Andes*, de un Valcárcel que nació en Monquegua y adoptó como su ciudad natal al Cuzco, informa a los limeños de una realidad que muchos fingen desconocer.

Contrastada y amenazadoramente presente, tendrán a Lima como escenario las dos grandes novelas de la generación siguiente, las dos también publicadas en simultaneidad; esta vez en 1941: *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, y *Yawar Fiesta* de José María Arguedas.

VI. *Duque*: Sexo, drogas y *a mellow tone* en la Sodoma del Pacífico de José Diez Canseco

-Teddy: te conozco desde hoy, y somos amigos desde hace veinte años. No uso monóculo, pero uso cocaína, que es lo mismo: una cochinateda. Me consuelo con Lisete de las perradas de Pippo, ¿no lo conoces? ¡Un confite! ¡Dieciocho años sin anteojos! Puedo mandar media Lima a San Lorenzo, pero ciertas debilidades... ¡Creo en Dios y en Johnny Walker!

José Diez Canseco, *Duque*.

Publicada tardíamente en 1934, *Duque* es la novela peruana que ofrece una síntesis de delicuescencia literaria y urbana limeña en el meridiano lato de 'los locos años 20'. Que en el Perú se corresponden, muy puntualmente, a los del Oncenio de Augusto Leguía. Los esponsales entre modernización social y cultural y represión y disciplinamiento políticos ni eran por entonces nuevos en América del Sur, ni serían irrepetibles. Montevideo había contraído esos esponsorios con Máximo Santos en la década del 40 del siglo XIX y Santiago de Chile los había contraído con Manuel Bulnes en la década del 50. En el siglo XX Buenos Aires y San Pablo (y de nuevo la chilena Santiago) lo harían en sus respectivas décadas infames del 30 y del 70, con fraudes patrióticos y dictaduras militares. Para asegurar su propia continuidad en el poder, Leguía no vaciló en modificar la Constitución; el aparente auge del Perú nunca fue gratis. Por el contrario, desmedidos empréstitos norteamericanos desplazaron al capital británico. La prensa sufrió censuras y los opositores prisión y exilio (Owens, 1966; Cotler, 1978).

Tampoco era nuevo ni será irrepetible el tópico que sostiene la narración de la novela de José Diez-Canseco: el viajero patrio que regresa a la ciudad natal para encontrarla sustancial, cualitativamente cambiada. A diferencia de la recuperación desde la perspectiva del exilio dorado, desde el Inca Garcilaso en Toledo hasta Julio Cortázar en París, que recuperan a Cuzco o a Buenos Aires, aquí toda recuperación parece imposible.⁶⁹

Este ‘retorno maléfico’, para parafrasear el título del poema postrevolucionario del mexicano Ramón López Velarde, era tópico frecuente y acaso inevitable en el siglo XIX hemisférico, desde Henry James hasta Sarmiento, y en el último tercio del XX y comienzos del XXI lo repetirán, para Lima, Alfredo Bryce Echenique con *Un mundo para Julius* (1970), Mario Vargas Llosa con *Historia de Mayta* (1983), Jaime Bayly con *El cojo y el loco* (2010). La novedad absoluta del uso de este tópico en *Duque* se afina en el hallazgo con formas congeniales -al narrador, al autor- de modernidad: las encuentra en las mutadas relaciones sociales que descubre, o construye, en la ciudad capital del Perú.⁷⁰

El cuerpo de *Duque*, capital asediado e intacto

⁶⁹ El Inca Garcilaso de la Vega compuso sus *Comentarios Reales* en la ciudad española de Córdoba. Esta magistral obra tuvo su primera publicación en Lisboa en el año 1609.

En París, Julio Cortázar recuperó ficcionalmente la ciudad de Buenos Aires. Tanto en sus cuentos, entre ellos “El otro cielo” (1966), como en su experimental y exitosa novela *Rayuela* que se publicó por primera vez en el año 1963.

⁷⁰

Un caso todavía más paradójico del mismo procedimiento es el largo relato “Viaje sentimental” del argentino Edgardo Cozarinsky, que forma el corazón de su libro *Vudú urbano*, de 1985: el reencuentro gozoso con una Buenos Aires sorprendentemente (más) moderna -a los ojos de quien retorna-, ocurrido precisamente en el momento más sangriento de la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional.

En 1928, fecha de publicación de *La Casa de Cartón*, empezó a redactar Diez-Canseco su novela *Duque*.⁷¹ Concluyó la redacción en 1929, y la publicación chilena de 1934 ocurrió mientras el autor estaba en Europa. Responsable de la edición en la santiaguina editorial Ercilla fue Luis Alberto Sánchez, quien redactó para *Duque* un prólogo como antes lo había hecho para *La casa de cartón*. Aprista convencido por entonces -aunque el hecho no fuera convincente para todos- el novelista es descrito por Sánchez como un luchador y la novela como un retrato pugnaz de la oligarquía limeña de la que el autor proviene, pero de la que, *déclassé* consecuente y militante, se ha separado de manera tan crítica como definitiva. En otras palabras, su valor literario queda realzado (como también, aunque esto no quede dicho, justificado el registro de los entusiasmos por la sodomía o la cocaína) porque el retrato social tan rico en detalles ha sido trazado con la transformación total de ese mundo sobre el nítido horizonte.

Aparentemente -pero sólo en apariencia- Diez Canseco coincide en las apreciaciones sobre *Duque* con su prologuista ilustre.⁷² En 1936, en *El mirador de los ángeles*, apunta: “Lo lamentable de aquel libro era su ropaje literario de una miseria vergonzosa” (Diez Canseco, 1974: 20). Sin embargo, en 1937 accede a una reedición de la novela, que le

⁷¹

La casa de Cartón de Martín Adán y *Duque* de José Diez Canseco se separan en sus estéticas pero se unen en la *voluntas* histórica de vincular la escritura y las vivencias de la transitoriedad y del cambio (Cabanillas: 2007; Escajadillo: 1997; Sánchez: 1977; Alzamora: 2009).

⁷² Tomás Cajadillo en el estudio preliminar de la edición de *Duque* del año 1973, refiere a la polémica que se estableció entre su autor José Diez Canseco, apenas regresado de Europa, y el prologuista y responsable de la primera publicación, Luis Alberto Sánchez.

Diez Canseco argumentaba que si bien había entregado los originales a Sánchez con el encargo de que les buscara editor, habían pasado algunos años y ya no estaba satisfecho de la novela; agregaba que debió avisársele de la edición para que pudiera hacer algunas modificaciones al texto. Por último, el prólogo al libro contenía algunas expresiones que el novelista rechazaba rotundamente. La respuesta de Sánchez fue sumamente dura: consideraba que el disgusto del novelista se debía a que ya no tenía una óptica tan crítica de la ‘alta sociedad’ limeña que tan despiadadamente zahería en su novela. La polémica continuó; en algunos puntos ambos contendientes reconocieron imprecisiones (Escajadillo, 1973: 8-9).

propone la misma editorial Ercilla. El cuerpo de la novela será publicado intacto. Pero desprovisto del lastre del prólogo del futuro historiador canónico de historia canónica de la literatura hispanoamericana: Diez Canseco ha decidido deshacerse del apadrinamiento del crítico aprista, *savant* y conciliador. Antes bien, una escueta nota editorial advierte, en contra de las recomendaciones y salvedades de Sánchez en el prólogo ahora abandonado, que la novela ha de leerse como ficción y no como documento o panfleto social o político, como literatura y no como prueba de las credenciales activistas del autor desgajado de la oligarquía agro-industrial limeña. En 1937, Diez Canseco se encontraba en Chile y todo invita a pensar que la reedición, con las características que presenta, fue autorizada e impulsada –si no supervisada– por el propio autor.⁷³ La novela de Diez Canseco queda como única en la propia obra del autor, que regresará al criollismo de *Estampas mulatas* (1938). También es singular en la entera literatura peruana, por fuera incluso del arco temporal de esta tesis. *En octubre no hay milagros* (1964) de Oswaldo Reynoso recuperará el filón homoerótico, y el retrato cerrado, ‘proustiano’, de la oligarquía reaparecerá en *Un mundo para Julius* (1970), la primera y luego acaso insuperada novela de Alfredo Bryce Echenique quien declaró “Creo que hay una sola novela peruana que ha influido en *Un mundo para Julius*; es *El Duque* [sic] de José Diez Canseco” , para añadir después humorísticamente “El problema es que todavía no la he leído” (1975: 118).

Lima entre el Sena y el Rímac

⁷³

Agradezco a Andrés Claro los datos que buscó para mí en Santiago de Chile (2012), en el archivo de la editorial Ercilla.

Si el reencuentro con la ciudad capital logra todos los privilegios de la extrañeza después del viaje europeo del protagonista peruano, los resultados son menos previsibles que la deflación irónica de la 'gran aldea' vista ahora con ojos más viajados, menos castos y virginales.

En el caso de Diez Canseco, Lima sale favorecida de diversas maneras. Y aun la inevitabilidad de la comparación queda puesta en duda: es la respuesta a una pregunta, ella sí provinciana. Si París, según la fórmula de Walter Benjamin, era "la capital del siglo XIX", resulta mucho menos evidente que sea la del siglo XX, a fines de la década de 1920, que ve a uno y otro extremo el triunfo de Nueva York y Moscú, y en medio el de la Roma mussoliniana que impactó más a Mariátegui de lo que al marxista indiano le gustará luego admitir:

-Y, ¿cómo es París? interrogó displicente Rigoletto.

-¡Bah! Casi lo mismo que Lima- respondió Teddy-. Las calles, algunas, más anchas. Más gente, más cabarets, más burdeles, más ramera, más vividores, más monumentos, el río más grande, la gente más sórdida: ¡París!

(Diez Canseco, 1973: 39)

La moraleja del paralelo acaso sea menos insincera, y más descarnadamente realista, que la de Mariátegui: la proliferación urbana es un cáncer, pero se ignora toda vacuna; la modernización es irreversible, pero no podemos decir que estemos tan insatisfechos de sus resultados, a pesar de que extrememos la vehemencia de nuestras críticas.

Duque, Lima y los Andes

El pasado, en *Duque*, ha quedado cortado nítidamente del presente. Pero no comunicado. En *La Casa de Cartón* también el campo era el pasado de la ciudad, pero se llegaba con un viaje en tranvía. En *Duque*, el contraste de los medios de transporte y de las técnicas y tecnologías es más abrupto, y acaso también más didáctico: el viaje al campo será a caballo.⁷⁴

El protagonista Teddy Crownchild Soto Menor, su madre, su novia 'ideal' (y anacrónica) de él, Beatriz, y Carlos Suárez del Valle forman la *partie de campagne*. Al llegar a Barranco -la escenografía de *La casa de cartón*-, los paseantes dejan el automóvil -*Duque* es una novela de una ciudad vista desde la perspectiva de un asiento de automóvil con chofer- y se adentran en el Perú pretérito, en viaje de ida y vuelta, un *Return-Ticket* del libro de Salvador Novo de 1928, al montar a caballo hasta San José de Surco.

A caballo, marcharán por un eglógico camino terroso bordeado de sauces. Atrás quedó la autorruta. No sin deliberación, el narrador marca los contrastes: el maíz es morado, los chirotes chimosos son relucientes, las cañas son dulces y forman abanicos y se hacen oír. El lenguaje se vuelve, él mismo, arcaico, como cuadra a un ambiente anterior en el tiempo:

⁷⁴ "Para el limeño de fortuna, el campo es una categoría en el correr cotidiano. Un viaje al campo -al que siempre rodea de un prestigio de aventura o de Romance- tiene dentro de sus programas igual posición-acaso más complicada y seguramente apetecible- que el viaje a Europa. Para el limeño mediano o pobre-obrero urbano de fábrica, artesanía bajoportina o malambina- el campo, el de verdad, no tiene representación vital. Para él, el campo es Santoyo o los balnearios en los que, en general, nadie se baña. Campo, en el sentido urbano universal, de lugar de reposo, esparcimiento, distracción dominguera, es para el limeño mediano o pobre, la cantina porteña, la chingana con chicha, con pisco y butifarras. El Callao, puerto libre a todas las perspectivas del mundo, es un barrio grande de Lima, gran señora que se arremanga un poco los vestidos para no tener mayor intimidad con él. Hace lo mismo con los barrios -lo más fuerte y auténtico de humanidad que tiene- de Malambo y de Abajo el Puente" (Carrión, 2005: 124).

Camino terroso bordeado de sauces. Entre las bardas, salta el maíz dorado y lucen encarnados chirotes chismosos. Las cañas dulces, finas, altas, asoman sus frágiles abanicos de hojas sinoples. Pasan arrieros que saludan -vieja costumbre pueblerina- destocándose humildes. En las veras del camino corren acequias claras. Se encienden los trinos. Helechos espesos festonan el ritmo pausado de las aguas parleras. Carlos fuerte la voz alegre el alma, canta canciones de pueblo. Todos ríen sin qué ni a qué. ¡Es el campo! Campo viejo, campo mozo. (Diez Canseco, 1973: 115)

No sólo es este capítulo XVI de *Duque* el único en que se abandona la ciudad de Lima por el campo circundante pero cada vez más alejado. Es también el único que abandona la ironía como medio dilecto para dar cuenta de la modernidad urbana. El narrador hace un giro peligroso -que lo deja al borde del cliché y aun de la limeña huachafería (en Argentina, porteña *mersada*) al adoptar tonos y entusiasmos líricos. No deja de advertir, sin embargo, que el edén está subvertido por la historia y por sus pesadillas menos eternas y más contemporáneas. En sus maniobras rurales, grupos de soldados han dejado carteles a su paso, sembrados por el campo: “Viva el Perú. Regimiento N° 7. Viva don Augusto B.” (Diez Canseco, 1973: 116).

La utopía rural, sin embargo, tarda en disolverse. La concordia de la naturaleza parece evocar, y convocar, para el narrador, la clásica *concordia ordinum* de Cicerón: la ilusión bonapartista, populista, de la alianza de clases en vez de su lucha. Los jinetes limeños se saludan a su paso con arrieros que también saludan a su vez y se descubren -se quitan el sombrero al saludar, en señal de respeto, y acaso sumisión. Los niños le piden monedas a Carlos, que, *Gran Señor y Rajadiablos* (1948), como la novela contemporánea del chileno criollista Eduardo Barrios, las entrega cumplidor: la mendicidad y la limosna del dandy mundando reconfigurado en señor feudal consiguen, sin escándalo aparente, convertirse en estampas no mulatas, sino también bucólicas.

La pobreza pastoril es efectivamente digna, y señores y señoras limeñas, como ordena el tópico del *beatus ille*, del 'Menosprecio de corte y alabanza de aldea', sueñan, por un momento, con una descansada vida pura y rural. En una etapa del paseo encuentran a una negra anciana, que sin el menor remilgo acepta la donación -la limosna, el óbolo- de dos vasos de ron de caña; pintoresca, pero sana, la negra utiliza un vocabulario sexual, que sólo por forzado refinamiento se admite o usa en los salones de Lima:

Unos cuantos peones descansaban en los bancos del tambo del chino Jorge. Cuando los señores entran, todos se levantan de su asiento, saludando. A Carlos lo llaman por su nombre con una llaneza grave y respetuosa. Aparece doña María, vieja negra, borracha y parlachina. Carlos le ofrece un vaso inmenso de ron de caña. Sin un gesto, la mulata lo bebe íntegro. Se limpia los belfos con el dorso de la mano y agradece bendiciéndole.

Beatriz, Carmen, Teddy la contemplan sonriendo. La vieja les dirige una salutación a la que responden con unas monedas. Doña María, por su cuenta, repite el trago inmenso de ron. Luego habla peste de los chinos arrendatarios de la hacienda. Y como la fabla cruda de la vieja deja escapar interjecciones, que sólo por refinamiento disforzado se dicen en los salones de Lima, los señores, sin contemplar el viejo rancho campesino, escapan hacia la Laguna de Villa. (Diez Canseco, 1973: 118).

Cuando los limeños, para refrescarse, se detienen en los tambos (en los Andes paradores; no centros de ordeño como en las pampas), se repite y aun enfatiza el intercambio ritualístico de saludos.

En las jerarquías sociales, las gentes del campo tal como es retratado en este capítulo XVI de *Duque* ven un orden natural antes que la acendrada perpetuación de una injusticia. La pobreza se vuelve así un rasgo caracterizador pero en suma positivo, como su lenguaje es auténtico al dar idéntico sonido natural en la procacidad como en la cortesía. El narrador de *Duque* sabe que incurre en anti-capitalismo romántico al exaltar formas de la convivencia rural que han entrado en

una decadencia que las llevará a la desaparición. La nostalgia le quita aquí lugar a la denuncia. Sin embargo, no es menos efectivo Diez Canseco con esta presentación: el lirismo sirve, también, para poner de relieve que la vida rural no es ninguna alternativa. Es un anacronismo en vías de extinguirse aun como tal. Sede simbólica de una utopía de paseantes, refugio estético, descanso de caminantes, en tiempos de *Duque* el campo ha perdido toda viabilidad histórica. Por detrás están los Andes, y los serranos, que apenas si se avistan. Pero cuando lo hagan, deberán hacer cuentas con la modernidad de la avasalladora Lima.

Limeños cool: Ética y moral del ciudadano urbano moderno

Duque enfrenta, confronta –y acaso también condona– la moral de los limeños que más se beneficiaron con la modernización de Leguía, mientras que *La casa de cartón*, antes bien, se ubicaban en una gnoseología (y aun epistemología) de la construcción del sentido burgués, previa, e independiente, a toda ética.⁷⁵ Diez Canseco lo hace, en primer término, extremando en metáfora la peripecia fundacional del relato (pero no de la acción) de su novela. Teddy llega a Lima después de una prolongada ausencia. Es decir, *él no estaba allí* cuando los cambios arrasadores tuvieron lugar.

Al momento de regresar a Lima desde el extranjero, los socios del Country Club dispensan a Teddy el más cálido de los recibimientos, por sus maneras modernas importadas, por su sofisticación consonante con los sofisticados peruanos modernizados por el Oncenio. A ninguno le

⁷⁵ *Duque* puede leerse, en buena medida, y así lo ha sido por buena parte de la crítica (Veres, 2003; Cabanillas Cárdenas, 2007; Angvick, 2013), como una recusación de la *belle époque* leguista y de sus desmesurados beneficiarios.

importa nada que el padre de Teddy partiera del Perú porque se había tomado libertades con fondos que no eran de él:

Fue la época más feliz de la vida de la señora Crownchild: su marido la engañaba. Era un gringo elegante y magníficamente guapo, y que, según un enorme libro inglés de tapa azul, había tenido un abuelo que cenaba con el Rey Arthur y Lanzarote en la Tabla Redonda [...] Más de una vez excusó a su marido ante su hijo, diciéndole que su padre estaba en El Havre, desde tres días, por asuntos de negocios. Jamás hubo tal negocio. La barrabasada peruana les permitía vivir con un desahogo fastuoso, que, casi inmediatamente, hizo olvidar a los peruanos de París y a los peruanos de Lima, el origen turbio de tales lujos. Los negocios que entonces absorbían a su marido se reducían a Germaine y al baccarat del Casino.
(Diez Canseco, 1973: 50)

La modernización coincide, en muchos aspectos de la estética -y estetización- de la vida cotidiana con un revival de formas e ingeniosidades decadentistas que habrían regocijado a Valdelomar y a su modelo -uno de sus modelos- Oscar Wilde. Una de ellas es el gusto y regusto por el aforismo paradójico, prueba de la *pointe*, del *esprit* limeños. “Quien en veinte años, quien en una hora. El ladrón no es sino un financista sin paciencia” (Diez Canseco, 1973: 24) dice Carlos Astorga Rey, joven amante de la madre de Teddy, y compañero de juerga de éste. El lector se ve inducido a pensar que el aforista sabe de lo que habla, porque es un bien exitoso empresario.

Es de la mano del mismo Carlos que Teddy confronta los cambios que ha sufrido Lima. Enemigo de toda nostalgia -la nostalgia no es *cool* en la década de 1920-, Teddy registra que en su ausencia han menguado las mulas como transporte ciudadano, la electricidad ha remplazado al gas en las calles, el asfalto ha cubierto el empedrado:

En el cruce del Paseo Colón le detuvieron un rato. Cruzaron bocinazos y gentes precipitadas. Al fondo, Bolognesi, con su actitud de borracho,

resaltaba sobre el crepúsculo blando. El Paseo se encontraba desierto de gentes. Nadie paseaba por allí todavía, sin saber que conduce siempre al heroísmo del coronel bruto y bizarro.

Jirón de la Unión. Plaza Zela con ciertas reminiscencias europeas. Sobre la derecha, San Martín contempla las patas de su caballo renco, el mejor negocio peruano. Anuncios eléctricos faltos de atracción: Jabón Orión, leche St. Charles, lámparas Philips, cerveza Cristal, Dodge Bros. De balcón a balcón, todo un episodio de un drama cinematográfico y truculento: Lucha de Almas. En las aceras los cartelones de colorines: Harold Lloyd, Priscilla Dean, Mary Pickford, troupe de Mack Sennet. Victrolas que desmayan tangos y valsos. A veces el fox de moda: ¡Adolorido, adolorido!

Son ya las seis. Las gentes se escapan de sus oficinas y hogares para exhibirse en la hora vespéral y anodina [...] Los mozos agrupados en las esquinas, en las puertas de los bares [...] Displicentes y descocadas, busconas mal vestidas. Muy serias, busconas bien vestidas. Dentro el Napier, cae un ´ adiós niños ´ femenino, redondo y proxeneta [...] En la puerta del Palais -art nouveau del 904, espejos, retratos de unos toros y de Sussoni, ejemplares de la Piedad de los Fuertes, cajas de chocolate con marinas imposibles- exhibían muchachos ´bien´ trajos deplorables. (Diez Canseco, 1973: 34-35)

La conversación entre Carlos y Teddy dura bien poco. Está moldeada de antemano por la modernidad: ocurre durante un paseo en automóvil.

Los ritmos de la modernidad definen y limitan el intercambio, y son un veredicto más efectivo, y más ineluctable, de los cambios que han atravesado a Lima. Los 90 kilómetros por hora de un Packard hacen que no se pueda más que cambiar unas pocas frases. Los detalles de los objetos, casas y árboles, resultan súbitamente abolidos por la velocidad. Objetividad y subjetividad nivelan sus diferencias. El tono ligero de la conversación resulta un homólogo de la experiencia de la rapidez automovilística. Aquí reside acaso la mayor importancia de *Duque* como novela de Lima: no sólo ha cambiado el *milieu*, sino que, por sobre todo, han mutado irreversiblemente -amoralmente- las relaciones entre el observador y el mundo circundante. Un logro ´literario´ de ánimo y función que difiere y disiente frente una crítica que ha dicho que a la novela *Duque* “le faltan las dimensiones o la profundidad suficientes

para aspirar ser una novela de Lima [...] el tema es algo frívolo y el desarrollo esquemático” (Ribeyro, 2012:31).

Desde el mismo título nobiliario de su título, *Duque*, que es también el nombre del perro del protagonista, la novela de Diez Canseco es narración de una vida aristocrática, que afina su legitimidad en su propia capacidad -que página tras página pone a prueba- de desenmascarar, desnudar, a la alta sociedad de la Patria Nueva de Augusto Leguía. Es un gesto, y un proceder, iluminista: el narrador cínico arroja una luz cruel pero no engañosa sobre la *jeunesse dorée* beneficiada con los cambios. Al menos en la superficie, al lirismo reconcentrado de *La casa de cartón* se opone una crónica ‘ligera’, afín al periodismo social -en los dos sentidos antagónicos, el de registro de vida de esa ‘sociedad’ que quiere serlo por antonomasia y el de denuncia- antes que a la deconstrucción vanguardista del sentido común que había emprendido Adán con demoledora prolijidad puntillista. En Perú, donde se pone el dedo salta el pus, sentenciaba el periodista Manuel González Prada. El aserto vale para *Duque*, sólo que el autor de *Páginas libres* (1894) no podría haber anticipado el gusto, el morbo del novelista Diez Cabseco por ese pus.

Si la impostación moralizadora es bien diferente a la de González Prada, sin embargo Diez Canseco conserva una impronta periodística en la retórica desde la que ha configurado a su novela. El autor ha calculado que los efectos de la lectura de *Duque* en el horizonte de su tiempo quedan indisolublemente unidos a la contemporaneidad de sus referencias: la escritura del libro y los millonarios de los locos años 20 limeños son coetáneos. *Duque* hace públicos los secretos de la vida privada de una clase a través de una promesa mantenida y observada (retóricamente) en cada página: la de confesar lo inconfesable. Y en este sentido, en esta dirección, no faltaban motivos para los asertos de

su prólogo en respuesta a Luis Alberto Sánchez: el autor de *Duque* concibe a su público en términos de opinión pública. Los lectores reciben una información reputada nueva -tanto en sus contenidos como en su presentación-, pero también se le pide un juicio moral no menos nuevo sobre aquello de lo que acaba de enterarse por este medio.

***Duque*, chisme, verdad y literatura urbana**

A diferencia del periodista, que debe justificar, aunque sea *in pectore*, la proveniencia de su información citando (o 'protegiendo') a sus fuentes, el narrador novelístico de *Duque* usa (y abusa con desparpajo) de una omnisciencia que le garantiza -o que se traduce en- ubicuidad. De la trama surge que la materia narrativa de la novela, aunque no la forma, es la misma que conforma al rumor y al chisme.⁷⁶

⁷⁶ El sociólogo argentino Jorge de Ipola, quien fue detenido y encarcelado durante el Proceso Militar, en su ensayo *La bamba* ([1978] 2005) distingue el rumor carcelario, *bamba*, como estrategia de preservación de la identidad y de esperanza solidaria en situaciones de alto riesgo. El alcance de la *bamba* es limitado pero también lo es el del rumor de la vida cotidiana porque en general sólo aquel que tiene interés en el tema lo reproduce. Desde otra perspectiva, Edgardo Cozarinsky en *El relato indefendible* (1973), recopilado y ampliado en *El Museo del Chisme* (2005), define al chisme como sustento de la ficción "El chisme es, ante todo, relato transmitido. Se cuenta algo de alguien, y ese relato se transmite porque es excepcional el alguien o el algo: puede concebirse que se cuente una trivialidad de un alguien prestigioso, o un algo insólito de un sujeto oscuro; difícilmente, una trivialidad de un desconocido, y no es frecuente que coincidan personaje y proeza" (1973: 14). El método que consagra al chisme dentro de la literatura procede con movimientos opuestos en Proust y en James. Para Proust el chisme impugna esa superficie demasiado accesible que se da en llamar realidad; quebrándola, permite al novelista revelar vínculos insospechados, reordenar los fragmentos que su intervención ha producido en figuras inéditas, elocuentes, veraces. El chisme procedería como las ciencias positivas en su combate por dominar los "datos" y poseer una "verdad". En James, en cambio, el chisme es la clave de un arte combinatoria que, una vez puesta en movimiento, arrebató al narrador y a su tarea en un vértigo cuya única recompensa es la complejidad creciente de hallazgos siempre discutibles.

Este es un narrador que se encontrará donde desearía poder hallarse todo periodista. Es un ojo que ve precisamente cuando el personaje 'se desnuda', está a solas o de a dos sin estar posando ante terceros.

La omnisciencia del narrador resuelve una cuestión moral importante: queda sobreesido del cuestionamiento sobre los motivos que lo llevan a contar lo que cuenta -algo que desde luego no ocurre con el chisme y las formas orales de la maledicencia, y mucho menos con la crónica periodística. Por morboso que sea un relato de sexo y drogas, el transparente narrador omnisciente no puede ser acusado ni de calumnia ni de tergiversación ni mucho menos de injuria.

Por un efecto menos estadísticamente infrecuente en la historia literaria de lo que podría anticiparse -es característico de Henry James, que sin embargo abjuraba de la omnisciencia de los narradores en tercera persona-, la ironía refuerza más de lo que socava todo 'efecto de verdad' de la omnisciencia 'denuncialista'. Los párrafos que forman el *incipit* de la novela proporcionan una excelente demostración:

Ante ciento catorce corbatas, Teddy se hallaba absorto. Indiscutiblemente, Agustín Reed -Regent St. London- eran unos salvajes. Y tuvo que confesarse que esas corbatas se las compró en un momento de inexplicable debilidad.

Para una toilette de la mañana, de golf, de cocktails, ¿cuál habría de ponerse? ¿Esta, acero? Absurdo, absurdo. Duque ladró alegremente.

-¡Oh, shut up!

En el escritorio, muebles de Simmons, Zamacois, mesa de ministro, retratos de caballos y footballers, enciclopedia Espasa, Guido da Verona, el teléfono se desesperó de urgencia.

-¡God dan!

Interjectaba en inglés. Rezagos de Oxford donde había aprendido eso, jugar rugby, beber pale ale, y tener buenas maneras. Toda la casa de llenó de su desesperación que estallaba en las paredes, los libros, un retrato de Buchan, centre forward de New Castle, una racket Slazenger de 13 ½ onzas y un crucifijo antiguo de moderna fabricación.

-¡Hello! ¿Quién llama?

-....

-¡Cinco minutos! ¡Sí, ya!

-¡Sure! ¿En tu carro? ¡All right!

Colgó el auricular. Un rato se quedó mirando, sin ver, con sus anchos y húmedos ojos pardos. Se metió las manos en los bolsillos. Las volvió a sacar. Con un corto papel de acero embutido en oro, se limpió una uña. Luego se dirigió al busto de Beethoven y, como si el pobre pudiera resolver tan arduo problema, dejó escapar de entre sus labios, casi pintados de puro rojo, esta pregunta que le salió difícil y espesa del fondo de su angustia inmensa:

-¿Y qué corbata me pongo?...

(Diez Canseco, 1973: 19-20).

Castración y opio: doble cosmopolitismo, doble moral limeña

En un pasaje clave de *Duque*, el protagonista busca *s'encanailler*, acanallarse, una evasión por vía marginal en su vida de evasión. Lima prueba ser la ciudad de mil recursos. La comparación con París es a la vez funcional y narcisista -se busca triunfar en una competencia criolla y reidera, antes que legitimarse en cualquier prestigio.⁷⁷ La ciudad de Proust es también la de Zola, y Teddy encuentra a Les Halles parisinos en el Mercado Central. Un cosmopolitismo de la pobreza, tan complejo en sus redes como el de la oligarquía. Hay fondas de italianos, hay

⁷⁷ Un declarado heredero peruano de *Duque*, Alfredo Bryce Echenique, compondrá varias novelas sobre París, donde la Ciudad Luz se ve sometida a una iluminación todavía más cruel y menos engañosa que la que irradia la capital francesa. En *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), las sucesivas hipóstasis de la *ville lumière* se ven escarnecidas una por una, desde el París de los Impresionistas al del Existencialismo y al del Maoísmo -una ilusión que resulta al autor peculiarmente irresponsable, vista desde el país de Sendero Luminoso-, sin olvidar el de Hemingway y la Lost Generation (la novela contrasta, curiosamente, y casi plano a plano, con el *nostalgia film* de Woody Allen, *Midnight in Paris*). Julio Ramón Ribeyro repasa "*La vida exagerada de Martín Romaña* es una novela genial y está llamada a dar la vuelta al mundo cuando traductores inteligentes encuentren equivalencias a los acordes de su lenguaje [...] la demolición del mito parisino que ha hecho correr tanta tinta sensiblera, arrobada y huachafa [...] el mecanismo de humor que alcanza un registro sin parangón en la literatura peruana e hispanoamericana[...] una dolorosa historia de amor fracasado de matrimonio que naufraga en los avatares de Mayo del 68" ("*Habemus genio*", 1982: 191-193).

tabernas de japoneses, hay, sobre, todo, muchos chinos, con muchos negocios.

La diacronía se funde en la sincronía, y no faltan los borrachos que vivan, como en *La casa de cartón*, a Nicolás de Piérola:

Alrededor del Mercado, sobre las aceras barrosas, sacos estallando de verduras. Pipas de manteca. Cajones. Entre los bultos de los comestibles, canalla mugrienta durmiendo a la intemperie. Un vaho espeso, caliente, fétido, escapado de las fondas niponas, de los costales, de los durmientes miserables... Café Can-Can. Borrachos politiqueros. ¡Viva Piérola! Pianola gangosa. Frescos absurdos -Montecarlo, Montecatini, Niza- sobre los muros al óleo verdecino. Tabernero italiano con el toscazo encendido. ¡Viva Piérola!
(Diez Canseco, 1973: 126-127)

Tampoco falta una bohemia del pasado. En el viaje en el tiempo, es como si Teddy se encontrara con los contemporáneos de Valdelomar, con sus admiraciones pre-fascistas por Nietzsche y D'Annunzio -en el período de publicación de la novela, los años 30, esto resulta irónico. Llevan melenas románticas y vestimentas a la Aristide Bruand en un ambiente de café can-can con afiches de Niza y Montecarlo, "En una mesa, destocada la bella cabeza griega. Lucho Molina, el poeta traposo, aguardaba con otros muchachos. Chalinas, melenas, corbatas, chambergos alones. Nietzsche y d'Annunzio" (Diez Canseco, 1973:127). Este milieu artístico resultaría tan ajeno a los franceses Breton o a Aragon como lo sería en 1928 a los peruanos Abril, Adán, Moro, Vallejo o Westphalen. Pero la ciudad nunca es uniforme, y los desfasajes estéticos se dan en simultaneidad, no en sucesión.

La coexistencia, sin embargo, no significa co-vigencia. Al gusto conspicuo de la élite se corresponde, más de lo que se contrapone, el gusto de los bohemios. Lucho Molina, el poeta drogón, sólo parece diferir en que no tiene tanto dinero para gastar. Es el pedido al amigo

rico -y rentista- el que permite a Teddy ingresar, en su proceso de fuga hacia delante, dentro del mundo de los fumadores de opio. Que el narrador de *Duque* describirá con lujo en el detalle, y con el ánimo de desmitificar la estética decadentista:

Abrieron. Yinken. Leyenda turbia de un fumadero de opio. Dos tarimas y dos chinos. Uno de ellos, Charles Cornwell. Oreó, Coquita. No había más luz que la de las lamparillas donde el opio se quema. Se despojaron de los sacos y se tendieron. En una tarima. Suárez con Crownchild y Molina. En la otra, Mendizábal con Castro Ruiz y Silva... En las puntas finísimas de los dedos del chino, la aguja de acero con una gota de opio en la punta, empezó a girar sobre la lumbre de la lámpara. El opio hervía haciéndose una burbuja como de chocolate. Luego, con un arte sutil y fino, sobre el yin-tao, receptáculo de la pipa, le dio una forma de perinola. En un huequecillo de ese yin-tao la puso. Molina absorbió de un solo sorbo. El chino sonreía. Luego fueron otras pipas, hasta diez. (Diez Canseco, 1973: 128)

Cuando Teddy le pregunta por los sueños y las alucinaciones de la droga, Lucho le asegura que esas son ficciones de Baudelaire -el opio no habilita nuevas visiones, sino que más bien nos libera de la responsabilidad de seguir viendo:

Una vaga palidez le tomaba la frente, las mejillas. Los labios resaltaban como pintados. Los ojos le brillaban, empequeñecida la niña; blanca, luminosa la esclerótica. Las manos vagaron un rato tras un cigarrillo Capstan.

-¿Es para escribir que usted fuma?- inquirió Teddy.

-¡No, hombre! Esto anula, envenena, atrofia, estupidiza [...] ¿Quiere usted creer que me pesa como una culpa este vicio inútil? Agradable, sí, pero ¡a costa de cuánto! Ahí tiene usted a Mendizábal: ¡un genio! Pasa hambre... Y luego sin poder escribir todo el día laxo; tendido como un lagarto... ¡Esto es un crimen! ¡Chino canalla!

[...] Y volvió a fumar. Cuando a la vigésima pipa -la castellana completa- las manos se le derramaron sobre el pecho. Era un magnífico Cristo de un vicio suicida. El perfil vigoroso y puro resaltaba en la sombra con un color de marfil.

-¿Está soñando? - se asustó Teddy.

-¡Qué soñando! ¡Estoy gozando! – replicó el otro entre hipo. – Con esto no se sueña. Esas son majaderías de Claude Farrerè y Baudalaire. No ha sueño alguno. Fume usted...

(Diez Canseco, 1973: 129)

El opio es la noche absoluta, según Teddy. Con el opio, todo se ve lejos, distante, sin conexión con la realidad de uno. Es la droga del distanciamiento, del alejamiento: todo acto es gratuito, pero no en las causas -como era el acto gratuito gidiano-, sino en las consecuencias. Nada tiene consecuencias, la gratificación es inmediata, el consumo no conoce otra frontera o limitación que la saciedad y el asco. Huyendo a los círculos infernales del Barrio Chino, Teddy conoce el éxtasis. Casualmente, fatalmente, lo que encuentra son los mismos ideales de la oligarquía: clímax del escapismo, fórmula químicamente pura del hedonismo. El opio es la metáfora de la moral dominante.

Atrévete a saber: cocaína, espejos, cópula y garçonnières urbanas

¿Por qué ha huido Teddy a los círculos infernales del opio, al distanciamiento y a la condonación 'química' de la irresponsabilidad? Porque se ha visto en el espejo. El narcisismo es la contracara de la castración. En la "luna impasible" de la garçonnière de la avenida Grau ha visto con nitidez cocaínica que su cópula con Carlos Astorga es una cópula, antes que una prueba de distinción social, que un premio estético concedido por vencer el tabú sexual. Esto ocurre en la avenida Grau. Domicilio moderno, pero discreto, por fuera del circuito de la elegancia social más activa y movida, cuyo nombre homenajea al derrotado almirante peruano de la Guerra del Pacífico:

Una tarde Astorga puso fin a esto. En el cubil de la Avenida Grau, puso un espejo ante el diván. ¡Y se vió! Vió allá en el fondo de la luna impasible, el acoplamiento de dos hombres. No, no eran él y Astorga. Eran otros a quienes él no conocía y acaso por esto le pareció más asqueroso y peor. Para no ver hundió la cara, roja de ira, entre los brazos sin vellos.

(Diez Canseco, 1973: 129)

Apartar la vista del espejo sirve de poco: la revelación ha ocurrido. Con mucha consecuencia, a lo largo de la novela Teddy se ve a sí mismo 'en tercera persona'. Es por ello que los espejos son fundamentales para un relato que conoce y practica las astucias del estilo indirecto libre: quien huye de verse a sí mismo, sólo ve su reflejo. Pero en el lenguaje de la novela, sólo así el protagonista se ve a sí mismo. La mirada complaciente del "mito dulce" de Narciso se vuelve, por una dinámica interna, en vigilante y castigadora: no hay escape, es él quien copula, su partenaire es Carlos, no son otros hombres. Y si ha cedido a la seducción, es porque ésta, abierta, lo ha seducido -la de Carlos fue una seducción fundada en un código social limeño compartido: elogios al buen gusto, a las corbatas masculinas, al montar a caballo, al buen revés en el tenis. Como la cocaína, que acerca, y no distancia.

Repartidas las invitaciones al casamiento entre Teddy y Beatriz, esta se entera de las uniones de su prometido con Carlos. Que es, además, el padre legal de la prometida. El coito homosexual públicamente sabido -visto, como lo vio Teddy en los espejos que Carlos añadió a la cópula en la noche 38-, es lo que resulta intolerable. Si no se ve, es como si no existiera -pero una vez vista, la memoria de la cópula es irrevocable. Teddy debe regresar a Europa -su fuga a los barrios bajos limeños fue más una autodelación que efectivo escape.

Carlos Astorga, el personaje que había colocado los espejos, queda solo, o sin Teddy. Es un personaje más 'militante', al menos en lo que toca a

política sexual. Como lo será otro 'heredero' novelístico de *Duque*, el protagonista (un polémico entrevistador televisivo) de *La noche es virgen* (1997) de Jaime Bayly: no le basta el coito, sino que busca la auto-conciencia de su socio sexual. La literatura se propone así como eficaz competidora del periodismo. Registrar lo prohibido es decir la verdad, y Lima tiene su novela porque ha encontrado en la literatura de ficción el medio que más falta le hacía: el que mira de frente, sin espejo de los enigmas, el que publica lo impublicable.

De la política sexual al horizonte de la etnicidad

A lo largo de la novela *Duque*, el contrapunto es constante -'estructural'- entre lo que los personajes observan y la distancia burlona, juguetona con la que el narrador registra impiadosamente esas observaciones y apreciaciones. Teddy parece poco consciente de hasta qué punto su frivolidad -a los ojos del autor, y de primerísimos lectores como Sánchez- lo vuelven representativo de la juventud leguista. Que la elección de la corbata sea uno de los pocos ritos sociales en los que el protagonista ejercite de hecho su capacidad de elegir resulta una prolepsis de las peripecias de las que será más víctima pasiva que héroe.

Antes que estereotipo de dandy, Teddy es su caricatura: símbolos mundanos, educación mundana, símbolos de status, diversiones caras, gastos conspicuos, prácticas sexuales, drogas modernas, deportes anglófilos y aristocráticos. Ser peruano es un accidente. En la superficie, poco vincula al personaje de 25 años de edad con el país al que regresó tres días antes del inicio de la acción de la novela y del que

estuvo ausente por tres lustros. Nada, si no fueran los chismes originarios, o de origen: ha nacido de un adulterio internacional e interracial. El chisme atribuye sus ojos rasgados y su apostura atlética un acontecimiento extra-urbano: el comercio carnal efímero pero eficaz en la hacienda entre su abuela Soto Menor y un bien proporcionado mayordomo africano:

“Veinticinco años. Alto, delgado. Curtiss, Maddox St. Ojos rasgados, con esa licuefacción criolla que atestiguaba cierta escandalosa leyenda, en que aparecía su bisabuela, marquesa de Soto Menor, acostándose con el mayordomo africano de la ‘hacienda’. Manos finas de muñecas delgadas”
(Diez Canseco 1973:20).

El tema y problema étnico, que la novela busca esquivar -pero no escamotear- demuestra así que está en el origen de la misma, al hallarse en el de su protagonista mayor, aunque sea Soto Menor. En las novelas de Ciro Alegría y de José María Arguedas, la etnicidad ocupará un lugar central no sólo como problema sino ante todo, más sustancialmente, más inescapablemente, como tema de *El mundo es ancho y ajeno* y de *Yawar Fiesta*.

VII. Cifra abreviada de acumulación histórica: 1941 en la ciudad capital peruana

En el mismo año 1941, se conocieron las novelas *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *Yawar Fiesta* de José María Arguedas. El sincronismo, efectivamente, cumplido en esta ocasión reiteraba, pero sobre todo renovaba, en virtud de coincidencia, otro anterior. En 1935, también de manera simultánea, se habían publicado la novela *La serpiente de oro* de Alegría y los relatos reunidos por Arguedas en el

libro *Agua*.

En la órbita de su significación, la referencia al año 1941 excede el dato temporal-cronológico y cobra una dimensión metafórica. No sólo indica el comienzo de una nueva década, sino que retrospectivamente también resulta la cifra abreviada de una acumulación histórica.

El Perú de los últimos años del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, en que progresivamente, se había afianzado la literatura del realismo social, había sido una sociedad semifeudal y semicolonial organizada en un sistema centralista. La derrota en la Guerra del Pacífico (1879-1884), el auge y declinación del régimen reconocido por Jorge Basadre como la República Aristocrática (1895-1919) y el término de las dos presidencias sucesivas de Augusto V. Leguía -el período de efímera pero no dudosa prosperidad conocido como el Oncenio (1919-1930)- evidenciaron la crisis del sistema de poder cuya cifra y clave estaba en la ciudad capital de Lima.

Desde ese horizonte se constató la influencia tanto de la Revolución Mexicana y la Revolución Rusa como de movimientos progresistas en el más cercano ámbito sudamericano, así la Reforma Universitaria de la Córdoba argentina. En el ámbito nacional peruano, la emergencia de figuras renovadoras, de manera prominente las de Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui y Raúl Haya de la Torre.

Una importante literatura política expresó el enfrentamiento entre la oligarquía costeña (dueña del poder central) y los hacendados de la sierra que enfrentaron proyectos de reforma respecto a la dependencia al capital extranjero. En esto no faltaron, de uno y otro lado, los elementos ideológicos retrógrados, raciales y míticos. Se habló de la “pecaminosa” costa, de la “pecadora” y “cosmopolita” Lima, y de la

sierra más fría, más impoluta, más “nacional” en suma. Gamonales regionales que ejercieron brutal represión hacia los indios evocaron impertérritos y aun conmovidos el pasado incaico y enaltecieron la ciudad de Cuzo, capital de las Américas como antípoda de Lima.⁷⁸

Los cambios ocurridos en el Perú alcanzaron su dicho y hecho de manera decisiva en la ciudad capital. La “modernización” de Lima, que logró su ritmo más acelerado y ostentoso con los empréstitos del gobierno de Leguía al capital norteamericano, otorgó carácter de metrópoli a la ciudad capital peruana. Sin embargo, la proclamada “modernización” urbana mantuvo una estructura social de castas con rasgos raciales.⁷⁹

⁷⁸ “El capital imperialista y de desarrollo industrial, que concentró el proletariado agrícola, el de los obreros de la industria minera y de los trabajadores de actividades industriales en las zonas urbanas, fue en forma de pequeñas islas” (Anderle, 1981: 17). Tuvo sus respectivos escenarios. De un lado, la región de la costa, caracterizada por la producción azucarera y algodonera. De otro lado, la zona minera de la Sierra Sur y del Centro del capitalismo imperialista norteamericano. El conflicto costa-sierra mostró los propósitos de los grandes hacendados costeros, productores para el mercado mundial, de la obtención de mano de obra de la sierra tanto de las comunidades como de los latifundios. Además, muchas capas de la clase dominante peruana expresaron (aunque por móviles reaccionarios) intereses antimperialistas allí donde fueron afectados directamente, en el sector azucarero y en la minería. Sin embargo, las capas costeras persiguieron la limitación, de alguna manera, del latifundio serrano y la introducción de algunas reformas antifeudales (Bethell, 2002: 16-17).

⁷⁹ La inmigración transnacional fue mayoritariamente china y japonesa. En el año 1931, vivían en Lima y Callao 19.498 “asiáticos” (*Censo*, 1931: 92-94). Los chinos y japoneses se establecieron en el comercio minorista -como los proveedores de los fumaderos de opio en Duque, que residían en el Barrio Chino limeño- y algunos en actividades agropecuarias. Entre 1920 y 1931 alrededor de 65.000 personas emigraron de las provincias peruanas a la ciudad capital (Stein, 1973: 165). La migración campesina desde el interior se movilizó por la inseguridad de subsistencia, la vivienda miserable y el analfabetismo. No hubo una integración a la sociedad limeña tal como la lograron los obreros de la industria textil y los empleados. Los indios se vieron reducidos a trabajos domésticos, peones de construcción y obreros auxiliares (Yepes, 1972: 159-162).

“La estratificación social revestía aquí rasgos ´ raciales ´. En el comercio minorista, la industria artesanal y en la clase obrera predominaban los ´ mestizos ´ (y los asiáticos inmigrados). Los empleados de la administración pública integrantes de las capas medias (altos funcionarios de estado, la oficialidad, diplomáticos) eran en su mayoría blancos y, en menor medida ´ mestizos ´. La clase media tenía una conciencia muy fuerte de su ´ raza ´, profesaba comunión de ideas con la clase dominante, y se consideraba a sí misma como perteneciente a esta. La actitud ´ racista ´ de esta clase se manifestó en su hostilidad a indios y asiáticos; se caracterizó además por imitar

En todos los ámbitos peruanos, nunca existió la subsunción real del trabajo al capital; desde un ángulo complementario, no hubo ocultamiento de la explotación que es el modo de producción capitalista: pago aparente del trabajo, a pago efectivo de la sola fuerza de trabajo. Por el contrario, los mecanismos de explotación fueron absolutamente visibles: prolongación abusiva de la jornada de trabajo, aumento de esta por métodos coactivos, coacciones extra económicas, desarraigos y contrastes ideológicos y culturales.⁸⁰

El entero cuadro histórico-político-social se ha visto recreado, pero sobre todo -o aun antes- impulsado, en la literatura social de una época descreída de las fronteras nítidas y comerciales entre la ficción y la no-ficción. Si la sociedad aún no había sido expuesta a las fuerzas de esas formas del marketing de best sellers, es porque no eran entonces las más rentables. Es una literatura social que incluye discursos, ensayos, cuentos y novelas, antes que parcelarse en algunos de estos géneros diferenciados o diferenciales. Sin embargo, lo más importante despunta en que estos procesos históricos engendraron un espacio de “verosimilitud”, sustentado en el efecto de la semejanza, para una literatura que muestra “como en la realidad” la trama de la sociedad, con sus mecanismos básicos de explotación y de opresión, y guía tanto su comprensión como muchos de los procesos mismos de composición del utilaje discursivo del debate político y social en la incipiente esfera

servilmente a las clases dominantes (blancas). Pero justamente, el rápido incremento de estas capas medias contribuyó - frente a la conciencia de ´ clase media acomodada ´ - el surgimiento de una conciencia de naturaleza diversa a la de la clase media, que expresó la vigorización de las clases mestizas. Estas, antes de 1930, quedaron excluidas de la vida política y, sus aspiraciones de ´ clase media ´ revistieron la forma de un movimiento político (particularmente a través del APRA)” (Anderle, 1985:68).

⁸⁰ Una constatación bien periodizada en los nombres de los capítulos del libro de Alberto Flores Galindo y Samuel Burga, *Apogeo y crisis de la Republica Aristocrática (1979)*, “La hacienda andina: autosuficiencia y servidumbre”, “La hacienda azucarera: tecnología y explotación” “El consenso y la violencia”, “El gamonalismo andino” entre otros.

pública.

La retaguardia limeña de la década del los años 30´ se encuentra con la vanguardia

El inicio de la década de 1930 coincidió con el golpe de Estado que destituyó al presidente Leguía y que rehabilitó y restauró a la clase oligárquica, distanciada durante el Oncenio del centro del poder estatal. Consecuentemente, la gran propiedad latifundista y el “gamonalismo” en la sierra, especialmente en la llamada “mancha india”, recobraron una plena vigencia que se había visto amenazada, siquiera de lejos, durante los años del Oncenio. Como resultado de la muy completa restauración de los fueros oligárquicos, quedó bloqueado el acceso de los pueblos indígenas a mínimos de ciudadanía (Degregori, 2000:37).

Los años transcurridos desde el derrocamiento de Leguía, liderado por el Coronel Luis Miguel Sánchez Cerro (1930-1933), sucedido por el General Oscar Benavídez (1933-1936), fueron una época de represión, en un escenario mundial dominado por el telón de fondo del triunfo del fascismo europeo. La extendida resistencia, encabezada por los Estados Unidos del New Deal rooseveltiano, contra el avance de las fuerzas “totalitarias”, originaron complejas posiciones entre la adhesión al gobierno estadounidense y la acción imperialista norteamericana –y una acción anti-imperialista y antinorteamericana.⁸¹

⁸¹ El triunfo del fascismo en Europa fue nítido en la derrota de las fuerzas republicanas por el levantamiento del Generalísimo Francisco Franco que desencadenó la Guerra Civil Española (1936-1939). La política de la buena vecindad del presidente norteamericano Roosevelt a la que se sumó la declaración estadounidense de solidaridad continental ante las acciones subversivas fascistas y contra las dictaduras totalitarias fascistas (y también, aunque menos hasta el fin de la Segunda Guerra, comunistas) tuvo su eco en las elecciones presidenciales del Perú de 1939 (Villanueva, 1972: 239; Paz Soldán, 1973: 3-40).

El gobierno de Manuel Prado, que se extendió durante la Segunda Guerra Mundial, (1939-1945) contó con el apoyo de una nueva coalición, la Concentración Nacional, unida bajo el lema “ni fascismo ni comunismo”.⁸² Hacia 1940, Lima tenía alrededor de 533 mil habitantes; casi veinte años después (1957) su población ascenderá a 1.370.000 (Sandoval, 2000:279). El crecimiento demográfico de la capital y luego de otras ciudades, por esos años, fue vertiginoso, debido al aluvión migratorio llegado desde áreas rurales. Un crecimiento efectivo, aunque de signo y realización muy diferentes, al profetizado por Varcárcel en *Tempestad en los Andes*. Hombres y mujeres de diversas regiones del país, empezaban un traslado ininterrumpido hacia las ciudades. El proceso -de migración interna y reconstitución definitiva de las demografías y el paisaje social urbanos constituyó la ruptura histórica más importante de la sociedad peruana del presente siglo (Carlos Franco, 1991). La circunstancia encuentra su lugar, uno de los más centrales, en las novelas *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *Yawar Fiesta* de José María Arguedas.

82

“La Concentración Nacional reunió buena parte de la oligarquía y de la clase dominante, los partidos democráticos antiguos y nuevos que representaba a las clases medias superiores: militares, altos funcionarios de la administración estatal, intelectuales, burguesía nacional y empleados, partidos de menor importancia como pequeña burguesía y artesanado y también a algunos partidos reaccionarios de la oligarquía con intereses latifundistas, no contó con el Partido Comunista que apoyó de afuera y sí con la oposición del APRA liderado por Raúl Haya de la Torre” (Anderle, 1985:366). Un elemento común entre los diversos sectores de la Concentración, cuya base social era de clases medias, fue la exaltación del pensamiento mestizo, la glorificación del mestizaje. “Los cuzqueños que se pronunciaron por la democracia se agruparon enarbolando el nombre del primer mestizo, Garcilaso de la Vega ‘hijo de una princesa inca y de un conquistador español’. Surgió, aunque con raíces en la ideología de los años 20, latentes en el APRA principalmente en Antenor Orrego y Luis Alberto Sánchez, el concepto de ‘peruanidad’ en íntima relación con la glorificación de lo mestizo” (Anderle, 1985: 368). Los mestizos son cifra de la peruanidad por representar la síntesis de idearios exclusivistas: indigenismo, hispanismo y americanismo; además se liga el mestizaje a la clase media. En su anverso, el ‘peruanismo’ de los que apoyaban a Prado expresaron las aspiraciones de la clase media pero también los propósitos de la oligarquía dominante de desorientar y desvincular a las masas populares de las clases medias.

Con todo, en el período comprendido entre la finalización de la Guerra del Pacífico y el año 1930, a pesar de las medidas represivas del presidente Augusto V. Leguía, quien ordenó el exilio de figuras conservadoras como José de la Riva Agüero y otras renovadoras como Raúl Haya de la Torre y César Vallejo, hubo una relativa “democratización” cuyo centro centrípeto y centrífugo radicó en la urbe limeña. La politización del espacio público, las migraciones de jóvenes (trabajadores manuales pero también ‘intelectuales’) de las provincias a la capital, cierta movilidad social en las capas medias y los idearios renovadores favorecieron el surgimiento de figuras intelectuales de extracción popular.

El nuevo grupo intelectual nacido en la bonanza del Oncenio coincidió en la casi permanente rebeldía antioligárquica de las nacientes clases medias contra los gamonales de la sierra y los plutócratas costeños. Unos eran considerados símbolo de la feudalidad aún vigente; los otros, la vía reaccionaria del desarrollo capitalista. En estas condiciones, algunos escritores no produjeron una literatura autocentrada en la recreación del universo letrado pequeño burgués, sino que en sus obras se registra un movimiento que las lleva desde un descentramiento hasta otro autocentrismo, que es social y cultural. La primitiva situación de estos grupos careció de una herencia en la historia literaria peruana que reclamar como propia; en contraste con la de cuño señorial oligárquico. Pero verificaban otra ley de toda historia literaria: el consecuente crea al antecedente. Inventaron sus tradiciones, así Mariátegui con la literatura del ‘realismo crítico’ o Martín Adán con el Barroco.

Esta cultura de clase provocó un rechazo airado basado no en los textos sino en los hombres que los habían producido: “No era solo ‘la

bella forma' sino también un adentro, un contenido que fue rehusado de expresar. No había nada oculto en ese contenido, sino un ser social centrífugo" (Cuevas, 2009:155).

Las estructuras de un orden, que se creyó agonizante, se mostraron con mayor eficacia de la que se solía pensar o sospechar cuando éste era fuerte y vigente. En un sentido más general, y de modos diferentes, se inició el declive de la continuidad de una vanguardia fundada en el arte y la revolución. En correlato, se vio la progresión de una retaguardia, de una tendencia literalmente reaccionaria.

En los términos de la literatura, se confirmaba el trastorno de las relaciones, existentes desde el inicio del siglo XX peruano, entre el escritor y los movimientos ideológicos, políticos y artísticos designados y autodesignados como una vanguardia que había convivido con otras opciones deliberadamente más tradicionales del arte y del pensamiento.

VIII. De las novelas urbanas a la alegoría andina: *El mundo es ancho y ajeno* de *Ciro Alegría* y *Yawar Fiesta* de *José María Arguedas*

El tren de la sierra los dejó un día en la estación de Desamparados. ¡Lima! Benito la consideró siempre muy lejana y ya estaba pisando sus calles.

Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*

Dos mil lucaninos vivían en Lima. Más de quinientos eran de Puquio, capital de la Provincia. Los lucaninos llegaron a Lima, cuando en todas las provincias cundió, casi de repente, como una fiebre, el ansia de conocer la Capital.

José María Arguedas, *Yawar Fiesta*

Las narrativas de *Ciro Alegría* y *José María Arguedas*, *El mundo es ancho y ajeno* y *Yawar Fiesta*, pródigas en diferencias de superficie y de sustancia, son incluidas, sin excepción aparente, y entre los primeros lugares, en todo catálogo de ficciones indigenistas americanas. En el Perú ocupan, además, la cima del pináculo de los logros máximos en

ese rubro o taxonomía literaria canónica, ya en la última centuria. La novelística indigenista en el ámbito sudamericano, desde Chile y Bolivia hasta Colombia y Venezuela, en términos generales, comparte, como rasgo común, un referente comunitario andino y rural, pero también -y esto parece haber sido señalado con mayor desgana- un destinatario privilegiado, un grupo lector, que es societario, occidental y urbano (Meléndez, 1961; Escajadillo, 1971; Cornejo Polar, 1984; de la Barra, 2010; Orrego Arisméñdi, 2012).

Sobre la base de la anterior descripción, el ensayo del estudioso peruano Mirko Lauer, *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo* (1997), define, ordena y divide las modalidades del movimiento político, cultural y literario en Indigenismo 1 e Indigenismo 2. El 1, un indigenismo sociopolítico de carácter movilizador y reivindicativo, cuyo clímax se extiende desde los últimos años del siglo XIX hasta entrada la segunda década del siglo XX. Lauer lo encuentra en las posiciones de José Carlos Mariátegui y Raúl Haya de la Torre, quienes “buscan una nueva ocupación de los espacios centrales de la cultura y la política” (Lauer, 1997: 32). En contraste, el indigenismo cultural o Indigenismo 2, “más que una propuesta subversiva o negadora de lo criollo, era una buena idea nacionalista cuyo momento parecía haber llegado, un esfuerzo de expandir lo criollo por los bordes” (Lauer, 1997: 46-47). *Andes imaginarios* sostiene, en su término, la conclusión de que es el interés del sector criollo el que subyace a todo indigenismo y “ha terminado trazando una clara deriva de incorporación de lo no criollo a lo criollo”.

La propuesta de Lauer de Indigenismo 1 e Indigenismo 2, acaso como todas las categorías, se supedita a sus huecos o imposibilidades. En los hechos, la literatura y el arte indigenista, ordenados en diferentes grados, se sostienen en una viga maestra del diseño político que este

autor peruano restringe al Indigenismo 1. Y “lo criollo”, por otra parte, tampoco constituye una formación social estática y homogénea.

En particular, los escritores Ciro Alegría y José María Arguedas, como autores figurados en el acto de estas novelas -el de su escritura, y el de su publicación- y aun en hechos y particulares biográficos, distorsionan la distribución en Indigenismo 1 e Indigenismo 2. En otros términos, uno y otro escritor optó, separadamente, por las opciones políticas planteadas por Mariátegui y Haya de la Torre. En la ideación de sus obras la supeditación de lo indígena a lo “criollo” no es concluyente; antes bien, la misma noción “criollo” resulta desformada y puesta a prueba. De manera positiva y sensible, Arguedas lo declaró así en su discurso “No soy un aculturado”, que pronunció en ocasión de recibir el premio Garcilaso de la Vega:

Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo [...] No pretendí jamás ser un político ni me creí con aptitudes para practicar la disciplina de un partido, pero fue la ideología socialista y el estar cerca de los movimientos socialistas lo que le dio dirección y permanencia, un claro destino, a la energía que sentí desencadenarse durante la juventud.
(Arguedas, 1976: 432)

Esta confesión de su fe política no fue aislada; por el contrario, Arguedas la reiteró en otras oportunidades, entre ellas en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, realizado en Arequipa, donde suma su comprensión y designio de su literatura:

La interpretación desde dentro del mundo andino, y no solamente del indio, no habría sido posible únicamente por el hecho de que quienes así lo hicimos tuvimos la suerte de vivir con los indios, como los indios, participando de sus dolores, de su esperanza, de su fe, de toda su vida, ese es solamente un elemento. Yo declaro con todo júbilo que sin

Amauta, la revista dirigida por Mariátegui, no sería nada, que sin las doctrinas sociales difundidas después de la Segunda Guerra Mundial tampoco habría sido nada.

Siempre se habla de uno como intérprete del indio y me parece muy parcial, no se puede conocer al indio si no se conocen las demás personas que hacen del indio lo que es [...] es necesario conocer el mundo total humano, todo el contexto social.

(Alegría, 1968: 235; 172)

Alegría, en un discurso con ánimo e intención esclarecedores, remonta en el tiempo y criterio su filiación al partido fundado por Haya de la Torre. Una adhesión que le valió prisión y exilio, y que acabó, con los años, en su separación voluntaria del aprismo:

A raíz de la caída de Leguía, ocurrida en 1930, Luis Eduardo Enríquez fundó oficialmente el Partido Aprista en Trujillo. Éramos quince. En todo eso había más idealismo que doctrina. Recuerdo que en una de las primeras reuniones, Orrego se puso a explicarnos detalladamente qué era el APRA. La discusión, sobre la forma que entendía el APRA el marxismo y sus diferencias con el comunismo se volvió interminable. En todo caso, en base a los puntos del APRA que podía entender el pueblo, hicimos una propaganda enorme. Así ingresé al partido y puedo decir que todos los que esos años entramos en el APRA, lo hicimos porque creíamos que haría la renovación que el Perú esperaba.

(Alegría, 1976: 112)

En la última época del aprismo, mi separación fue casi completa y ella se hizo definitiva cuando vi su falta de honestidad, que iba desde entrar en grandes negociados y agarrarse la plata de la nación, hasta quebrar todo el programa, en lo que le quedaba de afirmativo, que ya no era mucho, e inventar una necia teoría. En cuanto a mí, llegaron a atribuirme declaraciones que jamás había hecho y muy pomposamente las publicaron.

(Alegría, 1976: 257)

En la novela *El mundo es ancho y ajeno*, la figura del propio Alegría, como deliberadamente diluida y a la vez presente en toda la obra, expone en el diálogo sostenido entre sus personajes el sujeto y objeto de su literatura:

-Yo no soy o no quiero ser un peruanista, indigenista, cholista, criollista, que den el título que gusten, no me importa, no quiero ser, digo, un artista de barrio. Sin renunciar a sus raíces, sin negar su tierra, creo que el arte debe tener un sentido universal.

-Pero, volviendo al indio- dijo el folklorista-, creo que la primera tarea es la de asimilarlo, de incorporarlo a la cultura.

- Según lo que se entienda por cultura- interrumpió el escritor- para ser franco, situándome en un punto de vista humano, digo que la cultura no puede estar desligada de un concepto operante de justicia... A luchar por esta cultura se puede llamar al indio como a toda la humanidad.

(Alegría, 1947: 667)

En verdad, *El mundo es ancho y ajeno* y *Yawar Fiesta* reconocen una materia ficcional sustentada en lo “indigenista” por lo expreso a la letra, con su código básico construido en términos de realismo, con matices naturalistas más o menos explícitos, en peripecias que refieren a sucesos efectivamente ocurridos o presentados mediante mediaciones artísticas. Ambas coinciden con las generalidades atribuidas que prosiguen, “en una acción paradigmática, con episodios acaecidos en distintos momentos y lugares [...] cuenta en el fondo una sola historia: la de la explotación”, y la mayoría de las veces conviene con recurrencia a un realismo alegórico para “presagiar el triunfo final de los indios.” (Cornejo Polar, 1994:195).

Sin embargo, si las novelas *Yawar Fiesta* y *El mundo es ancho y ajeno* cumplen, en el andarivel del tema, con la regularidad de la novela indigenista, el elemento decisivo se encuentra en un nivel más profundo, del cual surgen, con notables diferencias entre una y otra, por mediaciones visuales y lingüísticas, nuevas formas urbanas de percepción limeña, tanto internas como impuestas.

De te fabula narratur: la urbe limeña consume la novela

En el proceso de la novela peruana, el perfil llamativo de *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *Yawar Fiesta* de José María Arguedas, con su espectacular coincidencia de ser publicadas ambas en 1941, no radica sólo -o tanto- en el hecho de que la fecha de su aparición se haya considerado como la verificación del predominio y duración de la corriente narrativa llamada realismo social, de la cual el indigenismo no sería más que una vertiente profusamente local. La crítica considera, aunque sin consenso ni entusiasmos unánimes, que *Aves sin nido* (1899) de Clorinda Matto de Turner es la novela inicial del género. Tampoco son unánimes los consensos ni los desfallecimientos en la constatación de que, después de las obras de Alegría y Arguedas, esta corriente haya debilitado la materia prima que constituyó su sostén (Loveluck, 1963; Fernando Alegría, 1966; Cornejo Polar, 1980; Kristal, 1991; Escajadillo, 1994; Vargas Llosa, 1996; Oviedo, 2001; Zevallos Aguilar, 2009).

Lo que más atrae la atención a posteriori, y parece más paradójico, radica en el hecho de que estas novelas, calificadas de “indigenistas”, y también de “localistas”, “regionalistas” o “criollistas”, constituyen un parteaguas en la historia de las letras peruanas. El hecho de catalogarlas como ficciones del realismo social, tanto en su deriva de indigenismo, como también en las distinciones particulares de “localistas” “regionalistas” o “criollistas”, ahoga la ansiedad en la influencia, y no esclarece la singularidad con que estas obras disponen de sus contenidos y sus formas. En este orden, los escritores Alegría y Arguedas, con deliberado propósito y de manera muy diferente, idearon y desarrollaron la dación de una forma para la materia prima narrativa. El logro de *El mundo es ancho y ajeno* y de *Yawar Fiesta* tributa a una acabada, peculiar configuración novelística a la ciudad de Lima.

Conviene recordar que la historia misma del concepto de forma literaria no es independiente de los cambios ocurridos en el modo general de

inserción de las formas en la vida material. Esta perspectiva supone a la historiografía de la literatura, en su sentido más fundamental y a la vez más amplio, como una historia de formas, en sus líneas largas y lentas de evolución, que perciben, articulan y reconfiguran las formas reales de la historia.⁸³ En esto, sólo desde el momento en que el capitalismo industrial y monopólico concurre con cierta intensidad en el cuerpo social, como parte de la experiencia cotidiana, la forma comienza a autonomizarse, a adquirir la categoría de un “valor en sí”.

Sobre estas bases, la novela realista social peruana, anterior al año 1930, no cuenta con abundancia de publicaciones, antes bien las figuras que cultivaron el género fueron pocas. Una somera enumeración mencionaría siempre a Mercedes Cabello de Carbonera, con *Blanca Sol: Novela social* (1889) y *El conspirador: Autobiografía de un hombre público* (1892); desde luego a Clorinda Matto de Turner con *Aves sin nido* (1899), *Índole* (1891) y *Herencia* (1895); y a Enrique López Albújar, con *Matalaché* (1925).⁸⁴ En todas estas obras, hay una concepción de la forma como una dimensión casi “natural” de un contenido procedente de la experiencia social de su tiempo. Este “principio natural”, que consiste en lo socialmente aceptado, en el sentido común para una época, es el factor que define la historicidad de ese verosímil (Kristeva 1981: 13).

⁸³ Aquí conviene recordar las reflexiones, nacidas para otras voces, otros ámbitos, de Raymond Williams: “En todas las actividades que efectuamos dentro del mundo no producimos sólo la satisfacción de nuestras necesidades, sino también nuevas necesidades y nuevas definición de necesidades [...] dentro de este proceso histórico nos creamos a nosotros mismos y producimos nuestras sociedades; y es dentro de estas variables y desarrollos donde se realiza la propia producción material consecuentemente variable tanto en el modo que adopta como en su forma de acción” (Williams, 1980: 110-111). “Las relaciones entre los medios materiales y sociales en las que se utilizan [...] y las relaciones entre esos medios materiales y formas sociales y formas artísticas específicas constituyen una producción cultural manifiesta” (Williams, 1994 : 82).

⁸⁴

La crítica considera “románticas” a las novelas de un período anterior, que incluye a Narciso Aréstegui con *El Padre Horán; Escenas de la vida cuzqueña* (1848); a Luis Benjamín Cisneros con *Julia, o Escenas de la vida en el Perú* (1861), la más leída de todo este grupo, y a Fernando Casós con *Los amigos de Elena* (1864).

En los años anteriores a la década del 30´ hubo en el Perú voces de protesta y de advertencia, pero el clima dominante fue de una expansión administrada. Aún en el colonialismo, sucedieron transiciones de equilibrio con cierto consenso político. Las expresiones de este orden vivido, que fue violentamente depuesto, no tuvieron una transformación definida entre sus representantes y partidarios y sus opositores declarados. Una ruptura definida hubiera sido la revolución (meta del Partido Socialista fundado por Mariátegui), que de momento pareció alejarse cada vez más como posibilidad y promesa. La pérdida, relativamente súbita, de un desarrollo continuo de perspectivas nuevas se propagó a la totalidad de la sociedad.

El orden económico del capitalismo imperialista que había incrementado sus potestades durante las presidencias de Leguía incumplió su contrato: proporcionar empleo, crédito y gasto social y derogación de la exclusión de amplios sectores como condición de un consenso político en respaldo. La impugnación de este consenso no dejó de advertir, sin embargo, los inmediatos costos humanos que produjo este incumplimiento, que pagaron gravosamente quienes lo sufrían y no sus responsables.

Después del año de 1930, el consenso social se quebró de manera visible y el sentimiento dominante fue el de la conmoción y la pérdida. Una política de autoritarismo nuevo y deliberado incrementó dentro del sistema la arbitrariedad y la brutalidad de nuevos límites y controles. Más allá de él, y en su punto de cambio que extremó aspectos ya presentes del Oncenio, se encuentran quienes realizaron una evaluación siempre discutible pero nunca impertinente de esas mutaciones. Entre ellos, los novelistas Alegría y Arguedas realizaron el

análisis con aguda conciencia del sufrimiento en un 'mundo de personas reales'.

En una prospectiva y perspectiva de los años 30', el Oncenio que se determina como una época de balzaquianas ilusiones perdidas y ya no de las dickensianas grandes esperanzas, constituye el lapso histórico elegido por Alegría para el desarrollo ficcional de *El mundo es ancho y ajeno*. De manera simultánea, más allá y más acá de esto, Arguedas verifica que existen estructuras más profundas o más antiguas, cuyas conexiones ejercen su presión, transmiten sus límites y no han sido abolidas por la modernidad, siquiera la del Oncenio: es así que compone la novela *Yawar Fiesta*.

Hasta entonces la forma concebida como "natural" era (ilusoriamente) como la realidad. Una poética de realismo social de denuncia a la vez que de unidad ideológica burguesa. Transcurrida la década de los años 30', las coordenadas de la percepción de lo real no fueron las mismas. Nació otro espesor ideológico cultural con sus formas psíquicas correlativas, con otras vivencias y otras certidumbres.

X. La novelística de Ciro Alegría: *El mundo es ancho y ajeno de cerca y de lejos*

Comuneros: según lo resuelto por la asamblea ha llegado la hora de defendernos. Sabemos que en Umay se están concentrando los caporales y los guardias civiles. Vendrán hoy en la noche o mañana a más tardar. Yo sólo tengo que pedirles un esfuerzo grande en este momento. La ley nos ha sido contraria y con un fallo se nos quiere aventar a la esclavitud, a la misma muerte. Álvaro Amenábar, el gamonal vecino, quiso llevarnos a su mina primeramente. Pero consiguió que los Mercados le vendieran su hacienda y de ahí sacó gente pa poderla en el socavón. Aura, ambiciona unos miles de soles más y va a sembrar coca en los valles del río Ocros. Pa eso nos necesita. Pa hacernos trabajar de la mañana a la noche aunque nos maten las tercianas. El no quiere tierra. Quiere esclavos. ¿Qué ha hecho con las tierras que nos quitó? Ahí están baldías [...] Cuando la ley da tierras se olvida de la suerte de esos hombres que están en esas tierras. La ley no los protege como hombres. Los que mandan se justificarán diciendo 'Váyanse a otra parte, el mundo es ancho'. Cierto, es ancho. Pero yo, comuneros, conozco el mundo ancho donde nosotros, los pobres, solemos vivir. Y yo les digo con toda verdá que pa nosotros los pobres, el mundo es ancho pero ajeno. Ustedes lo saben, comuneros. Lo han visto con sus ojos por donde han andao [...] En ese mundo ancho, cambiando de lugar, vamos de un lao pa otro buscando la vida. Pero el mundo es ajeno y nada nos da, nada, ni siquiera un güen salario, y el hombre muere con la frente pegada a una tierra de lágrimas. Defendamos nuestra tierra, nuestro sitio en el mundo, que así defenderemos nuestra libertá y nuestra vida. La suerte de los

pobres es una y pedimos a todos los pobres que nos acompañen. Así ganaremos... Muchos, muchos, desde hace años, siglos se rebelaron y perdieron. Que nadie se acobarde pensando en la derrota porque es peor ser esclavo sin pelear. Quien sabe los gobernantes comiencen a comprender que a la nación no le conviene la injusticia. Para permitir la muerte de la comunidad indígena se justifican diciendo que hay que despertar en el indio el espíritu de propiedad y así empiezan quitándole la única que tiene. Defendamos nuestra vida comuneros. ¡Defendamos nuestra tierra!

(Alegría 1954: 711-712)

El párrafo anterior -un entero discurso o arenga a los comunarios- se encuentra en el último capítulo de la novela mayor de Ciro Alegría. La escena transcurre en Yanañahui. Es el nuevo asentamiento de la comunidad, debido al despojo de sus tierras por el hacendado don Álvaro Amenábar. Las que los hombres y mujeres oyen, las que lectores y lectoras leen son las palabras de Benito Castro, el alcalde. Se dirige a quienes estén dispuestos a luchar contra las fuerzas de don Álvaro Amenábar y contra el poder que lo apoya y sostiene.

El mundo es ancho y ajeno: filosofía práctica y fórmula retórica

La interpelación discursiva del alcalde a sus comunarios no se sustenta ni en una teoría filosófica ni en una religión. Tampoco en un programa político partidista. Ni siquiera en una preocupación o alarma ante la inseguridad de la existencia humana en cuanto tal o por la amenaza de las fuerzas del destino.

El discurso del alcalde pone de manifiesto la autodeterminación popular frente a la arbitrariedad del poder. En el planteo, la ley pierde automáticamente su valor y su esencia. La legalidad nacional es

presentada, desde un primer momento, subordinada a la codicia y al afán de lucro patrimonialista.

La presentación de Benito Castro, alcalde, se basa sobre una tajante oposición. Por un lado, dispone, de manera escueta y nítida, de una concepción del espacio geográfico (“el mundo es ancho”) como un derecho colectivo, como reciprocidad territorial. Un modo originario o esencial de la relación del hombre con la materia primaria que es la tierra. Un modo de producción que es “un modo de manifestar su vida, un determinado modo de vida de los mismos [...] lo que son coincide, por consiguiente con su producción tanto con lo que producen como con el modo cómo producen” (Marx, 1980:14). Por el otro lado, concurre una apropiación del suelo como manera no-capitalista de ocurrir el capitalismo (“hay que despertar en el indio el espíritu de propiedad”). La persistencia de una casta feudal y señorial sobre la tierra como posesión privada y sobre los que no pertenecen a ella (“el mundo es ajeno”) como desfallo de la fuerza de trabajo (“ni siquiera un güen salario”; “él no quiere tierras, quiere esclavos”).

La apelación concentra el tiempo (“muchos, desde hace años, siglos, se rebelaron y perdieron”) y expone de manera individual una gnosis colectiva de los hechos (“Ustedes lo saben, comuneros: Lo han visto con sus ojos po donde han andao”). La idea sustantiva es la asunción de una autodeterminación, que es también una noción del individuo como experiencia ancestral y a la vez como incorporación histórica actual y aun corporal de los cambios sociales.

El núcleo que ilumina y condensa la acumulación histórica se encuentra precisamente en la visión del mundo que concentra la fórmula retórica: el mundo es “ancho” y “ajeno”. La proposición es expresiva, de carácter metafórico. Uno de sus términos se encuentra

en el discurso de Benito Castro. Demuestra una colocación real en medio de los acontecimientos históricos. El mundo no es algo contradictorio en su propia esencia, como algo distinto de sí mismo perdido en acontecimientos invisibles. Por el contrario, la prueba de los hechos, compleja en su suma, muestra la cuestión como resultado de las acciones de los hombres. El otro término, remite, espontáneamente, al punto de partida de la novela, a su mismo título *El mundo es ancho y ajeno* e involucra a la narración en su conjunto.

Trama, persona y acción en *El mundo es ancho y ajeno*

El texto de la novela *El mundo es ancho y ajeno* se organiza en veinticuatro capítulos. Toda sinopsis del desarrollo de la trama novelesca muestra un mundo en acción determinado por las acciones significativas de los hombres como clases, como contenidos, como políticas y creencias.

Una sola palabra se impone en la primera línea, “Desgracia” (Capítulo I “Rosendo Maqui y la comunidad”). En estilo indirecto libre, el narrador expresa la emoción violenta de Rosendo Maqui ante la aparición de una culebra. El hecho sucede cuando regresa de las montañas andinas, donde ha ido por yerbas medicinales para su mujer enferma, a su hogar en Rumi. Asocia a la culebra, conforme a su creencia indígena, con el anuncio de un mal agüero para la suerte de su esposa, Pascuala, pero también para él mismo y toda la comunidad. Los intentos por matarla son infructuosos.

Después de esta escena de suave impostación alegórica, el relato acompaña la marcha de Maqui. Durante el camino en descenso, ofrece la visión panorámica del caserío, “sede modesta y fuerte de la

comunidad de Rumi, dueña de muchas tierras y ganados” (Alegría 1954:26) y la descripción del anciano. Y también siguen los pensamientos y recuerdos de Rosendo. Las circunstancias que le validaron ser alcalde, su justo proceder, sus hijos Abram, Pancho, Nicasio, Evaristo, todos ellos agricultores. Y sus hijas, Teresa, Otilia, Juanacha. Más los criados como hijos; el arpista Anselmo y Benito Castro. Este último, por motivos no esclarecidos aún, se encuentra ausente de la comunidad.

Rosendo Maqui evoca a su antecesor, el anciano Chauqui, quien para Rosendo es la memoria de la comunidad, tal como él mismo es portador y transmisor de esa memoria, de las historias del pasado transmitidas de generación en generación. Se trata de la irrupción de fuerzas foráneas que han trastornado el orden comunal.

La implantación del régimen gamonal significó la expoliación de tierras y servidumbre indígena a pesar de las medidas de Castilla. A pesar también de las insurrecciones lideradas por Astuparria y Uchcu Pedro. En ese transcurrir sucedieron las epidemias de viruela y tifo. La guerra con Chile que a esos lados nunca llegó. La guerra civil entre los azules, a las órdenes de Iglesias, y los colorados, seguidores de Avelino Cáceres, que alcanzó a Rumi. Los azares de esos días dejaron heridos, desgracias, malos recuerdos e hijos de sangre extraña. Así, Benito Castro, Amaro Santos, Remigio Collantes y Serapio Vargas.

El recordar de Rosendo deriva hacia los trajines cotidianos. El toro Mosco “en sus recuerdos como un buen miembro de la comunidad” (Alegría, 1954:68). Las fiestas religiosas celebradas en honor a San Isidro Labrador, con la dirección del cura Gervasio Mestas. El narrador interpola el cuento de dos falsos frailes. Estos persuaden a los comuneros de que sus bendiciones multiplican el ganado y, a

cambio, reciben donaciones. Los impostores fueron descubiertos y “la noticia brincó de un lado a otro” (Alegría, 1954:63).

En esta gama de acontecimientos, emerge el núcleo dramático del relato central de la novela: la expoliación de las tierras indígenas. Don Álvaro Amenábar Roldán, propietario de Umay, una de las más grandes haciendas del contorno, reclama sobre los linderos de Rumi. Los títulos de propiedad fueron llevados por Maqui al tinterillo Bismark Ruiz, nombrado defensor de los derechos comunales.

Próximo al poblado de Rumi, lamentos y llantos avisan a Rosendo que su mujer ha muerto. El mal agüero alcanza su primer círculo de cumplimientos.

Siguen el velatorio y entierro de Pascuala. Contribuyen a la solemnidad del ritual las elegías pronunciadas por Teresa, una de las hijas de Rosendo y Pascuala, y por Anselmo, el arpista criado como hijo por el alcalde y su mujer. Como también las oraciones rezadas en voz alta por Doroteo Quispe. Entre los presentes, no pertenecen a la comunidad Zenobio García y sus acompañantes. Se trata del gobernador del distrito de Muncha, famoso por su falta de agua, quien asiste con el pretexto de presentar las condolencias al alcalde (el Capítulo II se titula “Zenobio García y otros notables”).

En la continuidad del relato (Capítulo III “Días van, días vienen”), la tranquilidad y armonía espiritual de la descripción del paisaje y de las actividades de la comunidad muta en los postreros episodios, centrados en cuatro escenas de encuentros. La primera, en Rumi, entre don Álvaro Amenábar y Rosendo Maqui. La súbita aparición del hacendado sobre el caballo, su altivez, el anuncio de su plan, su impasibilidad ante las palabras del alcalde a pie, conforma la primera secuencia de la historia central:

Es don Álvaro Amenábar en persona...

Rosendo Maqui saludó. Sin responderle, Amenábar dijo autoritariamente:

- Ya sabes que estos terrenos son míos y he presentado demanda.
- Señor, la comunidad tiene sus papeles...

El hacendado no dio importancia a estas palabras...

(Alegría, 1954:100)

El segundo encuentro ocurre en el transcurso del viaje de Rosendo Maqui, acompañado por sus hijos Abram y Augusto y por el regidor Goyo Auca, hasta el pueblo para buscar a Bismarck Ruiz. Los viajeros se cruzan con dos pastores indios de la hacienda de Amenábar “de los que reciben látigo por cada oveja que pierden” (Alegría, 1954: 112) y con unos viajeros acomodados que ofrecen ganancias tentadoras:

Ir a la selva a sacar el caucho. Un hombre puede ganar hasta cincuenta, cien, hasta doscientos soles diarios [...] No era la primera vez que los comuneros se encontraban con hombres en viaje a la selva, pero nunca con los que volvían de ella. Bosque endiablado y pernicioso. Fieras salvajes, fiebres.

(Alegría, 1954:114)

La llegada de los comuneros a la capital de provincia impone un nuevo escenario. La degradación y la burocratización casi kafkianas corresponden tanto a una ausencia de estructura estatal moderna como a la presencia del mecanismo de acumulación capitalista basado en el enriquecimiento por abuso y expoliación:

En la puerta de la subprefectura, los gendarmes daban la nota oficial que correspondía a toda capital de provincia con sus feos uniformes azules a franjas verdes. Porque tal era el rango del pueblo, y además de Subprefecto, tenía autoridades que respondían a los importantes títulos de Juez de Primera Instancia, Jefe Militar, Médico Titular, Inspector de Instrucción y otros.

Los diligentes funcionarios casi nunca funcionaban [...] en cuanto a las tareas de los otros, no eran recargadas. Los conscriptos para el servicio militar caían en una sola redada; no había medicamentos para combatir ni siquiera para prevenir epidemias; las escuelas carecían de

útiles y estaban regidas por maestros tan ignorantes como irremovibles, pues su nombramiento se debía a influencias políticas. ¿Qué iban a hacer, pues? Además, había en su falta de actividad una profunda sabiduría. Ellos se atenían al conocido dicho: *En el Perú las cosas se hacen solas*. Únicamente, de tarde en tarde, cuando un gamonal o diputado reclamaba sus servicios, desplegaban una actividad inusitada. (Alegría, 1954: 117-118).

El tercer encuentro es entre Rosendo Maqui y su comitiva con Bismarck Ruiz: “sus ojuelos nublados por el alcohol y todo él olía aguardiente como si de pies a cabeza estuviera sudando una borrachera” (Alegría, 1954:124). La escena tiene lugar en la casa de Melba Cortés. La mujer, llamada la Costeña por su procedencia -a la que atribuían sus costumbres livianas-, es la amante del tinterillo. Bismarck asegura su éxito sobre Araña, el defensor de Álvaro Amenábar, a los comuneros.

La conversación ocurre en una habitación cerca de la fiesta del salón. Música de guitarras y cantos evocan al aviador Jorge Chávez, quien cruzó los Andes en 1910. Se circunscribe así el presente de la acción novelesca (“no han pasado dos años todavía”): corre el año 1912.

El último encuentro se da, nuevamente, en el poblado de Rumi:

Nasha Suro, la curandera, negra de vestiduras y fama, se presentó de improviso ante Rosendo. Fue de anochecida y al alcalde le pareció que la había parido la sombra [...] He preguntado a la coca. El cesto cae sobre las varas del palisandro cuando se mienta las tierras de la comunidad. Es malo, taita... (Alegría, 1954: 131)

En correspondencia con la alternancia temporal dispuesta en el título del capítulo “Días van, días vienen”, progresivamente se presentan otros integrantes de la comunidad indígena, y algunas de las

relaciones establecidas entre ellos. La atracción amorosa entre Augusto y Marga o Margucha; la amistad romántica de Augusto e Inocencio. Aparecen Demetrio Sumallacta, el flautista, y Evaristo, el herrero. Leandro Mayta, recuperado de las fiebres palúdicas sufridas tras su viaje al río Mangos en pos de la coca. El nacimiento de Simón, hijo de Rómulo Quinto y su mujer.

La visita de Julio Contreras, el Mágico, a la comunidad, introduce la historia de vida de este vendedor ambulante, que nacido en uno de esos pueblos de la sierra “corrió mucho haciendo de todo” (Alegría, 1954:136). En esta ocasión, averigua la cantidad de armas existentes en Rumi, con el pretexto de una posible y ventajosa venta.

En su conjunto, los tres primeros capítulos se aúnan en torno a la figura de Rosendo Maqui y de su historia, que es la historia de la comuna de Rumi. Este protagonismo se suspende y se desplaza a otro personaje, que da su nombre al capítulo siguiente, “El Fiero Vázquez”. Los dos episodios centrales en este tramo de la novela corresponden a las dos visitas de Fiero a Rumi. La primera llegada y la segunda partida coinciden con el inicio y el final del capítulo. En este marco, se suceden cuatro secuencias narrativas. En la primera, el narrador presenta en estilo indirecto a Fiero Vázquez, cuya llegada al caserío es esparcida “con un especial acento de gravedad y silencio” (Alegría, 1954:152). Al igual que la aparición de Álvaro Aménabar, irrumpe montado en caballo. El contraste entre ambos jinetes se patentiza en el color blanco del hacendado y el negro del nuevo visitante:

Cualquier día, de tarde, un jinete irrumpió en la Calle Real de Rumi al trote llano de su hermoso caballo negro. El apero rutilaba de piezas de palta y el hombre prolongaba hacia él la negrura lustrosa de su caballo con un gran poncho de vicuña que flotaba pesadamente al viento. Un

sombrero de paño también negro, hundido hasta las cejas de un rostro trigüeño, completaba la mancha de sombra brillante.
(Alegría, 1954: 151)

La segunda secuencia trata de las circunstancias que originaron la relación entre Fiero Vázquez y el comunero Doroteo Quispe. En ocasión del viaje de Doroteo a la capital de provincia, por encargo del alcalde, se ve interceptado por el bandido dispuesto al asalto. La situación trueca, o se trastrueca: Fiero Vázquez desiste de su propósito ante la oración del Justo Juez rezada por Doroteo. Al principio, la presencia de Vázquez en Rumi se deberá a la prometida y cumplida enseñanza de la oración.

La tercera secuencia refiere a Casiana, mujer de Fiero Vázquez. Hija de pastores de una hacienda más grande que Umay, al otro lado del pueblo vecino, a dos o tres días de camino, “que de generación, de padres a hijos, heredaban la obligación, la miseria, el látigo, la inacabable deuda” (Alegría, 1954: 163). A la muerte de los padres, su hermana Paula es llevada a la capital como sirvienta del patrón. Su hermano Valencio desafía al caporal, huye y se une a la banda de Fiero. Doroteo rescata a Paula; ambos llevan a Casiana a Rumi, “Y desde ese tiempo la vida cambió para las hermanas” (Alegría, 1954: 165).

En la cuarta y última secuencia el narrador cuenta la historia de vida de Fiero Vázquez. Una historia que reconoce la marginalidad como consecuencia de enfrentar y vengar el abuso sufrido por su madre. También comprueba en las figuras de Elena Lynch y Teodoro Alegría, hacendados de Cajabamba, la asistencia, el respeto y la confianza de los patrones que el buen proceder y gratitud de Fiero no traicionan. Entre los variados episodios relatados, la toma de Marcabal, hacienda de la señora Elena usurpada por otro hacendado, ejemplifica las

luchas por la tierra entre la misma clase social: “don Teodoro dijo: ‘¿Juicio? Durará veinte años... yo voy a tomarla’ con la ayuda de los indios que querían a don Teodoro” (Alegría, 1954: 189).

Tanto la referencia cartográfica como los nombres de Elena y Teodoro Alegría aluden a la autobiografía del autor: Ciro Alegría vivió años de su infancia en la hacienda de su abuelo paterno Marcabal Grande, lindante con el río Marañón.

Con el permiso de don Teodoro, Fiero con Gumersinda, su mujer, y su hijo se alejan de la hacienda para vivir en su propio hogar. El viaje del hacendado a Lima, a raíz de un cargo político, deja a Vázquez y su familia sin protección. Mata en defensa propia, y debe huir. A su regreso, encuentra que su mujer fue violada y encerrada en la cárcel y que su hijo ha fallecido a causa de la peste. “Y como el mal llama al mal, él volvió a ser lo que había sido...y peor” (Alegría, 1954: 194).

Antes de alejarse de Rumi, el Fiero Vázquez advierte a los comuneros que el gobernador Zenobio García y el Mágico están en tratos con don Amenábar: “yo les digo que es de cuidado... y con carabinas y guardaespaldas ¿Por qué nunca han tenido carabinas?” (Alegría, 1954: 195).

El siguiente capítulo, “El maíz y el trigo”, opone el episodio del comienzo con el párrafo final. El suceso inicial consiste en la reunión del consejo de Rumi convocado a raíz de las conflictivas circunstancias. Allí, Rosendo Maqui informa los últimos acontecimientos (la amenaza de Álvaro Amenábar, la gestión ante Bismarck Ruiz, los presagios de Nasha Suro -esto es también “acontecimiento”-, las advertencias de Fiero Vázquez) a los regidores.

Que son Porfirio Medrano, montonero azul afincado en Rumi; Goyo Auca recuperado del paludismo; Clemente Yacu, reconocido por su conocimiento sobre las tierras; y Artidoro Oteíza, de ascendencia hispánica pero de tradición comunera. Como resultado de las deliberaciones, Goyo Auca viaja al pueblo para ampliar el informe de Bismark. A su vuelta, el enviado trasmite las palabras del tinterillo. Tanto las promesas favorables a la comunidad en el litigio de las tierras como el descrédito de la advertencia de Fiero Vázquez respecto a Zenobio García y al Mágico. También, el consejo encomienda a Mardoqueo espiar las actividades de la hacienda de Umay.

Enmarcada entre el primer episodio y la argumentación del apartado final, la narración prospera y prolifera y se extiende en las actividades comunales. La cosecha, la trilla y el rodeo, envueltas en alegría y exentas de crítica y problemática. El cuento 'Los rivales y el juez' es narrado por Amadeo Illas a los grupos de comuneros en torno a las fogatas de la noche. Llega la consumación del amor entre Augusto y Margucha. Un mundo de orden, armonía pero también juego.

En el párrafo de cierre, las reflexiones del narrador, en cierto modo, dejan traslucir el ánimo y concepción del acaecer de Rosendo Maqui. Una imagen del mundo, la conciencia de él como posibilidad inagotable y la complacencia tranquila y profunda, que impide o aleja la comprensión de la peligrosidad política y la violencia inmediata. Reconoce elementos de entidad sustantiva pero no las fuerzas formales ajenas a su sociedad que fueron planteadas en la reunión del consejo. El narrador nunca se priva de resumir, y pocas veces de enseñar:

Así fueron recogidos de la tierra, una vez más, el maíz y el trigo. Era la vida de los comuneros. Eran la historia de Rumi [...] Vimos a Rosendo

Maqui considerar la historia de su pueblo. Es lo frecuente y en su caso se explica, pues para él la tierra es la vida misma y no recuerdos. La historia parecía muy nutrida. Repartidos tales sucesos en cincuenta, cien, en doscientos o más años -recordemos que él sólo sabía de oídas muchas cosas -, la vida comunitaria adquiere un evidente carácter de paz y uniformidad y toma verdadero sentido en el trabajo de la tierra. La siembra, el cultivo y la cosecha son el verdadero eje de su existencia. El trigo y el maíz, 'bendito alimento', devienen símbolos. Como otros hombres edifican sus proyectos sobre empleos, títulos, artes o finanzas, sobre la tierra y sus frutos los comuneros levantaban su esperanza... Y para ellos la tierra y sus frutos comenzaban a ser un credo de hermandad.
(Alegría, 1954: 225)

La continuidad argumentativa vuelve a interrumpirse con una aventura propia sin filiación con la fábula central (Capítulo VI, "El ausente"). El relato se centra en la figura de Benito Castro, presentado en las primeras páginas por las evocaciones de Rosendo Maqui. El derrotero de Benito Castro, siempre hacia el sur, en la trama novelística extiende el espacio de Rumi. En esta parte, el recorrido suma lugares y experiencias: "recorrieron varias provincias y pararon por primera vez en las serranías de Huamachuco. Sin embargo, nada ocurrió durante varios años, salvo la marcha. Y un trabajo de salario exiguo" (Alegría, 1954: 228).

Benito conoce Mollepata, caracterizada por sus ollas de barro; cruza los Andes del departamento de La Libertad; llega al departamento de Ancash donde los indios hablaban quechua y unos muy pocos el castellano. En la travesía, Benito participa de fiestas comunales de carnaval, ve injusticia y hace justicia por mano propia. Así, libera a dos indios injustamente apresados y torturados por supuesto robo de ganado.

En las calles de Pueblo Libre, escucha a Pajuelo frente a un grupo de personas. Un agitador, que denuncia las injusticias de los funcionarios subordinados al régimen gamonal, la lucha por el agua, la tierra y las

minas. Las fuerzas del gobernador del distrito reprimen y detienen a los manifestantes. Benito cae en la redada. Puesto en libertad, continúa la marcha. Comparte el invierno con indios colonos, aprende el quechua y conoce por sus relatos la revolución de Astuparria ocurrida en el año 1885.

Así hablaban los indios [...] recordaban más las victorias que las derrotas. Y la noche se llenaba de emociones alegres y trágicas, de héroes casi legendarios, de luchadores astutos y tremendos. Estaban invictos y cualquier día la revolución iba a recomenzar [...] Pero llegaba el día [...] Y los indios, fustigados por la realidad, esfumadas las visiones, rota la fe, se encaminaban en fila hacia los campos de labor, y allí se curvaban sobre la gleba.
(Alegría, 1954. 249)

El curso mayor del relato es retomado, y continúa el desarrollo del conflicto central (Capítulo VII, “El juicio de linderos”).

Don Álvaro Amenábar y Roldán, dueño de vida y haciendas en veinte leguas a la redonda, llega al pueblo para encontrarse con el tinterillo Iñiguez, apodado Araña. El narrador informa sobre Amenábar. Hijo de don Gonzalo, quien ganó Umay en un juicio poco claro. La expansión de la hacienda lo llevó a litigar con los Cordova, quienes favorecen a Bismarck Ruiz. A la muerte de don Gonzalo, don Álvaro prosiguió el avance que ahora se concentra en Rumi “presa ingenua y desarmada” (Alegría, 1954: 253).

La conversación entre don Álvaro y Araña ofrece las estrategias planeadas para llevar a cabo la expoliación de las tierras de Rumi, con la complicidad del gobernador Zenobio García, el Mágico, el subprefecto y el juez. Deciden mover los hitos de los linderos de la comunidad y sobornar a Melba Cortés, la amante de Bismarck Ruiz,

para que convenza al tinterillo de cambiar su posición a favor de la comunidad.

Don Álvaro detalla su propósito:

Debemos darle un aspecto de reivindicación de derechos y no de despojo. Yo pienso, igualmente, que esos indios ignorantes no sirven nada para el país, que deben caer en manos de los hombres de empresa, de los que hacen la grandeza de la patria [...] Pienso presentar mi candidatura a senador y hay que evitar el escándalo. En la capital del departamento sale ahora un periodicucho llamado 'La Verdad', de esos papagayos indigenistas que se asan atacando a gente respetable como nosotros. Ahora me atacarán, pero apareceré dentro de la ley y podré defenderme.
(Alegría, 1954:258)

Los siguientes episodios presentan el éxito y el fracaso de las acciones de cada antagonista. El plan de Amenábar progresa. Se lleva a cabo el desplazamiento de los hitos linderos. Las argucias de Melba Cortez persuaden a Bismark. Las declaraciones, favorables a don Álvaro, del gobernador, de Julio Contreras Carvajal, el Mágico y de otros testigos prosperan ante el Juez. Los gendarmes obligan entregar sus armas a los comuneros.

En cambio, Mardoqueo enviado para recoger información en Umay, como decidió el Consejo, es descubierto y duramente castigado. La declaración de Rosendo Maqui, desestimaba por el Juez. Los comuneros, no consiguen testigos a su favor; el único dispuesto, el herrero del pueblo Jacinto Prieto es encarcelado. Las artes de Nasha Suro, para detener a Amenábar fracasan. Nasha, en cristiano Narcisa, que sabía ver el destino en la coca, el vuelo de los cóndores y gavilanes y en el color de los atardeceres, determina su abatimiento y derrota: "No le puedo agarrar el ánima" (Alegría, 1954: 284).

Con todo, la comunidad continúa sus trajines cotidianos. Pero el fallo a favor de don Álvaro Amenabar determina la entrega y la nueva posesión de las tierras en cinco días (Capítulo VIII, “El despojo”). Rosendo recuerda las palabras del viejo Chauqui, anotadas en las primeras páginas de la novela, “aquel que habló de la peste de la ley, le hizo crujir los huesos un dolor de siglos” (Alegría, 1954: 303). Ante la inminencia del despojo, el alcalde envía a Augusto Maqui a Umay para ganar información respecto a la toma de posesión de Rumi. Los datos conseguidos por el emisario son determinantes: Amenabar no solo cuenta con veinte caporales y veinte gendarmes armados para asegurar su dominio, sino que también pretende el trabajo de los comuneros en la mina que ha adquirido. Por su parte, Rosendo con Goyo Auca se dirigen a Uyumi en busca del apoyo del párroco Gervasio Mestia, quien los decepciona. Luego, la asamblea, “ahí estaba el pueblo comunero, agrario y pastoril, hijo de la tierra, enraizado en ella durante siglos y que ahora sentía, como un árbol, el dramático estremecimiento del descuaje” (Alegría, 1954: 320), resuelve como decisión final el éxodo a la meseta de Yanañahui. Aún así, Casiana prefiere alertar a Fiero Vázquez; en las cuevas sólo encuentra a Valencio y al Manco. Estos por fogatas transmiten la noticia al bandido.

El día de la entrega de las tierras, la ceremonia reproduce el gesto imperial de la Conquista española, “El juez leyó, con voz solemne [...] una clara y farragosa acta” (Alegría, 1954: 354). Rosendo impide el ataque de Fiero Vázquez quien ha acudido en defensa de la comunidad. De manera imprevista, Mardoqueo arroja una gran piedra y provoca la muerte de Iñiguez, el Araña. Perseguido por los gendarmes, el Manco corre en su ayuda. Ambos son ametrallados.

La descripción del nuevo emplazamiento (Capítulo IX, “Tormenta”) contrasta de manera nítida con el paisaje de Rumi. Yanañahui, rodeada de cerros “desnudas rocas prietas como puños amenazantes, como bastiones inmovibles, como torres vigías” (Alegría, 254: 363). Hacia un lado, la laguna de Yanañahui, que se creía encantada, y hacia el otro ruinas de las casas de piedras, supuesta morada de ánimas de difuntos y el Chacho, espíritu travieso y peligroso para el hombre. Las ruinas testimonian la historia de las comunidades, desde la ordenanza real de 1551 que obligó a los indios a dejar las alturas.

A pesar de la hostilidad del ambiente, los comuneros emprenden sus tareas cotidianas. Rosendo Maqui asciende a las alturas del cerro Rumi para ofrendar e inquirir a la coca y al mismo cerro por el destino. La confianza del alcalde en el resultado del rito es desmentida por los inmediatos sucesos. Una tormenta provoca la muerte de los animales y malogra la chacra de quinua.

La ambición de Amenábar no se detiene. Los comuneros, aconsejados por Fiero, encuentran un nuevo defensor. El joven abogado miembro de la Asociación Pro Indígena, Arturo Correa Zavala, sin cobrarles honorarios, inicia la apelación del dictamen del juicio de linderos. Es entonces cuando el correo que llevaba el expediente a la Corte Superior de Justicia es asaltado.

En la capital del departamento, el diario ‘La Verdad’ informa brevemente el despojo de los comuneros de Rumi. En contrapartida, el diario ‘La Patria’, de manera extensa, la sublevación indígena, la demanda de Álvaro Amenábar a una indiada que ocupaba ilícitamente tierras, la agitación promovida por el bandolero Fiero Vázquez responsable de la muerte de Iñiguez y del asalto a un correo que llevaba el expediente favorable al hacendado. Acusa a un abogado

miembro de la Asociación Pro indígena de favorecer los desórdenes y pide el envío de un batallón para detener el bandidaje y la revolución.

Doroteo Quispe, Jerónimo Cahua y Eloy Condorumi abandonan la comunidad y se unen a la banda de Fiero Vázquez. El propósito de venganza contra los responsables del despojo y la miseria de la comunidad, los lleva a perseguir a Bismarck Ruiz y Melba Cortés en viaje a la costa. Sólo les roban los caballos y la mula. La Costeña muere por el clima húmedo y el esfuerzo del viaje; Bismarck vuelve a su hogar. Otros jóvenes y hombres maduros migran de Yanañahui en busca de mejores condiciones de vida. Augusto, Calixto Páucar, Amadeo Illas y su mujer, Demetrio Sumallacta; Juan Medrano y Simona; León Mayta y su familia. Rómulo Quinto, su mujer y su hijo. Mueren Anselmo, el arpista; Leandro Mayta, dos niños y una anciana. La vieja Nasha Suro desaparece.

Las peripecias y la suerte de los migrantes disponen de sus respectivos capítulos. La sinopsis de los mismos se incorpora sin observar el orden dispuesto en la estructura de la novela. La unidad del conjunto reside en la variación de los escenarios correspondientes a la diversidad geográfica peruana. También, en el hecho de que las aventuras independientes, desligadas unas de otras, reconocen la permanencia de la voluntad común de querer regresar a Rumi.

En orden de aparición, Amadeo Illas, el contador de cuentos, y su mujer llegan a la hacienda cocalera en Calchis (Capítulo X, "Goces y penas de la coca"). Hipólito Campos, obrero raunero, es su amigo. Las condiciones de trabajo, las picaduras de víboras, el abuso de su mujer por los caporales, el endeudamiento, las fiebres palúdicas determinan su partida del lugar. En Lamas, el hacendado paga la deuda que

reclaman los caporales de Chalchis: “Pudieron quedarse. Pero ya estaban amarrados otra vez” (Alegría, 1954: 436).

Por su parte, Calixto Paúcar (Capítulo XII, “Historias y lances de minería”) se dirige a Navilca. En el último día de su camino, se cruza con presos custodiados por gendarmes. Son peones de hacienda de caña de azúcar de la costa, prófugos desesperados de esa esclavitud. Su permanencia en el centro minero de Navilca es breve, sólo dos días. En la primera noche de su ingreso, otro obrero, Alberto, le informa de la inminencia de huelga. Juntos van al salón Prince. Allí hay mineros y periodistas. La atención de todos los presentes se concentra en los relatos de don Sheque sobre la historia de la minería y de las huelgas mineras:

He visto como veinte güelgas y rara vez los mineros no salimos con la cabeza rota. Estas minas de Navilca han sido de los peruanos, después de los Gofrey, que eran gringos medio acriollados – esclavos decían y yo no sé bien que es eso, luego fueron de un solo peruano, ¡ah, maldito!, para caer en manos de una sociedad cabeceada entre italianos y peruanos y por último ser de Minin. Estos gringos yanquis han metido técnica y sistema y se trabaja mejor el mineral, pero el obrero vive medio apachurrao. [...] Yo también supe güelguizar. Hasta jui dirigente. Resistamos, pue. Veinte, treinta días de güelga. Ellos tienen la plata y los trabajadores el hambre. La güelga se acaba, y esto, en el mejor de los casos. En otros, la tropa disparaba po cualquier cosa y ahí quedaba la tendala de tiesos.
(Alegría, 1954: 518)

El foco de atención muda con la llegada de Alemperte, Secretario General del Sindicato de Navilca, quien informa sobre la marcha de las negociaciones. No hay respuesta al pliego de reivindicaciones; en cambio, han llegado más gendarmes. Sin embargo, se ratifica la medida de la huelga. Calixto adhiere. Al día siguiente, la compañía no logra hacer trabajar a nadie. Un mecánico yanqui, Jack se une a los huelguistas. Alamperte con un grupo de mineros marchan calle abajo.

Una bandera roja ondea. Las balas de los gendarmes detienen a los manifestantes. Entre los muertos, hay uno de quien no se conoce su nombre. Es Calixto Paúcar.

Augusto Maqui elige las caucherías de la selva (Capítulo XV, "Sangre de caucherías"). En el puesto de Canuco, indios de la selva y de la sierra, blancos y mestizos pobres, esclavos al servicio de los caucheros, don Renato, el dueño, y Custodio Ordoñez, segundo jefe. Augusto tiene como amigo al veterano Carmona.

El narrador introduce la historia de la conquista y dominación de la selva iniciada en el año 1866 con la llegada de una expedición de la Marina de Guerra desde Iquitos. En la boca del Pachitea, los indios cashibos los vencen. Una segunda expedición, con la ayuda de indios conibos y con artillería logra el dominio de la región que continuó con el apogeo del caucho. Entre los obreros, circulan fábulas propias de la selva. Así, la historia del Chullachaqui, un ser mítico con un pie de hombre y otro de venado. Enamorado de Nora, la esposa del cacique Coranke, intentó llevársela. Ante el rechazo de ella, el Chullachaqui convirtió a su pequeña hija en un pájaro, el "ayaymama", que en las noches de luna su canto lúgubre parece decir: "ay, aya, mama".

Augusto si se endeudó y perdió su libertad, por lo menos nunca fue flagelado como los otros peones ni se enfermó jamás y hasta parecía que iba a fugar con Carmona y el Chino. Pero nadie vive en la selva sin recibir su marca de látigo, bala, zarpa, víbora, flecha, caucho. A él le había tocado ahora la del caucho. Cuando la mujer le quitó la venda se quedó, netamente, de cara a la sombra.
(Alegría, 1954: 576)

Ciego es abandonado cuando sucede la rebelión de los indios. El enfrentamiento dura tres días. Derrotados, decapitados o fusilados los

cabecillas insurgentes, los otros tienen que aceptar la obligación de entregar el caucho aunque suden sangre. El antiguo comunero vivirá con la india Maibi en una cabaña al borde del río.

Juan Medrano se instala en Solma, en la ceja de la selva, entre dos quebradas que bajan hacia el río Mangos (Capítulo XIX, “El nuevo encuentro”). Ha llegado allí después del padecimiento en una toma de riego, en una hacienda de cacao y otra de café, en una carretera. En la nueva hacienda propiedad de don Ricardo, la tierra, la cosecha y el amor de Simona y los dos pequeños, le hacen parecer que estaba en Rumi. “Cuando el maíz estuvo desgranado y el trigo venteado, llega el patrón don Ricardo para arreglar cuentas” (Alegría, 1954: 654). Los nuevos colonos sólo se quedaron con los granos necesarios para el sustento.

Un destino más afortunado corresponde a Demetrio Sumallacta, el flautista, en el pueblo capital de la provincia, con su suegro y su mujer. Esquivó la leva para la ley vial: “El Gobierno, a fin de que nadie dijera que era un abuso trabajar a los indios, salió con la ley vial que equivalía a lo mismo” (Alegría, 1954: 662).

En la ocasión narrada, inesperadamente, escucha la voz de Amadeo Illa relatando el cuento ‘El zorro y el conejo’. También, tres futres se han parado a escucharlo. “Digamos nosotros que se trataba de un folklorista, un escritor y un pintor que estaban paseando por la sierra” (Alegría, 1954: 663).

El diálogo entre ellos gira en torno a las presiones ideológicas sobre el escritor:

“en el Perú, por ejemplo, a todo el que no escribe cuentos o novelistas pintorescas, sino que muestra el drama el hombre en toda su fuerza y

haciendo gravitar en él todos los conflictos que se plantean, se le llama antiperuano y disociador” (Alegría, 1954: 665). En contraposición, la situación en los Estados Unidos “por ejemplo, no pueden ser considerados antiamericanos Teodoro Dreiser, Sinclair Lewis, John dos Passos, Upton Sinclair y tantos más, y eso que han escrito libros de recia crítica social” (Alegría, 1954: 666).

Tanto el arte como la reivindicación del indio y su cultura tienen carácter universal. Plantea la situación del escritor en el país, su concepción sobre el problema:

Pero volviendo al indio –dijo el folklorista-, creo que la primera tarea es asimilarlo, de incorporarlo a la cultura...
-Según lo que se entienda por cultura- interrumpió el escritor-; para ser franco, situándome en un punto de vista humano, lo menos especulativo posible, digo que la cultura no puede estar desligada de un concepto operante de justicia. Debemos pensar en conseguir una cultura armoniosa plena en todo sentido, donde la justicia sea acción y no sólo principio. A luchar por esta cultura se puede llamar al indio como a toda la humanidad.
(Alegría, 1954: 667)⁸⁵

Volviendo al desarrollo de la fábula principal, el título del Capítulo XI, “Rosendo Maqui en la cárcel” concuerda con su núcleo dramático que consiste en la vida del anciano alcalde en la prisión del pueblo. A manera de pórtico, el narrador presenta las circunstancias previas. Cuando Rosendo Maqui reclama un toro de la comunidad que ha sido arreado a Umay, Don Álvaro desconoce el pedido; en cambio, propina fustazos y trompadas al anciano. El regidor Oteíza acompaña al hombre vejado: “El viejo arrodillado y sangrante le parece un símbolo

⁸⁵ Tomás Escajadillo (1983: 53) repara en un posible matiz irónico presente en el episodio de los “futres raros”. Y considera aquí la explicitación de las ideas de Alegría. En esto, advertimos que el matiz irónico logrado relativiza la posición superior del intelectual frente al indígena. Estos intelectuales, precisa el narrador, “después de una larga estadía en la costa, habían vuelto a ‘cazar paisajes’ y demás” (Alegría, 1954: 663).

del pueblo. Mejor sería morir” (Alegría, 1954: 442). Aun así, los comuneros deciden rescatar al toro esa misma noche. No tendrán éxito. Por el contrario, Amenábar denuncia a Maqui como ladrón de ganado y logra su encarcelamiento. El hecho, celebrado por el diario ‘La Patria’ caracteriza, al alcalde de agitador y al cabecilla indio, de subversivo.

En la prisión, el alcalde encuentra a Jacinto Prieto, el herrero, quien fue el único dispuesto a testificar a favor de la comunidad en el juicio de los linderos.

La primera visita que recibe Rosendo es la del abogado Correa Zabala, que le ofrece ser su defensor. A la vez, le informa los asaltos de Fiero Vázquez y sus hombres en Umay. El alcalde acepta la ayuda del abogado. Sin entusiasmo, por primera vez como en una suerte de anagnóresis comprende los “gigantescos poderes contra los que trataba de enfrentarse sin más arma que la tergiversable ley” (Alegría, 1954: 458).

Pasados unos días, algunos integrantes de la comunidad se presentan en la cárcel, entre ellos el nuevo alcalde Clemente Yacu elegido en asamblea.

Gradualmente, el anciano comparte con otros presos. Honorio, injustamente acusado de robo de ganado. El cholo del barrio Nuestra Señora, a raíz de una pelea con los cholos del barrio del Santo Cristo en una chichería. El serrano Absalón Quiñez quien conoce la costa, falsificador de billetes. Cuatro indios y dos indias de las faldas de Suni, acusados de sedición y ataque a la fuerza armada. El Loco Pierolista, quien a causa de sus coplas había ingresado a la cárcel ochenta y cuatro veces, en esta ocasión por las estrofas contra Amenábar.

En tanto Rosendo Maqui continúa preso, Valencio llega a la comunidad en Yanañahui con un doble encargo. Repartir obsequios y dinero en monedas y cuidar de Casiana, que espera un hijo de Fiero (Capítulo XII, “Valencio en Yanañahui”). Las peripecias de los enfrentamientos entre los hombres de Fiero Vázquez y los caporales de Umay y los gendarmes son detalladas por Valencio.

El bandolero decide quedarse en la comunidad y compartir las tareas. Su permanencia se consolida al unirse con Tadea.

Las buenas noticias de Valencio respecto a Fiero Vázquez y sus hombres cambian en sentido adverso (Capítulo XIII, “Doroteo Quispe bandolero”). La fogata encendida en la cumbre de un cerro como señal del nacimiento del hijo de Casiana y Fiero no cumple su propósito. El bandolero está preso y sus hombres diezmados. Solo quedan Doroteo Quispe, Eloy Condorumi, otros dos más apodados El Zarco y El Abogao, y un último llamado Emilio Laguna.

La base de este capítulo no es sin embargo la derrota, sino la disposición de un plan que supone una dirección acatada y hombres dispuestos. Liderados por Quispe, continúan las operaciones centradas en dos episodios.

En el primero, en Muncha, los bandidos se vengan de Zenobio García, el gobernador que testimonió contra la comunidad en el juicio de los linderos. En horas de la noche entran al pueblo. Zenobio logra huir, pero no su esposa y su hija. Cuando regresa, su destilería y su casa están destruidas, y su hija ha sido violada.

En el segundo, en un camino de puna se encuentran con Julio Contreras, el Mágico, testigo comprado por Amenábar. A pesar de los

ruegos y promesas de dinero que el Mágico ofrece por salvar su vida, Doroteo arroja al traidor en un pantano donde se ahoga.

Los episodios del siguiente capítulo (“La muerte de Rosendo Maqui”) concurren a un doble clímax de signo opuesto.

Durante los seis meses de la detención de Rosendo, los oficios de Correa Zabala son infructuosos. Por el contrario, recobran la libertad Jacinto Prieto y Absalón Quiñez, el estafador. El preso Honorio muere. Pero el hecho novedoso radica en el ingreso de Fiero Vázquez a la prisión. Acusado de todo cuanto asalto, robo y homicidio se habían cometido en la región desde hacía años. Nada logran probarle. Su capacidad para captar voluntades, su generosidad con el dinero, su conocimiento de la situación política respecto a la candidatura por la diputación en Lima a que aspira don Álvaro sin saber la oposición de los Cordova, su predicción del triunfo del primero. En suma, su determinación y la realización de su fuga marcan un clímax de éxito.

Otro punto más alto de sentido adverso se consuma en el fin de Rosendo Maqui. La decisión de no acompañar la huida no lo salvaguarda de la feroz golpiza propinada por los gendarmes iracundos por su fracaso ante el prófugo. “No supo claramente cuando volvió en sí. Su conciencia era una flotante niebla” (Alegría, 1954: 601). En la agonía se suceden imágenes pretéritas de la comunidad. Al día siguiente, los funcionarios del presidio certifican el acta de defunción. Para que no corra la noticia:

Apenas anocheció, ataron al cadáver los pies y las manos poniendo en medio de ellos un largo palo que los gendarmes cargaron sobre los hombros. El cuerpo magro balanceábase tristemente [...] Los blancos cabellos se desflecaban hacia el suelo. La faz desencajada colgaba del cuello sorbiendo sombra con los grandes ojos abiertos.

(Alegría, 1954: 603)

En claro contraste con el espacio cerrado y luctuoso del calabozo donde muere el alcalde, sigue una animada presentación de la ciudad de Lima en el día de celebración de la Independencia peruana, un 28 de julio (Capítulo XVII, “Lorenzo Medina y otros amigos”): “Dos amigos marchan por un lado de la calle porque las veredas están llenas de gente. Esquivando hermosos autos, ya llegan a la plaza donde la muchedumbre deambula, come, bebe, se divierte” (Alegría, 1954: 605).

Se trata de Benito Castro “grueso y rudo ocupa todo su lugar con gesto satisfecho [...] lleva sombrero de paño y un vestido azul de casimir barato y zapatos embetunados y camisa de cuello aunque no ciñe corbata. En su cara hay acaso más gravedad, pero sus ojos siguen siendo vivos y el bigotillo se eriza en los labios con la misma prestancia chola” (Alegría, 1954: 606) y de Santiago Medina. En la mesa del bar del Parque Neptuno, se une Lorenzo Medina. Benito decide pedirle trabajo como fletero en El Callao. El narrador relata las condiciones de vida de Benito Castro a partir de su llegada a la ciudad capital. “Había desempeñado en Lima todos los oficios, panadero, mozo de bar, diariero, peón de la Escuela de Agricultura, en una lechería modelo y en la imprenta” (Alegría, 1954: 612).

Pasados dos meses del encuentro en el bar limeño, don Lorenzo lee ante Benito la información del semanario ‘La Autonomía’ referida a la masacre indígena de Llaucán, ocurrida en diciembre de 1914. La escena de lectura tiene continuidad. Así, dos días después, la denuncia efectuada por los vecinos de Utao, del distrito del valle de la provincia de Huánaco, respecto a las autoridades que ordenan su partida a la selva para trabajo obligado. En orden sucesivo, los atropellos

padecidos por los indígenas empleados en la construcción del ferrocarril del Cuzco a Santa Ana. Las provincias sublevadas, especialmente en Azángaro, por la situación de los indios que ha sido durante el último quinquenio clamorosa y desesperante. La región de Saman, Achaya y Arapa ahora llamada el nuevo Putumayo por los horrores cometidos, un caso digno para que la Sociedad Anti Esclavista de Londres envíe otros delegados para que frente al grito de horror el gobierno adopte una actitud digna. Las precarias condiciones de trabajo en el asiento minero de Morococha que origina accidentes mortales en los obreros.

La función de mentor de Lorenzo Medina no sólo comprende informar a Benito sino que también le enseña a leer. La relación establecida entre ambos anima a Benito contarle la causa de su alejamiento de Rumi. Amenazado por su padrastro, lo mata en defensa propia. Rosendo Maqui, previniendo un juicio adverso de la comunidad o del pueblo protege su huida.

Un accidente en el puerto provoca la pérdida del bote de Medina. “Llegó el tiempo en que Lorenzo, Benito Carbonelli, anarquista, padecieron el hambre” (Alegría, 1954: 625).

La continuación de la historia de Benito Castro se interrumpe. Los capítulos siguientes intercalan las peripecias y destinos de los comuneros migrantes. Luego, un episodio trágico que refiere a la suerte de Fiero Vázquez (Capítulo XVIII, “La cabeza de Fiero Vázquez”). En una situación cotidiana, una pastorcilla encuentra su cabeza decapitada por los alrededores de Las Tunas. “Creció la leyenda y por los caminos, a eso de la media noche o al alba, comenzó a circular una sombra galopante” (Alegría, 1954: 630).

En la progresión narrativa, continúa la historia de Benito Castro en “El regreso”. El capítulo se organiza en dos secuencias cuya respectiva extensión encuentra su término y comienzo en una acción decisiva: el regreso de Benito Castro a la comunidad.

La primera, comprende las peripecias de Benito Castro a partir de la pérdida de trabajo en El Callao hasta su determinación de regresar a Rumi en los sucesos bélicos contra Betel. Los episodios incluidos en esta secuencia cuentan con datación histórica.

A pesar de las dificultades, Benito y Lorenzo consiguen trabajo. Carbonelli se embarca en un barco guanero con destino a Japón, no regresará. Sobrevienen los tiempos convulsionados del año 1919, de pelea y huelga obrera en Lima y El Callao. Lorenzo Medina es apresado. Benito abandona la ciudad capital, se embarca y llega a Salaverry. Luego, en Trujillo, enrolado para el servicio militar, asciende a sargento primero y decide permanecer en el Ejército.

Por orden del presidente Leguía, en 1925, el Ejército debe combatir la insurrección del guerrillero Eleodoro Benel en las serranías de Cajamarca. Benito Castro dirige su regimiento que descubre indios adeptos a Benel. La súplica de la mujer antes de ser fusilada “Defiéndenos, Benito Castro”, decide su regreso a la comunidad “Desde el momento que se fue, estuvo regresando y al fin volvía” (Alegría, 1954: 673).

La segunda secuencia, se inicia con la llegada de Benito Castro a las tierras de Rumi; su final coincide con el cierre del capítulo. Los episodios comprendidos en este segmento narrativo ocurren en el fantasmal pueblo de Rumi y en la meseta de Yanañahui.

Cuando Benito Castro arriba a las tierras comunales expoliadas, el paisaje lo trastorna: “Todos los dolores que padeció Benito en su vida desembocaron en uno solo: el de la pérdida de su comunidad” (Alegría, 1954: 679).

Sin embargo, comprende que todo era obra de los hombres y que convenía prepararse. Luego de conocer las acciones de don Álvaro Amenábar, se dirige a Yanañahui. La primera en verlo es Juanucha, una de las hijas de Rosendo. Pronto lo rodean Pancho, Nicasio Maqui y otros comuneros. Benito se entera de la muerte de Rosendo y Pascuala:

Lo miraban con cierta admiración. Estaba muy cambiado. Su cara denotaba madurez y seguridad y su cuerpo, una tranquila fortaleza. Cubría su cabeza un alón sombrero de fieltro y el poncho terciado - habano claro como el que usan los hacendados- dejaba ver una chaqueta oscura y un gris pantalón de montar de los usados en el ejército. Las botas de suela gruesa lucían plateadas espuelas... parecía un hombre de rango que va de caza por las alturas. Además los modales. Esa manera de saludar estrechando la mano, palmeando la espalda, pellizcando la cara, en fin. (Alegría, 1954:683)

Benito Castro visita al alcalde, Clemente Yacu. La conversación entre ellos se centra en la historia de la comunidad y destinos particulares. El juicio por los linderos continúa y don Álvaro Amenábar, también ahora dueño de la hacienda minera, pretende obligar a los comuneros a trabajar el cultivo de coca en los márgenes del río Ocros. Su ambición no se ha detenido, la pérdida del expediente favoreció su geofagia. A pesar de la intervención de Correa Zavala quien pidió pruebas de los derechos de Umay, después de varios años, el juez falló a favor del hacendado. Ante esto, se había apelado a la Corte Superior de Justicia. A diferencia de épocas anteriores, los munchinos estaban a favor de la comunidad, incluso el mismo Gervasio Zabala. Bismarck

Ruiz no contaba con injerencia alguna. Pero el hijo de Amenábar era diputado a favor del presidente Leguía.

En cuanto a las historias individuales, Doroteo Quispe, Eloy Condorumi y otros más retornaron a la comunidad cuando fue asesinado el Fiero Vázquez. Murieron Evaristo Maqui, el herrero. Abraham, Cruz y Mercedes a causa de la epidemia de gripe que asoló a las serranías en el año 1921. Recientemente, Goyo Auca. Nasha reapareció en Uyumi.

El parlamento del alcalde concluye con la persistencia de la prédica de Rosendo Maqui sustentada en la relación del hombre con la tierra. Benito entiende las últimas palabras como un mensaje.

En continuación narrativa, la integración de Benito Castro en la comunidad, (Capítulo XXII, "Algunos días") a la comunidad. Su conversación con Correa Zabala sobre la marcha del litigio por las tierras. El episodio referido a la lectura de la carta, enviada por el esposo de Casiana desde Trujillo, esclarece que él es el único que puede hacerlo en la comunidad. Su acercamiento a Porfirio Medrano, quien le hace conocer las prevenciones de los comuneros respecto a incorporar cambios favorables. Se debe a las supersticiones que atribuyen el encantamiento de la laguna y la presencia maligna del Chacho.

La definición de Benito Castro, ya nombrado regidor, se encuentra en sus acciones (Capítulo XXIII, "Nuevas acciones comunales"). Las mismas están inspiradas "en una nueva concepción de existencia que, sin negar la profunda alianza del hombre con la tierra, permitiera el acceso a una forma de vida próspera y sin amenazas" (Alegría, 1954: 698).

Rosendo Maqui quiso una escuela porque comprendió que era el medio para un mundo al que no tenían acceso. Sin embargo, la actual situación de miseria urgía otras medidas. “En pocas palabras, Benito deseaba abatir la superstición y realizar las tareas que esbozaron con Porfirio”. Se trata de canalizar la laguna encantada. No sin resistencias, logra su propósito que complementa con la demolición de las ruinas para dar lugar a nuevas casas más amplias. Después de dos años de tenaz labor, el pueblecito se levantó allá, fuerte y cómodo y la pampa estuvo llena de hermosas siembras” (Alegría, 1954: 708).

La situación del siguiente y último capítulo de la novela (Capítulo XXIV, “¿Adónde? ¿Adónde?”) presenta un contraste radical respecto a la relativa bonanza y tranquilidad de la comunidad descritas en el capítulo precedente.

La Corte Suprema de Justicia falló a favor de Amenábar. La comunidad decide resistir. Cuenta con el apoyo de los Cordova, enfrentados con don Álvaro e ignorantes de los designios de Benito Castro, el nuevo alcalde:

El pueblo comunero estaba de pie, unido, resuelto, hecho un haz de colores y aceros, sobre el fondo gris de las casas de piedra. El más joven de cuantos empuñaban el fusil era Fidel Vázquez, a quien los comuneros le decían Fierito con cariño.
(Alegría, 1954: 710)

Las palabras finales del discurso de Benito “Defendamos nuestra vida, comuneros. Defendamos nuestra tierra” (Alegría, 1954: 713) son cruciales. La respuesta de los hombres los muestra como hombres que se reconocen unos a otros en cuanto tales. “El pueblo rugió como un ventarrón y en el tumulto de voces solo podía escucharse claramente: “Tierra”, Defendamos” (Alegría, 1954: 714).

Los enviados de don Cordova para ir contra don Álvaro, pero para participar en una sublevación quieren retirarse con sus fusiles. Benito lo impide.

La escena de la preparación de la comunidad en espera del ataque de las fuerzas de don Álvaro es narrada con detalle. Veinte indios al mando de Eloy Condorumi se ubican en las peñolerías al pie del cerro Rumi. En la cima de este cerro, otro grupo, encabezado por Cayo Sulla. Por el camino que bordeaba las faldas del cerro El Alto se encuentran Artidoro Oteiza y diez más. En las cumbres del cañón de El Alto, Ambrosio Luma, Porfirio Medrano, Valencio y veinte más. Valencio, quien había sido enviado para observar el movimiento del enemigo, regresa e informa que el grupo de guardias, muy numeroso, se dirige hacia el cañón de El Alto. Otro grupo, formado por los caporales de Amenábar, se encamina al cerro Rumi. En el encuentro, seis guardias mueren. De parte de los comuneros, Porfirio Medrano y el joven Fidel Vásquez, hijo del Fiero. De otro lado, los caporales, que subieron por la falda del Rumi, son recibidos a balazos. Luego, sobre ellos piedras enormes resbaladas por los comuneros. Mueren muchos caporales; los pocos sobrevivientes huyen.

La victoria en la batalla corresponde a la comunidad. Pero es efímera. Rumi es considerado un foco de rebeldes y las autoridades envían un batallón de guardias civiles, en camiones y armados con ametralladoras. La batalla es desigual. Los comuneros, aniquilados uno tras otro. Algunos pocos, logran escapar hasta el pueblo. Ruegan a sus familiares que partan antes de que lleguen los guardias. Entre ellos Benito Castro, suplica a Marguicha que se vaya sin demoras, con el pequeño hijo de ambos. En la última línea de la novela, las palabras de Marguicha, “¿Adónde iremos? ¿Adónde?” (Alegría, 1954: 725).

El cierre vuelve al principio, la angustiosa interrogación es retórica, conoce en su formulación la respuesta. ¿Adónde? A un mundo ancho y ajeno.

El mundo es ancho y ajeno: Un informe para la modernidad limeña

Notablemente, *El mundo es ancho y ajeno* ganó en 1941 el Premio Panamericano de Novela. Gozó de una promoción continental, fue muy traducida y alcanzó rápidamente tiradas casi millonarias.⁸⁶ Al año de su publicación, Orson Welles se interesó en filmarla.⁸⁷ Desde entonces, ha sido reeditada sin conocer interrupciones. Una medida nada desdeñable de su éxito entre el público lector es la cantidad de ediciones piratas de que fue objeto, indicando, no sin ironía, que el Perú es uno de los países que mejor escapa a la tiranía del capitalismo editorial. En términos de una distinción propuesta por Clement Greenberg, *El mundo es ancho y ajeno* es ya novela epigonal de retaguardia. Resultan manifiestas, a la distancia, acaso aún más que en el momento, sus afinidades y sus disidencias con los escritores del ciclo llamado “novelística de la tierra”, el colombiano José Eustaquio Rivera y el venezolano Rómulo Gallegos (y aún con rioplatenses como el argentino Ricardo Güiraldes y el uruguayo Juan José Morosoli). Un cotejo parcial de las razones del éxito no debe dejar sin señalar la

⁸⁶ *El mundo es ancho y ajeno* se ha traducido a once idiomas: inglés, francés, portugués, hebreo, holandés, ruso, italiano, sueco, alemán, noruego y danés (Bedoya, 2009).

⁸⁷ En sus memorias *Mucha suerte con harto palo*, Ciro Alegría evoca “hace algún tiempo, un diario local publicó la noticia de que Orson Welles pensaba dramatizar mi libro. Yo le escribí a Río donde se encuentra, preguntándoles por el asunto y hasta ahora no me ha contestado” (Alegría, 1976: 210). La editora del libro, Dora Varona, esposa del escritor, al pie de la misma página aclara: “O. Welles le contestó y durante algún tiempo trataron sobre este proyecto, que no se llegó a realizar por el costoso millonario que demandaba la filmación”.

notable habilidad y profesionalismo del autor, su captación de una forma que encontró correspondencia en las expectativas y desilusiones de un número crecido de lectores. También, el hecho de que no tenía precedentes en la literatura del país una novela de poética realista que diera panorámica cuenta del entero mundo regional y social peruano.

Por deliberado propósito y logro de Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno* es una novela “clásica”. El propio autor esclarece su “deliberado propósito” en el prólogo a la vigésima edición a cargo de la editorial Losada, ubicada en Buenos Aires “esa ciudad blanquirubia, aparentemente exenta de preocupación por el indio” (Alegría, 1960:7).

Será quizás provechoso trazar algunas líneas sobre un reparo. A cuantos me reprochan no haber empleado las innovaciones de la literatura moderna, les aconsejo leer el estudio del alemán Hans Bunter. Yo he tomado de los procedimientos de la novela moderna, cuanto me ha convenido, sin caer en la mera imitación y pensando siempre en la realidad americana y mis personales propósitos y gustos literarios. Me parece que la influencia internacional de las escuelas y la emigración de las formas nuevas, son fenómenos culturales de todos los tiempos. Me parecen, además, útiles. Pero sucede que muchos escritores latinoamericanos, no sólo se pliegan a las escuelas e imitan ceñidamente los estilos y técnicas de los escritores yanquis y europeos. Desgraciadamente también les imitan la sensibilidad, la filosofía, las actitudes frente a la vida. En consecuencia, según las últimas rachas literarias, contamos con muchos Sartres, Faulkners, Hemingways, Kafkas, etcétera, en pequeño [...] Yo creo que sin rechazar las innovaciones útiles debemos trabajar con ellas adaptándolas a nuestras necesidades y sin perder nuestra personalidad americana. Parece que lo he conseguido, a juzgar por la ignorancia que se me atribuye. (Alegría, 1960: 13)

La validez de estas palabras se relaciona con otros aspectos “innovadores” de la novela. En principio, el tema central de la trama novelesca, en la letra, es el despojo de las tierras comunales. En

términos de literatura, la presentación de los integrantes de la comunidad de Rumi coincide con rasgos de las ficciones indigenistas:

Una constante de la novela indigenista presenta el estrato social indígena de relativa perfección, donde el grupo humano realiza sin mayor dificultad valores incuestionables, y goza, al mismo tiempo de cierta estabilidad y bonanza económicas. Este estado se destruye rápidamente por la acción de fuerzas exteriores. La interferencia del poder central, la expansión del gamonalismo, los requerimientos de explotación minera, cauchera o de coca. Un esquema de clara intención social y clara fidelidad representativa.
(Cornejo Polar, 1977: 43)

Esta coincidencia es sólo un aspecto parcial. En la presentación de los campesinos indígenas, Alegría desplaza el verosímil anterior, basado en una concepción “tradicional” del hombre con la naturaleza con teorías irracionalistas. Por el contrario, en la novela la coexistencia de dos mentalidades se encuentra en la percepción de las relaciones hombre-naturaleza y de las sociales o políticas enfocadas desde un nivel de conciencia más elevado que se expresa en las intervenciones del narrador.

El mismo tema de la expoliación se sostiene en la novela con otra viga maestra. *El mundo es ancho y ajeno* no presenta una situación feudal de la relación simplista donde el indio es explotado por el gamonal, el cura y los poderes políticos. Esta novela de Alegría se ubica y se constituye como tal en las fronteras, problemáticas y densas, del avance del capitalismo donde persiste una vieja matriz feudal. La substancia corresponde al conflicto desatado en esa sociedad donde convivían el imperialismo y el precapitalismo.

Tiempo, temporalidad y narración

En el plano absolutamente formal, *El mundo es ancho y ajeno* se construye sobre la base de una narración que no es lineal. La interpolación de anécdotas, cuentos e historias, introducidas en el relato o rememoradas por el narrador o a través de otras figuras, se sobrepone al desarrollo argumentativo. Una narración que se interrumpe continuamente, personajes que aparecen y reaparecen y que siempre remiten a un lugar y a un momento determinado. La función de este procedimiento acrecienta lo narrado; suma espacios e historias individuales de complicaciones trágicas que actúan como desprendidas y a la vez comprometidas con el relato central.

En el orden cronológico, la presencia de los estratos pretéritos de acontecimientos centrales de la historia peruana reluce algo de la sempiternidad de una conciencia que rememora.⁸⁸ Esta perspectiva temporal alcanza su síntesis en el presente circunscrito de la narración. Su desarrollo, que se extiende entre los años 1912 y 1928, coincide con el período del Oncenio.

Los sucesos de cada capítulo o de cada episodio son, en su asunto, cronológicamente posteriores a los narrados en el capítulo precedente. Sin embargo, dentro de cada episodio hay líneas de fuga hacia el futuro y retrocesos constantes. Que no se deben a una particular concepción del tiempo como ciclos cerrados o míticos sino a la disposición de la trama narrativa cuyo desarrollo está organizado en torno a historias de vida múltiples. Que para completarlas, estos desplazamientos resultan imprescindibles, como lo es para la trama la idea y vuelta desde los Andes a Lima, de la comunidad rústica a la sociedad urbana.

⁸⁸ Las alusiones a las Ordenanzas Reales de 1581, la conquista de la selva, la Guerra del Pacífico, la guerra civil entre azules y colorados, la rebelión de Astuparria, las huelgas mineras.

Los saberes del narrador ubicuo y omnipresente

El lector tiene la figura del narrador ante sus ojos de manera continua durante todo el desarrollo de la ficción, en lo que hay de constante o mezclado, en lo variable o permanente. Resulta fácil advertir un exceso o añadido discursivo en el expreso didactismo del narrador:

Confesemos nosotros que hemos vacilado a menudo ante Rosendo Maqui. Comenzando porque decirle indio o darle el título de alcalde nos pareció inadecuado por mucho que lo autorizara la costumbre. A lo de su poderosa personalidad no es abarcada por tales señas. No le pudimos anteponer don, pues habría sido españolizarlo, ni designarlo amauta, porque con ello se nos fugaba de este tiempo. Al llamarlo Rosendo a secas, templamos la falta de reverencia con ese acento de afectuosa familiaridad que es propio del trato que le dan los narradores a todas sus criaturas. Luego influenciados por el mismo clima íntimo, hemos intervenido en instantes de apremio para aclarar algunos pensamientos y sentimientos confusos, ciertas reminiscencias truncas. A pesar de todo, quizá el lector se pregunte ¿Qué desorden es éste? ¿Qué significa, entre otras cosas, esta mezcla de catolicismo, superstición, panteísmo e idolatría? Respondemos que a todos podemos darnos la razón, porque la tenemos a nuestro modo, inclusive Rosendo. Compleja es su alma [...] no acaban de fundirse las corrientes que confluyen desde muchos tiempos y muchos mundos. (Alegría, 1954: 75)

Esta característica de la composición de la figura del narrador adquiere otra modalidad que no la desmiente sino que la atenúa cuando aparece una alternancia entre su perspectiva del personaje y la del personaje según él la imagina (Aráoz, 2005).

En relación a esto último, anotamos el análisis de tres momentos de la novela centrados en Rosendo Maqui. Los dos primeros se encuentran en el capítulo inicial “Rosendo Maqui y la comunidad”; el último, en el capítulo XVI “La muerte de Rosendo Maqui”.

En este orden, el episodio inicial (y central de este capítulo que abre la narración) es el viaje de regreso de Rosendo Maqui desde las alturas andinas hasta Rumi. A partir de la aparición inesperada de la culebra, el narrador sigue tanto la marcha de Maqui como sus recuerdos y pensamientos. Durante el camino en descenso, ofrece la visión panorámica del caserío “sede modesta y fuerte de la comunidad de Rumi, dueña de muchas tierras y ganados” (Alegría, 1954: 26).

Cuando Rosendo detiene la marcha, el narrador presenta el retrato del anciano:

El indio Rosendo Maqui estaba encucillado tal un viejo ídolo. Tenía el cuerpo nudoso y cetrino como el lloque -palo contorsionado y durísimo- porque era un poco vegetal, un poco hombre, un poco piedra. Su nariz quebrada señalaba una boca de gruesos labios plegados con un gesto de serenidad y firmeza. Tras las duras colinas de sus pómulos brillaban los ojos, oscuros lagos quietos. Las cejas eran una crestería. Podía afirmarse que el Adán americano fue plasmado según su geografía; que las fuerzas de la tierra, de tan enérgicas, eclosionaron en un hombre con rasgos de montaña. En sus sienes nevaba como en las del Urpillau. Él también era un venerable patriarca. Desde hacía muchos años, tantos que ya no los podía contar precisamente, los comuneros lo mantenían en el cargo de alcalde o jefe de la comunidad. (Alegría, 1954:27)

En la composición del retrato, se advierte una relación analógica del personaje con la naturaleza. Sin embargo, falta toda fusión completa del hombre y su geografía, toda correspondencia igualadora, acaso comunitaria, y más aún comunitarista, entre lo humano con lo mineral y lo vegetal, “un poco vegetal, un poco hombre, un poco piedra”.

Las metáforas vinculan el conocimiento comprensivo del narrador y la concepción animista y panteísta que el personaje tiene de sí mismo en su mundo, según imagina el mismo narrador. La asimilación a un Adán americano, que es un Adán indígena, verifica no sólo un linaje fundador

sino también la intrusión de una religiosidad cristiana que sin embargo no es juzgada alienante. En la novela, esto último está presente, tanto en el discurrir del narrador como en el de los personajes y su accionar, no como alegorías sino como telón de fondo o marco de referencia.⁸⁹

En segundo lugar y en igual capítulo inicial, la escena centrada en Rosendo quien contempla los cerros. El narrador imagina cómo es el contemplar del personaje, que él mismo ha ideado, pero de manera inmediata el narrador ofrece su interpretación de los hechos:

Gozaba viendo el nevado Urpillau, canoso y sabio, como un antiguo amauta; el arisco y violento Huarca, guerrero en perenne lucha con la niebla y el viento; el aristado Huilloc, en el cual un indio dormía eternamente de cara al cielo; el agazapado Puma, justamente dispuesto como un león americano en trance de dar el salto; el rechoncho Suni, de hábitos pacíficos y un poco a disgusto entre sus vecinos; el eglógico Mamay, que prefería prodigarse en faldas coloreadas de múltiples sembríos y apenas hacía asomar una arista de piedra para atisbar las lejanías; y éste y ése, y aquél y ese otro [...] el indio Rosendo los animaba de todas las formas e intenciones imaginables y se dejaba estar mucho tiempo mirándolos. En el fondo de sí mismo creía que los Andes conocían el emocionante secreto de la vida.

(Alegría, 1954: 24)

Las canas de Rosendo se comparan con la nieve de las montañas; se invierte la analogía de la escena anterior, ahora es la montaña la que adquiere caracteres humanos: el Urpillau es canoso y sabio, como un amauta o como Rosendo. La naturaleza se acerca al ser humano: los

⁸⁹ Si la figura de Maqui tiene rasgos patriarcales bíblicos, su sabiduría para solucionar los problemas de la comunidad le vale el respeto de los comuneros. En el mismo capítulo I, el narrador recuerda dos casos resueltos por el anciano con inteligencia y justicia. Uno de ellos, se plantea en base al muy conocido *exemplum* del rey hebreo Salomón cuando ordenó cortar en mitades al niño del que dos mujeres disputaban la maternidad: la verdadera madre es la que renuncia a su derecho para salvar la vida de su hijo. Rosendo debía determinar quién era el dueño de un potrillo. Por su orden se trae a las yeguas: el potrillo reconoce inmediatamente a la madre. Consecuentemente, se aclara lo que ya era evidente: "El perdedor era acusado de malas artes, quien no se conformó y llevó el litigio ante el juez de la provincia. Este, después de oír, afirmó: 'Es una sentencia salomónica'" (Alegría, 1954: 31).

montes son ya un amauta, ya un guerrero; en otro, duerme un indio. La presencia del narrador en la perspectiva atribuida al personaje se descubre: la expresión "león americano", entiende un conocimiento más amplio del mundo al especificar el rasgo americano; la palabra "egológico", pertenece a una esfera culta y literaria. El término "creía", a través del cual refiere a lo indígena, marca la diferencia, o la mera distancia, con respecto a ese mundo de creencias.

En el tercer episodio elegido, ubicado en el capítulo XVI, "Muerte de Rosendo Maqui", la escena previa a la muerte del anciano presenta de manera acabada la figuración de este personaje y del uso de los 'saberes del narrador'. En la cárcel del pueblo, Rosendo ha sido brutalmente golpeado por los gendarmes, iracundos ante su fracaso en detener la fuga del Fiero Vázquez. Rosendo, apenas recuperado del desmayo ocasionado por el castigo, rememora el suelo de la comunidad: "En las faldas del cerro los surcos son largos y anchos y huelen a bien, porque huelen a tierra". En ordenación yuxtapuesta, se contrapone la celda "no huele a tierra. Huele a barro podrido, a sudor, a orines, a desgracia. El suelo está tumefacto y yerto... Tal vez el cuerpo de Rosendo es como un suelo profanado (Alegría, 1954: 601).

La expresión dubitativa "tal vez" reduce el tono mayor. El carácter interpretativo explicativo suma otras imágenes. El narrador, en un compromiso afectivo, deduce su propia analogía a partir de las percepciones y sensaciones que él mismo atribuye o imagina de Rosendo.

Así, "La laguna Yanañahui espejearía a un lado de la llanura, ojo hermoso, ojo mágico de la tierra, mirando los pastos, las rocas, los hombres, los animales, los cielos" (Alegría, 1954: 601). La noción "ojo mágico" no es sólo es una metáfora en el discurso del narrador sino

que además corresponde a un modo de ver y relacionarse en el mundo indígena. Analogía y animismo: la laguna como un "ojo mágico de la tierra". Sin embargo, el concepto de 'magia' (no el fenómeno que designa) es parte de la perspectiva del narrador. El pasaje comienza y termina con la referencia al canto de las aves. Primero, Rosendo un poco sorprendido, en estado de "flotante niebla", escucha el canto de gorriones: "llevaba mucho tiempo sin escuchar el canto de los pájaros y encontró en la pequeña voz una cariñosa dulzura" (Alegría, 1954: 601). En la cárcel nunca escuchó algo igual. Minutos después recuerda a Demetrio, el flautista, y a Anselmo, el arpista. Los músicos de la comunidad son definidos por sus instrumentos. Demetrio es un poco flauta, un poco pájaro, y luego no sólo un pájaro sino muchos, de la misma manera que Anselmo, en cuya arpa canta "una bandada de pájaros amanecidos". Rosendo desaparece en su propia visión: "En el arpa de Anselmo canta una bandada de pájaros amanecidos... ¡No me peguen! ¡No me peguen! ¿Por qué me golpean así? ¡No me peguen!" (Alegría, 1954: 603).

Por último, Rosendo desaparece como sujeto gramatical, al igual que Anselmo y Demetrio. No hay aquí sujeto gramatical que designe persona; en su lugar encontramos la flauta, la acequia, la quebrada, la bandada de pájaros. Todas las materias, la naturaleza rústica en lugar de la individuación urbana.

Personas, personerías y personajes entre Lima y los Andes

En *El mundo es ancho y ajeno*, los personajes se definen en un nivel por su ubicación respecto a las estructuras político- jurídico locales dependientes de Lima. Aquí se distinguen dos sectores antagónicos. En uno de ellos están los integrantes de la comunidad de Rumi y quienes actúan a favor de ella; y en el otro, los que no pertenecen a Rumi y actúan en su contra. Esta división binaria es más compleja de lo que luce a primera vista. En el sector opositor a la comunidad, se halla don Álvaro Amenábar, modelo del poder gamonal. Pero, fuera del esquema planteado se presentan, en contraste, las figuras de Teodoro Alegría y de su esposa, Elena; una autoridad paternalista de protección a los campesinos de su hacienda.

En otro nivel, los personajes se definen por su relación específica con los medios de producción. Se corresponden con el centro minero de Nilca, con la selva cauchera, con las haciendas agrícolas o las de cultivo de coca. A lo que se suma e impone otro agrupamiento en partes duales establecido de acuerdo a la relación patronal- obrero; en otras palabras, explotador y explotado.

En cada tramo de la novela, los personajes, aún los secundarios, aparecen sumidos en la acción o cuentan lo sucedido. La acción presente y el relato (o el recuerdo del pasado) tienen vigencia en la progresión de la fábula.

Sin embargo, los personajes, aun los principales en la resolución del conflicto dramático, no se constituyen como héroes. Sus enfrentamientos se establecen con instancias ajenas. Nunca hay una ruptura definitiva entre ellos y su mundo.

No se trata de un conflicto del héroe con su comunidad de origen, con su grupo de referencia cultural y afectiva, sino de una tensión llevada al

paroxismo entre la comunidad y una instancia exterior que lo amenaza.⁹⁰

Tres figuras de distinta vinculación por su filiación a Rumi y contrastadas entre sí ponen de relieve la composición de los personajes. Se trata de Rosendo Maqui, Benito Castro y el Fiero Vázquez.

En los primeros tramos de la novela, se presenta al indio Rosendo Maqui y los datos necesarios para saber la condición del personaje. El decoro, la dignidad de un hombre juicioso y equilibrado lo caracterizan. Se trata de una persona con jerarquía: es el alcalde de la comunidad de Rumi. Sus acciones serán decisivas en el destino de la comunidad enfrentada a la codicia del hacendado don Álvaro Amenábar. Aun en medio de la adversidad se mantiene amable y mesurado; de mentalidad conservadora, opta por el ineficaz uso de la ley, ofrendas y rituales mágicos con capacidad de vencer al adversario. Sus recursos fracasan. La comunidad pierde sus tierras y debe emigrar a las tierras infértiles de Yañanahui. Sin embargo, Rosendo no aparece como un ser demoníaco o paradójico; tiene dudas y conflictos interiores y cuestiona al mundo que lo rodea. Su historia conocerá en la cárcel su final irreversible.

En segundo lugar, la función de Rosendo Maqui en la dramática novelesca es sustituida por el joven mestizo Benito Castro, quien profesa veneración por su antecesor pero comprende la ineficacia de la tradición ante los tiempos presentes. En su derrotero por el mundo exterior a Rumi aprendió la dinámica social: conoció Lima -el dato es clave-, se alfabetizó, aprendió algo de los políticos radicales de entonces, fue reclutado como soldado y participó en actos de represión.

⁹⁰ Aquí vale la observación de Lucien Goldmann, quien señala que la novela consiste en la ruptura definitiva entre el héroe (protagonista) y el mundo (Goldmann, 1964:24).

El regreso a la comunidad lo constituye como mediador entre dos órdenes antagónicos.

La elección del autor de un personaje mestizo como mediador cultural entre los dos sectores contrapuestos corresponde a una posición política. En su "Prólogo" a la edición chilena de 1947, Alegría afirma refiriéndose a "el problema indígena":

Dentro del problema, el mestizo juega un papel de enlace entre la tradición y la vida nueva. Guardando en sí valores antiguos y estando en circunstancias sociales más propicias para adquirir los elementos educacionales o económicos de la liberación, trae a la vida americana un tácito o explícito acento reivindicador [...]. Para dar únicamente ejemplos de intelectuales, indiscutibles por eminentes, citaré a Garcilaso de la Vega, el Inca, José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Gabriela Mistral, entre cien más, quienes han tomado el lado del pueblo en desventaja, expresándolo o identificándolo en una u otra forma de su reclamo.
(Alegría, 1947:17)

En el momento de aparición de *El mundo es ancho y ajeno*, la nueva coalición política llamada Concentración Nacional, tuvo como elemento de unión entre sus diversos sectores, cuya base social era de clases medias, la exaltación del pensamiento mestizo. Así se reformuló un concepto de "peruanidad" con íntima vinculación con la glorificación del mestizaje.

Esta valoración no era por entero nueva, en cierto modo coincidía con vertientes del indigenismo de la década de 1920. Las reivindicaciones se basaban en criterios de etnia antes que de clase social, con excepción del grupo de Mariátegui y de los comunistas. En sus escritos, Haya de la Torre emplea los conceptos de "revolución",

“socialismo” e “indoamericanismo”; este último progresivamente adquirió un sentido mestizo.⁹¹

La reaparición de estas ideas dentro de la amplia coalición, que apoyó a Manuel Prado en 1939, patentizó las posiciones políticas de la oligarquía criolla con las capas medias. En este concepto ‘intermedio’ de nación, estuvieron ausentes las masas indígenas campesinas y obreras.

Con todo, el personaje Benito Castro no surge de la aplicación de esquema alguno, si por esquema entendemos una representación conceptual anterior al proceso de producción literaria. Si es cierto que Alegría aún pertenecía al aprismo y sus ideas políticas se ven expresadas con nitidez en el “Prólogo”, la composición del personaje se logra por imágenes sensibles y con procedimientos estrictamente narrativos.

Las descripciones de la figura de Benito Castro no se sustentan en las analogías con la naturaleza como en el caso del indio Rosendo Maqui. Los retratos discurren bajo un tema principal basado en la correlación entre lo físico y la ropa.

En el episodio del encuentro con Lorenzo Medina y Benito Castro en el bar del Parque Neptuno en Lima, (Capítulo XVII, “Lorenzo Medina y otros amigos”),

⁹¹ El concepto blanco (criollo) de nación era una interpretación elitista que excluía a los indios. En su contra, comenzó a formarse un concepto de nación de base india. Entre esos dos extremos y teniendo en cuenta la existencia de capas mestizas de proporciones cada vez más importantes, comenzó a surgir una posición intermedia que en el caso de Luis Alberto Sánchez se expresa en el concepto de ‘totalismo’, mientras otros adoptaban la terminología del mexicano Vasconcelos y hablaban de la ‘raza cósmica’. Dado que las capas medias y la pequeña burguesía eran en su mayoría mestiza, el APRA siguió manteniendo una posición intermedia: trataba de ganarse el apoyo de esas capas (Anderle, 1985: 228).

Benito Castro “grueso y rudo ocupa todo su lugar con gesto satisfecho [...] lleva sombrero de paño y un vestido azul de casimir barato y zapatos embetunados y camisa de cuello aunque no ciñe corbata”. “En su cara hay acaso más gravedad, pero sus ojos siguen siendo vivos y el bigotillo se eriza en los labios con la misma prestancia chola” (Alegría, 1954: 660).

La serie de elementos mencionados (sombrero, vestido, zapatos, camisa, corbata) remite a la fantasía imitativa del lector. Los rasgos físicos (ojos, bigotillos, labios, cara) no establecen vinculación entre lo corporal y lo moral. Pero el detalle del vestido representa la existencia del acceso a una vida mejor.

Lima es el mundo exterior que posibilita la transformación. Un elemento de ironía es que Benito abandonará la ciudad capital para volver a la comunidad. Su aprendizaje limeño tiene por delante otro, todavía más determinante, que complementará cuando regrese a la sierra. En la escena del retorno, se reconoce que Benito es mestizo, no indio. Se infiere en la mirada de los campesinos, en un tono que no oculta la admiración o la envidia. Lo cierto, es que Benito deberá franquear la distancia planteada por su origen y su alejamiento:

Lo miraban con cierta admiración. Estaba muy cambiado. Su cara denotaba madurez y seguridad y su cuerpo, una tranquila fortaleza. Cubría su cabeza un alón sombrero de fieltro y el poncho terciado - habano claro como el que usan los hacendados- dejaba ver una chaqueta oscura y un gris pantalón de montar de los usados en el ejército. Las botas de suela gruesa lucían plateadas espuelas... parecía un hombre de rango que va de caza por las alturas. Además los modales. Esa manera de saludar estrechando la mano, palmeando la espalda, pellizcando la cara, en fin... (Alegría, 1954:683)

En tercer orden, está el personaje de Fiero Vázquez. La composición sigue un paradigma social:

Para decirlo de una vez: el Fiero Vázquez era un bandido. Una de las particularidades de las abundantes que caracterizaban su extraña personalidad consistía en que su apodo - a fuerza de calzar había pasado a ser nombre- no le venía de su fiereza en la pelea, mucha por lo demás, sino de ser picado de viruelas. Fiero es uno de los mote que en la Sierra del Norte del Perú dan a los que muestran huellas de esa enfermedad. Vázquez las tenía, fuera de otras cicatrices, más hondas, que en un lado del rostro le dejó un escopetazo. También lo caracterizaba el amor por el negro [...] Gustaba de la calidad y todos sus avíos y su caballo denunciaban la mejor clase [...]. Como una sombra pasaba a lo largo de los caminos o entre los amarillos pastizales de la meseta andina. Su cara morena- boca grande, nariz roma, quijada fuerte- habría sido una corriente de mestizo sin las viruelas y el disparo innoble. Áspera y rijosa de escoriaciones y lacras, se tornaba siniestra a causa de un ojo al cual le había caído una 'nube', es decir, que tenía la pupila blanca como un pedernal. Una bella sonrisa que se abría mostrando bellos dientes níveos atenuaba la fealdad y el continente enérgico imponía respeto [...] La leyenda y una hermosa voz hacían lo demás y el bandido despertaba la simpatía, cuando no el temor, de los hombres, y el interés y el amor de las mujeres... Pertenecía a esa estirpe de bandoleros románticos que tenían en Luis Pardo su paradigma y en la actualidad van desapareciendo con el incremento de las carreteras y las batidas de la Guardia Civil.

(Alegría, 1954:152)

La descripción se sustenta en un individuo real, Luis Pardo. Bandolero chiquiano perseguido y muerto en 1909. El retrato discurre bajo un tema principal: la armonía entre el aspecto exterior del personaje y la vida que lleva, y progresivamente el tema se presenta moralmente, subrayándose la relación entre la persona y el ambiente. Toda la descripción ordenada en objetos, borra las fronteras entre los caracteres físicos y lo moral, con un modo sugestivo y no demostrativo.

El crítico peruano Tomás Escajadillo observó la transformación del bandolero tradicional delictuoso en bandolero defensor de los derechos sociales del hombre andino. El bandolero Fiero Vásquez y su banda unen su destino al de la comunidad de Rumi “simbólicamente, la destrucción final de la comunidad de Rumi significa también la desaparición de los residuos de la banda del Fiero”.

“El Fiero no es otra cosa que un pequeño (o pequeñísimo) agricultor llevado por las circunstancias al delito y a la vida fuera-de-la-ley”. Se transforma: “El Fiero no es un bandido convencional al promediar la novela, sino que es un guerrillero, y su banda es una suerte de “brazo armado no oficial” de la comunidad de Rumi” (Escajadillo, 1983: 88).

Los tres casos estudiados ponen de relieve un principio de composición común. Es claro advertir que la construcción de los mismos carece de introspección; tampoco se constituyen como núcleos subjetivos irreductibles. La lógica de su constitución se sustenta en dos aspectos. El primero, sigue a una manera epopéyica, mediante la descripción de rasgos culturalmente relevantes que condensan pautas y valores. En su término, los objetivos de los personajes no radican en alcanzar un destino personal sino el de la comunidad.⁹² El segundo, el procedimiento aditivo o superlativo que lleva la cantidad a calidad, hasta forjar figuras que dejan de ser típicas para ser arquetípicas.

Sin embargo, *El mundo es ancho y ajeno* no es epopeya pura porque su materia prima no reside en una entidad antigua; ni posee una autonomía sociohistórica que le permita configurar un ethos y un epos propios. Por el contrario, la ficción está circunscrita en su plano temporal y topográfico.

⁹² “Rigurosamente hablando, el héroe de la epopeya nunca es un individuo. Desde antiguo se ha considerado como rasgo especial del epos el que su objeto no sea un destino personal sino el de la comunidad” (Lukács, 1985: 333).

La evocación y presentación, en los primeros tramos de la obra, del orden comunal indígena contrastará con el otro orden actuante en el resto de la obra. Las conflictivas relaciones de la comunidad campesina con conjuntos sociales mayores; como el precapitalismo versus el desarrollo del capitalismo. Como localidad de las guerras nacionales; o como víctima del poder.

En cuanto a los propósitos del autor, Alegría declaradamente ideó *El mundo es ancho y ajeno* como novela. A la vez, presenta un “exceso” de conciencia del escritor frente al mundo narrado, un rasgo que según la tradición crítica que va de George Lukács a Lucien Goldmann es el elemento constitutivo del género novelesco.⁹³

Más la ironía que el humorismo determinan cierta distancia del autor con respecto al mundo narrado. Pero también un desgaste o deflación de lo heroico, lo cual amengua la función de los rasgos épicos señalados.

Rumi, espacio, alegoría y sino de trance limeño

El espacio topográfico donde se dramatizan las fuerzas en conflicto en la novela *El mundo es ancho y ajeno* comprende la sierra, la selva, la costa, y aun la puna.

⁹³ “Un hecho particularmente importante es que, en la novela, la situación del escritor con relación al universo que ha creado difiere en su situación con respecto al universo de todas las demás formas literarias. A esta particular situación Girard la llama humorismo, Lukács, ironía. Ambos están de acuerdo en que el novelista debe rebasar la conciencia de sus héroes y que este exceso (llámese humorismo o ironía) es, estéticamente hablando, el elemento constitutivo de la creación novelesca” (Goldmann, 1964: 30).

El primer lugar, por orden de aparición y de significado, es la serrana comunidad de Rumi. Ubicado en el Departamento de La Libertad (donde nació Alegría), en el norte andino⁹⁴. Este dato no sólo dice de la materia geográfica, sino que determina la existencia de una comunidad campesina indígena. Un modelo de formación social que reconoce un origen declarado en el ayllu.⁹⁵

Con todo, el rasgo común y distintivo tanto de los ayllus como de las comunidades encuentra su basamento en una disposición “no espacial

⁹⁴ En los hechos probados, las comunidades peruanas se concentran en el espacio definido por los macizos de la sierra sur y central, y en menor medida en la sierra y costa norte. Respecto a Rumi, deliberadamente Ciro Alegría no da precisiones de su exacto lugar: “la astucia narrativa de Alegría no permite poner un alfiler sobre Rumi en el mapa” (Escajadillo, 2009:115)

⁹⁵

El estudio de las *comunidades*, “la institución más antigua y la más importante - en términos sociales y demográficos -, que existe en el país” (Flores Galindo, 1988 :7), se inició en los primeros años del siglo XX. El libro de Heinrich Cunow *El sistema de parentesco peruano y las comunidades gentilicias de los incas* (1891), desarrolla y esclarece las relaciones de parentesco en el incario a partir de la unidad sociológica o formación conocida bajo el nombre de ayllu como una comunidad gentilicia y unilineal. Este modelo fue generalizado en el estudio de las sociedades rurales; las nociones de comunidad, ayllu y parcialidad muchas veces hallarán usos indistintos. Este uso sinónimo de comunidad y ayllu se verifica en el ensayo *El ayllu* (1913) del jurista (y presidente) boliviano Juan Bautista Saavedra (Saavedra, 1975: 476). La transformación del ayllu en comunidad, según el autor, se explica por la evolución de la unidad originaria familiar a “organización tribal agrícola” (Saavedra, 1975:518). Tanto el ayllu como la comunidad tienen su origen en la estructura del linaje prehispánico, que subsiste en las actuales comunidades andinas: “el régimen español, si introdujo alguna innovación en la constitución de la propiedad comunista del ayllu territorial, no fue de aquellas que borrarían totalmente sus rasgos característicos” (Saavedra, 1975: 518).

La reversión del uso homólogo de las nociones ayllu y comunidad fue decidida, en 1968, con la publicación del ensayo *Las comunidades de España y del Perú* de José María Arguedas. El esclarecimiento del origen de las comunidades andinas contemporáneas, basado en su observación directa e investigación comparativa, entre las comunidades españolas de Bermillo y Muga con las de Puquio y el valle del Mantaro, sostiene la fusión entre los ayllus prehispánicos y los municipios españoles. En ellas, existe el conflicto entre la tradición cooperativa y el embate externo para incorporarlas a una sociedad competitiva por la acumulación de bienes materiales. No son las fuerzas del desarrollo la medida del cambio. Por el contrario, en el Valle de Mantaro que dispone “más alto grado de desarrollo [...] se mantienen vínculos de cooperación y de cohesión”, “porque las fuerzas endógenas de los pueblos peruanos son [...] mucho más poderosas en cuanto a su ethos comunitario” (Arguedas, 1968:346).

del espacio” o “unidad de espacio”. Esta categoría supone “un antiquísimo patrón andino que he llamado ‘el control vertical de un máximo de pisos ecológicos’” (Murra, 1975: 60), cuyo término consiguiente es la vivencia de un tiempo no capitalista. Se trata de una forma local del tiempo agrícola estacional en una dimensión política, derivada en la necesaria subsistencia, que en esta perspectiva se manifiesta como un hecho colectivo. Esta precisión, que excede lo geológico, se basa en la concepción de la tierra como bien o propiedad transpersonal o colectivo. Esta ideación andina clásica del espacio, distinta a la oligárquica gamonal y al concepto patrimonial del grupo de poder peruano cifrado en la ciudad capital limeña, contrasta y opone el vínculo estatal definido en una concepción del predominio como privado y en una aspiración señorial o feudal con la propiedad de la tierra que frecuentemente consigue por saqueo.

La novela *El mundo es ancho y ajeno* dramatiza la conflictiva coexistencia de dos espacios sustentados en concepciones de pronunciada diferencia: el espacio de matriz andina identificado en la comunidad de Rumi y el espacio patrimonialista cifrado en la ciudad de Lima. No se trata de una confrontación de ideas sino de un planteamiento del espacio entendido como una relación con el espacio pero también de una pugna de hombres con hombres y de hombres con espacios:

Así fueron recogidos de la tierra, una vez más, el maíz y el trigo. Era la vida de los comuneros. Era la historia de Rumi... Páginas atrás vimos a Rosendo Maqui considerar diferentes acontecimientos como la historia de su pueblo. Es lo frecuente y en su caso se explica, pues para él la tierra es la vida misma y no recuerdos. Esa historia parecía muy nutrida. Repetidos tales sucesos en cincuenta, en cien, en doscientos o más años -recordemos que él sólo sabía de oídas muchas cosas -, la vida comunitaria adquiere evidente carácter de paz y uniformidad y toma un verdadero sentido en el trabajo de la tierra. La siembra, el cultivo y la cosecha son el verdadero eje de su existencia. El trigo y el

maíz-‘bendito alimento’- devienen símbolo. Como otros hombres edifican sus proyectos sobre empleos, títulos, artes o finanzas, sobre la tierra y sus frutos los comuneros levantaban su esperanza... Y para ellos la tierra y sus frutos comenzaban por ser un credo de hermandad. (Alegría, 1954: 225).

El fragmento transcrito presenta la forma de vida de los integrantes de la comunidad de Rumi, determinada por el modo originario o esencial de la relación con la tierra en un tiempo acumulado. Esta concentración temporal (“Repetidos tales sucesos en cincuenta, en cien, en doscientos o más años”) advierte dos aspectos sustantivos relacionados entre sí. Uno, apunta una suerte de cristalización, de repliegue de la comunidad ante la dinámica de los cambios históricos concurrentes en la narración. El otro, refiere al aislamiento espacial en correlación con la ausencia de acción o interacción decisiva con otros grupos humanos (“Como otros hombres edifican sus proyectos sobre empleos, títulos, artes o finanzas sobre la tierra y sus frutos los comuneros levantaban su esperanza”).

A su vez, el aislamiento de Rumi reconoce la concurrencia del orden capitalino, que tiene doble verificación. En un primer término, la comunidad es un lugar donde las relaciones establecidas entre sus integrantes y el territorio, en cuanto real, incluyen la ley y las formas de sociabilidad limeña: “Si nos quejamos en la capital, no nos harán caso. En Lima se ríen de las provincias y nos llenan de logreros” (Alegría, 1954:181). En un segundo término, no se puede dejar de reconocer en la descripción del emplazamiento de Rumi, llamada “caserío aldeano”, un diseño espacial semejante al damero urbano impuesto en América desde la Conquista. Una suerte de “teórica ciudad” que no alcanza el rango de tal y en la que todo esfuerzo por adueñarse de la cultura venida de afuera (técnicas, lectura) está condenada al fracaso:

Dos hileras de casas que formaban lo que pomposamente se llamaba Calle Real. En la mitad, la calle se abría por uno de sus lados dando acceso a lo que, también pomposamente, se llamaba Plaza. Al fondo del cuadrilátero sombreado por uno que otro árbol se alzaba una recia capilla.
(Alegría, 1954:36)

El emplazamiento de Rumi, según un diseño de ciudad dispuesto en un territorio comunal agrícola, a primera vista, contradice y desmiente la “clásica” oposición establecida entre la ciudad y el campo. Sin embargo, el planteo revela, no en su episodio aparente sino en su contraparte, una síntesis de acumulaciones temporales.

Como punto de partida, la fundación de la ciudad de Lima, signo de la civilización moderna, coincidió con el florecimiento “urbano”, de modalidades y ritmos diversos, ocurrido en el norte de Europa, en la península Ibérica, en Francia y en el norte de Italia. Este hecho histórico se registró en un Occidente medieval, “uno de los tipos principales de ese hombre medieval es el habitante de la ciudad” (Le Goff, 1999). Su sustento se encontraba no sólo en el crecimiento y ordenación edilicia, el incremento de actividades políticas y económicas, sino en una visión del hombre cuyo estado de espíritu no se definía con el antagonismo de la ciudad y el campo sino entre lo construido, cultivado, habitado y lo ‘natural’ sin intervención del hombre.⁹⁶ En este marco, el factor decisivo de la aparición de la ciudad moderna “corresponde a una ruptura concreta con un mundo feudal compuesto no por ciudadanos sino por súbditos” (Mongin, 2006: 106). Este sustento ideológico fue incumplido en las nuevas ciudades indianas; pero también en las republicanas del Perú. Por el contrario,

⁹⁶ “En el occidente medieval, la gran oposición ya no se da, como en la antigüedad, entre la ciudad y el campo (*urbs-rus*, entre los romanos, con los desarrollos semánticos urbanidad- rusticidad), sino que el dualismo fundamental cultura-naturaleza se expresa más mediante la oposición entre lo que está construido, cultivado, habitado (ciudad, castillo y aldea anexa) y lo que es propiamente silvestre (el mar, el bosque, los equivalentes occidentales del desierto oriental), el universo de los hombres en grupos y el universo de la soledad” (Le Goff, 1985: 120).

las fundaciones urbanas realizadas en América por los conquistadores españoles dispusieron la oposición de la ciudad- campo (sierra). En los hechos, la clase señorial radicada en la ciudad reconoció el prestigio de la tierra sólo como rango social y no por una práctica productiva. El señor fue un funcionario que recogía el excedente e impedía el acceso de los campesinos al mercado urbano. En la visión de castas, los indios fueron por largo tiempo el obstáculo para la realización de los proyectos políticos del bloque señorial.⁹⁷

La derrota de la Guerra del Pacífico, aun sin el guano y el salitre, dio lugar a un ambiente no gratificante en el que surgieron González Prada, Mariátegui y acaso Haya, pensadores de una reconstrucción inclusiva del indio y el espacio andino, que desde la república era opuesto a la ciudad. El siguiente período del Oncenio significó una unificación falaz o tendencia inconclusa de articulación aparente. Sin embargo, en su conclusión incorporó perspectivas distintas acerca de las relaciones entre la ciudad y el campo (aquí, la sierra). O más bien entre el campo aliado a una fracción minoritaria de la ciudad y la ciudad vinculada a un sistema de poderes radicados en los pueblos.

En la novela *El mundo es ancho y ajeno*, Rumi es en relación con Lima notablemente menos vasta, menos poblada, menos ostensiblemente

⁹⁷ Más en detalle, la conquista trastornó la concepción de unidad de espacio e impuso una unidad burocrática y palaciega cuya cifra fue Lima; una mentalidad de capital y no de territorio. Durante la Colonia, el intento más profundo de restablecer la lógica vieja del espacio andino en sus consecuencias políticas, en ese momento centrado en el mercado potosino que concluía donde comenzaba la influencia de Lima, fue llevado a cabo por Tupac Amaru. En consecuencia de la derrota de Amaru, el grupo del poder - que comprendió la posibilidad de cambio del orden social- acrecentó una conciencia de clase reaccionaria que no atenuó siquiera ante el advenimiento de Bolívar. “El nuevo Estado independiente fue incapaz de imponer su hegemonía a todo el espacio llamado Perú”. En su acumulación histórica, el orden republicano sin capacidad de aglutinación... dio lugar a los que algunos han llamado forma gamonal del Estado, una mediación que “era a la vez la forma de centralidad limeña [...] cuya razón señorial no era una razón burguesa y, en cualquier forma, no era racionalista: es una racionalidad interior a supuestos irracionales de la existencia de una casta cuya única creencia irrenunciable fue su superioridad sobre los indios” (Zavaleta Mercado, 2008: 70).

jerarquizada su sociedad, con débil articulación no sólo con la ciudad capital del país sino también con el centro de la provincia.

La crítica reconoce en Rumi el sustento de la unidad de la trama. Rumi, vista como el único lugar habitable para el hombre andino en oposición al mundo exterior. Es uno de los elementos unificadores de la novela cuya composición parece desarticulada por la incorporación aditiva de historias intercaladas (Escajadillo, 1983).

La función de Rumi como núcleo aglutinante de la narración constituye una metáfora urbana, cuya articulación descansa en uno de sus extremos sobre el espacio de la comunidad, de esa teórica ciudad que no alcanza su acabamiento. En razón del orden impuesto cifrado en la capital peruana, colonial y republicano, que ignora a sus integrantes como ciudadanos y los considera súbditos. Y, en el otro extremo, la ciudad de Lima cuyo orden se impone sobre una Rumi periférica. Al mismo tiempo, si la concepción de Rumi como centro de un orden espacial y temporal descentra a Lima, el orden de Lima produce el desplazamiento de Rumi que se resuelve en el éxodo, la partida pero también el regreso.

Un entero mundo estrecho y propio en la novelística urbana limeña

El mundo es ancho y ajeno es una novela 'clásica' de trama cerrada. La obra se abre con el presagio de una desgracia para el pueblo indio y se cierra con su derrota.

En cuanto contenidos, no existe antecedente en la literatura peruana de una obra que por deliberado plan reúna la heterogeneidad territorial

del país. En cuanto a la construcción del contenido novelesco, Alegría distingue lo esencial de lo secundario, capta el momento histórico y lo convierte en sustento de la trama artística. Selecciona diversos niveles de lo social y reconstruye sus vínculos, recrea una estructura de clases y castas.

Una suficiente “distancia urbana” posibilita la creación de todo este “mundo”, hipérbole y a la vez microcosmos o microscopía del Perú. A partir de ahí se percibe el mundo tradicional en declinación, como lejano y casi mítico, a la vez como parte de sus raíces (y conviene recordar las referencias autobiográficas del autor en ocasión de la hacienda de Cajabamba y sus abuelos). El ambiente edénico de Rumi será amenazado con el arribo del hacendado Álvaro Amenábar, apoyado por el poder local y central; es decir, con la irrupción de la instancia político estatal en la comunidad feliz. A partir de entonces, la conflictividad se incrementa, ligada al involucramiento de Rumi en la dinámica del mundo “moderno”.

Un pasaje de la novela esclarece acaso como ningún otro la noción de “distancia urbana”, correlativa a la experiencia urbana limeña. El narrador presenta Lima y El Callao en la perspectiva de Benito Castro:

El Callao y Lima tienen las casas achatadas porque nunca llueve, lo mismo que en toda la costa peruana, lo que a Benito le producía una extraña impresión. Realmente, todo le parecía raro y había muchas cosas que ver y en qué pensar. Más allá de las zonas pobladas y regadas en las cuales surgían cúpulas de iglesias y árboles, el inmenso arenal se extendía, pardo y ondulado, imitando la piel de un puma. Al fondo, alzábanse unos cerros duros y herrumbrosos como el hierro oxidado, bajo un cielo lechoso. Al otro lado, el mar azul recluso, el gran mar solo, avanzaba a lamer la tierra erizada y luego volvía hacia el horizonte para traer algún barco.

(Alegría, 1954: 615)

Es fácil advertir que Lima era más compleja y heterogénea que esta visión de la ciudad desde la opinión de un serrano. Sin embargo, lo que más importa no es la descripción en sí, sino la experiencia transmitida de Benito Castro. Una experiencia basada en el sentimiento de extrañamiento, de soledad, de distanciamiento en la principal ciudad peruana. A semeja a un estado de ánimo, a una afectividad que proviene del narrador omnipresente y en su último término aun al autor.

No se trata de un dato universal de la vida citadina, sino una forma de consciencia del escritor Ciro Alegría de la sociedad peruana organizada bajo la hegemonía limeña. Su determinación no se desprende de la construcción de los personajes, ni de sus interrelaciones o sus modos de inserción y actuación en sus comunidades de la que forman parte o a las que se integran. Proyectada en el plano de la literatura narrativa, esta consciencia exterior articula la novela y dispone una “forma no natural”. El proceso directo o inmediato de los datos se efectúa en una segunda instancia que depende de esa consciencia y que “transforman” la realidad.

Con todo, la experiencia urbana limeña está fuertemente presente en *El mundo es ancho y ajeno*. Antes que una forma de consciencia, es una configuración anímica que articula una forma literaria de novela capital.

XI. Ofrenda de dinamita para Lima: *Yawar Fiesta* de José María Arguedas

Ayllus y vecinos temblaban en la plaza, cuando los capeadores de K´ayau y Pchk´achurri llamaban desde lejos, poncho en mano, a los toros bravos. Temblaban cholas y niñas, cuando el ‘callejón’ o el allka daba vuelta junto a las barreras, con el Juancha o el Nicacha colgando de las astas, a veces del chumpi, a veces de la ingle. ‘Honrao’ Rojas

entraba, dinamita en mano a la plaza, ardiendo la mecha, llamaba con su brazo al pillko, al allka:

-¡Chascha! ¡Turucha carago!

El allk´a escarbaba el suelo, sacando la lengua.

Mientras, don Maywa y los pichk´achurris tocaban turupukllay en los wakawak´ras; la arenilla de la tierra ardía en la plaza [...].

Desde lejos arrancaba el toro [...] Cuando el toro estaba para cornearlo ya, ‘Honrao’ Rojas tiraba al suelo el cartucho. Retumbaba la plaza, el polvo subía del suelo en remolino. ‘Honrao’ Rojas andaba de espaldas a las barreras. En veces, el toro pateaba, lomo en tierra; o corría, como loco; echando sangre del pecho; otras veces, cuando pasaba el polvo, el toro veía al ‘Honrao’, bramando saltaba, pero ya no había tiempo, el ‘Honrao’ llegaba riéndose a la barrera (Arguedas, 1977: 37)

El Subprefecto, de espaldas a la mesa, se cuadró con un papel en la mano, y empezó a hablar:

- Señor Alcalde y señores vecinos: tengo que darles una mala noticia. He recibido una circular de la Dirección de Gobierno, prohibiendo la corrida sin diestros. Para ustedes, que han hablado tanto de las corridas de este pueblo, es una fatalidad. Pero yo creo que esta prohibición es para el bien del país, para dar fin a una costumbre que era un salvajismo [...] Yo tengo que hacer cumplir esta orden [...] ¿No haber corrida en la plaza de Pichk´achurri? ¿No haber choclón para que se ocultaran los indios? ¿No haber paseos de enjalmas entre cohetes y música de wakawak´ras, cachimbos y camaretas? ¿No haber dinamitazos para los toros más bravos? ¿Ya no entrarían a la plaza los cholos de Pichk´achurri y K´ayau, con sus ponchos de capa, a parar firme frente a los toros bravos de K´oñani y K´ellk´ata? Y entonces ¿cómo iba a ser la corrida? ¿Dónde iba a ser? ¿La gente de Puquio iba a reunirse en Pichk´achurri, indios y vecinos, para ver un solo torerito en la pampa del barrio, haciendo quites a los toros de K´oñani? (Arguedas, 1977: 44)

Los pasajes transcritos han sido extricados, respectivamente, a los Capítulos IV y VII, “K´ayau” y “La Circular”, de la novela *Yawar Fiesta* de José María Arguedas.

En este orden, el primer pasaje consiste en la descripción de la corrida de toros a la manera india en una comunidad en la sierra peruana. Un cambio de hechos y de situaciones ocurre en breve espacio. Tres

escenas de ímpetu y sustancia se suceden. En principio, se circunscriben en un determinado ambiente y escenario (“Ayllus y vecinos temblaban en la plaza, cuando los capeadores de K´ayau y Pchk´achurri llamaban desde lejos, poncho en mano, a los toros bravos. Temblaban cholas y niñas”); sigue, la derrota de campeadores; (“cuando el ‘callejón’ o el allka daba vuelta junto a las barreras, con el Juancha o el Nicacha colgando de las astas, a veces del chumpi, a veces de la ingle”). La última, el ingreso al coso de ‘Honrao’ Rojas y su enfrentamiento al toro.

No es práctica de tauromaquia al modo español. Por el contrario, es el *yawar fiesta*, la fiesta de la sangre, el *turupukllay* (Galdo Marin, 2007). El conjunto de los acontecimientos, expresado por la rápida sucesión de imágenes, la disposición precisa de las acciones, las conexiones comparativas reforzadas en el uso de las formas verbales y en la colocación de las palabras, encuentra su unidad en el espacio limitado del coso.

El segundo pasaje consta de dos párrafos. En el primero, el episodio donde el Subprefecto de Puquio comunica a los principales la orden de Lima. La aparente concesión a los presentes (“tengo que darles una mala noticia”) acentúa su posición jerárquica y su seguridad en imponerse. El énfasis en su adhesión a la circular es decisivo y explícito (“yo tengo que hacer cumplir esta orden”). La raíz de la orden impuesta por la Circular no se encuentra sólo en lo manifestado (“dar fin a una costumbre de salvajismo”), sino también en una razón señorial que evoca los modos de España, pero también la violencia y la dominación que continuó la República peruana. La expoliación de la historia, o al menos su conato de hacerlo.

En el siguiente párrafo del mismo pasaje citado, en segundo lugar, se presenta un orden o un torrente de pensamientos. Quién piensa, quien encadena las consecuencias prácticas en la vida cotidiana comunitaria de la orden llegada de Lima, es el narrador. Pero este no habla desde sí mismo, o como tal -como 'desembozado' narrador de la ficción novelística- sino desde una conciencia, o una pluralidad de voces y conciencias, que no simpatizan con la autoridad central. Este aspecto se trasluce en la forma de expresión ("¿No haber...?"). Describe las características de la corrida y de la fiesta de la sangre, todo el mundo que desaparece, en cada una de sus partes, con una única y sola circular emanada de Lima. El narrador ofrece una representación concreta de comunitarios usos y prácticas, en una imaginación corporal, institucional, ritual, social, que ha faltado a las autoridades limeñas, para las cuales todo puede seguir en la comunidad más o menos igual -cercenada tan sólo, a sus ojos, la costumbre salvaje. El narrador plantea las cuestiones sin dar respuestas, porque es un escándalo cósmico, una ruptura ontológica la que esas desapariciones forzadas generan a sus ojos, en rápida sucesión, como sobre una pantalla cinematográfica que cancelara cada imagen que acaba de proyectar.

El episodio tiene una importancia singular y axial en la fábula. En un aspecto, porque significa la irrupción violenta de una instancia político estatal nacional en los ayllus. A partir de este hecho y de este momento, el conflicto dramático irá in crescendo. Al mismo tiempo, es el ingreso a una participación problemática en la política de Estado. En otro, porque las diferentes situaciones, acontecimientos y personajes ligados a las interrogaciones planteadas constituyen el desarrollo de la trama, que enfrentarán en esta novela, acaso como en ninguna otra antes -ni siquiera después-, la dialéctica constitutiva de Lima y los Andes, su juego de configuraciones y reconfiguraciones

recíprocas, donde una oposición clásica del siglo XIX en la historia de la novela occidental como género adquiere y desarrolla caracteres únicos que sin embargo no anulan ni obliteran, sino que potencian y resignifican ese pasado

Unidades de lugar, fragmentación y astucias de la acción en *Yawar Fiesta*.

El lector que en 1941 abría *Yawar Fiesta* se encontraba con una novela organizada en once breves capítulos titulados que suman en total poco más de 160 páginas casi del formato de un libro de bolsillo (11x 18). A primera mirada, resulta fácil reconocer la diferencia material del volumen de *Yawar Fiesta* en cotejo con el de *El mundo es ancho y ajeno*. Los veinticuatro capítulos de la novela de Ciro Alegría están desplegados en 723 páginas en una caja de formato editorial (13x23).⁹⁸ La primera versión de 1941 de *Yawar Fiesta* contaba con un capítulo inicial “La quebrada” que fue suprimido en 1958, el mismo año de la aparición de su *Los ríos profundos*, en una segunda edición que Arguedas consideró definitiva.⁹⁹ Sin embargo, la siguiente edición chilena de *Yawar Fiesta* incluyó a manera de prólogo, y en otras sucesivas en forma de apéndice de apéndice, el ensayo del propio

⁹⁸ El detalle corresponde a las respectivas ediciones de *Yawar Fiesta* ([1941] 1977) por la editorial argentina Losada y de *El mundo es ancho y ajeno* ([1941] 1954) por la editorial chilena Zigzag.

⁹⁹

El capítulo eliminado ofrecía una visión cósmica de las serranías que rodean Puquio. El pueblo no aparece y la descripción se centra en las grandes cordilleras, en las enormes quebradas, en el infinito cielo. “La acertada supresión de este capítulo se explica tanto como resultado de la autocrítica (sin duda se trata de un fragmento débil, cuanto en la decisión de no detener con exceso al lector en el pórtico de la fábula, especialmente cuando, como en este caso, la información proporcionada no tenía función específica” (Cornejo Polar, 1973: 61). La edición de *Obras Completas* (1983) de José María Arguedas incluye el capítulo en cuestión.

Arguedas “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”.¹⁰⁰

En las primeras líneas del primer capítulo definitivo de *Yawar Fiesta*, “El pueblo indio”, se impone una doble presentación. Una, la figura del narrador; la otra, lo contemplado por ese mismo narrador. En esto último, la ciudad de Puquio. El que habla releva y revela su conocimiento y la prueba de su pertenencia, “otros viajeros no conocen su pueblo desde lejos” (Arguedas, 1977:7). Las sucesivas imágenes espaciales se articulan conforme el recorrido del narrador, quien desde fuera y desde lo alto, desciende e ingresa a la ciudad.

Como en tantas novelas realistas decimonónicas, la progresión del narrador es la progresión del libro bíblico del Génesis: primero la Geografía, después la Historia. En el principio de *Yawar Fiesta* está el emplazamiento topográfico del pueblo.¹⁰¹ La concisa enumeración muestra la naturaleza intervenida por el hombre, “entre alfalfares, chacras de trigo, habas y cebada”. La mirada sigue el movimiento de los riachuelos, la lagunita, los rápidos de los ríos. La visión del pueblo precisa jerarquías sociales. En el filo de la lomada está el girón Bolívar, “donde viven los vecinos principales”, y las faldas de los cerros que lo rodean, donde los ayllus indios. Desde el abra de Sillanayok’, los tres ayllus: Pichk’achurri, K’ayau, Chaupi donde “no hay calles verdaderas en ningún sitio” (Arguedas, 1977: 8). El otrora Puquio entero indio es “pueblo nuevo para los mistis” (Arguedas, 1977:11). El despojo

100

José María Arguedas publicó “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” en la revista limeña *Mar del Sur* en el año 1950. La versión incorporada en 1968 a la novela *Yawar Fiesta* fue revisada y corregida por Arguedas.

¹⁰¹ El capítulo I “La Quebrada”, que en la segunda edición Arguedas suprimió tal como se indicó, la descripción de las grandes cordilleras, enormes quebradas, en el infinito cielo, se desarrolla bajo ciclos temporales; “en los meses de lluvia” (Arguedas, 1941:4), “en los meses de invierno”, “al amanecer”, “Al mediodía”, “cuando el sol declina” (Arguedas, 1941:5), “al anochecer” (Arguedas, 1941:6).

perpetrado por los blancos a los ayllus no logró que los indios “soltaran el agua”.

En la cumbre de la lomada “es el sitio de los mestizos; ni comuneros ni principales, allí viven los chalos” (Arguedas, 1977: 9):

Los comuneros les llaman ‘k’anras’, y quizá no hay en el hablar del indio palabras más sucia. Pero algunos mestizos son trabajadores [...] muchos de estos hacen amistad con los ayllus y hablan a favor de los comuneros [...] en las fiestas hablan con ellos de igual a igual (Arguedas, 1977:15).

En el vivir en el girón Bolívar y en los barrios, el énfasis se encuentra en el anteúltimo párrafo del capítulo I que remite a su título “Pueblo indio”:

- Atatauya Bolívar, calle!

Cuando los indios miran y hablan de ese modo, en sus ojos arde otra esperanza, su verdadera alma brilla. Se ríen fuerte, quizá también rabian (Arguedas, 1977: 15).

En el siguiente capítulo, “El despojo”, la narración se organiza en dos partes contrapuestas. En primer lugar, un orden social homogéneo a todos los integrantes de las comunidades;

En otros tiempos, todos los cerros y todas las pampas de la puna fueron de los comuneros [...] la puna grande no tenía dueño [...] los mistis subían a la puna de vez en vez [...] como las granizadas locas, un ratito, hacían su daño y se iban [...] Cada ayllu de Puquio tenía sus echaderos. Esa era la única división que había en las punas: un riachuelo, la ceja de una montaña [...]. Pero los pichk’achurris fueron siempre los verdaderos punarunas, punacumunkuna. (Arguedas, 1977: 17).

En segundo lugar, la transformación de esa condición de vida. El hecho que provocó la ruptura radical entre ambos estadios es atribuido a causa de un origen externo. La costa, especialmente la ciudad de Lima, reclamó ganado de la sierra. En consecuencia, los mistis se apropiaron

de las tierras y del ganado de las comunidades indígenas, con la complicidad de las autoridades locales. Los punarumas, despojados de todo, optaron por diversos caminos. Algunos, bajaron a su ayllu como forasteros: “El varayok, alcalde del ayllu, los recibía en su casa, y los comuneros del barrio levantaban una casa nueva para el punaruna” (Arguedas, 1977:19). Unos, trabajaron en las chacras de los mistis; otros, “enganchados” para Nazca o Acari, en las haciendas de algodón quedaron amarillos y débiles. Hubo quienes lograron comprar tierras por sus servicios como lacayos o concertados. También cambiaron: “ese ‘indio’ que llegó con ojos asustados, ahora de comunero chaupi, k’ollana o k’ayau, tenía más valor para mirar frente a frente, con rabia, a los vecinos que entraban a los ayllus a pedir favor” (Arguedas, 1977: 22):

Los pocos comuneros que eligieron quedar en las punas se volvieron cerriles; en cambio los que luego de vender su ganado al patrón fueron vaqueros del principal se declararon hijos huérfanos del usurpador. Con todo, cuando el hacendado ordenaba arrear el ganado para llevarlo al ‘extrangero’, ni con la muerte, ni con la helada, sufrían más los indios de las alturas [...] Pero los mak’tillos (muchachos) sufrían más [...] como para morir se lloraban; y desde entonces el odio a los principales crecía en sus corazones, como aumenta la sangre, como crecen los huesos. (Arguedas, 1977: 25)

De lo visto en lo anterior, el primer capítulo describe el espacio geográfico y social de Puquio. Aunque la división entre uno y otro sea artificial: el espacio geográfico urbano es social. Frente a la comunidad imaginaria de Rumi, ubicada en el norteño departamento de La Libertad en *El mundo es ancho y ajeno*, Puquio es capital de la provincia ayacuchana de Lucanas. Es un ‘pueblo grande’; el narrador Arguedas ha abandonado ya y para siempre la perspectiva de la ‘aldea’ india, que era la de su anterior volumen *Agua* (1935). Lo que

significa abandonar también, a pesar de que la crítica lo elogió por algo que no hizo, la perspectiva ‘interior’ del ‘indio auténtico’.¹⁰² Apenas rebasada la aldea, ya en los Andes el indio se vuelve un actor social entre muchos.

El segundo capítulo, “El despojo”, narra los actos arbitrarios que impusieron a la comunidad un sistema semifeudal, que sigue siéndolo a pesar de avatares y giros violentos. Los expoliadores se parecen muy poco a empresarios burgueses y mucho a los gamonales clásicos, de un régimen político de gran propiedad rural y sometimiento de la población indígena, con violencia y con manipulación de la legalidad.¹⁰³ Como el anterior capítulo, presupone una distancia entre el texto en particular y la narración que vendrá y el lector. El narrador ha de salvar esa distancia. Cuando lo hace, se involucra, y admite que del narrar el narrador saldrá tan enturbiado como la comunidad y el relato y la tensión de Lima con los Andes. Si establece una separación entre ellos (los de la Costa en general, los de Lima en especial) y nosotros, es el nosotros el que resulta más difícil de definir, y podría sostenerse que la redefinición, por cierto inacabada, de ese nosotros es el tema y problema de *Yawar Fiesta*.

En “El despojo”, el vínculo con Lima se hace más históricamente rastreable, la diacronía se halla inscrita en la sincronía del paisaje. La llegada de los mistis a Puquio se debió al tránsito de la minería hacia la agricultura. Pero en el presente de la fábula, la actividad más provechosa, más redituable, es la ganadería. En nada parece casual

¹⁰² Tan tardíamente como en 1964, el novelista Mario Vargas Llosa, con el mayor y mejor ánimo encomiástico, podía publicar en la revista *Visión del Perú* un artículo que titulaba “José María Arguedas descubre al indio auténtico”.

¹⁰³

Estos dos capítulos sintetizan la temática que las novelas indigenistas anteriores a *Yawar Fiesta* desarrollan con más detalle analítico. Ariel Dorfman señala, en este sentido, que Arguedas inicia su novela donde quedó la obra de los autores del indigenismo tradicional (Dorfman, 1970: 204).

que todo el conflicto gire en torno a un toro campeón al que hay que matar con dinamita, herramienta de mineros. La demanda de pastizales empuja la demanda hacia las tierras de puna, que tradicionalmente eran las de las comunidades indias. Acá aparece, explicitada por el narrador, la mayor paradoja económica del momento. Es el capitalismo el que ha hecho crecer el mercado interno, y el que ha vuelto rentable a la ganadería. Pero es un capitalismo que no moderniza: en vez de incluir a los indios como consumidores, busca arrinconarlos o dispersarlos. En suma, es la misma paradoja de *El mundo es ancho y ajeno*, que culmina con la diáspora de Rumi. Y es el mismo capitalismo el que posibilita y aun produce uno y otro drama. En un mundo anterior a Leguía y Benavídez, con malos caminos, con el país incomunicado, la acción de Lima era imposible en provincias: la red vial, en vez de unir, disgrega, subraya y acentúa las diferencias.

Los dos capítulos atan al narrador a un conjunto de relaciones culturales que vuelve inteligible el marco en el que se desarrollará la trama, al precio de que sea aún más inteligible - -en el límite de lo anticipable- la posición que ese narrador ocupa dentro de ese marco. Como en *El mundo es ancho y ajeno*, el narrador de *Yawar Fiesta* es omnipresente, pero nunca, a diferencia de aquel, omnisciente. El arranque de la fábula se encuentra en el capítulo III, "Wakawak'ras, trompetas de la tierra". En su apertura, los comentarios y expectativas en torno a la corrida de toros prevista para el día 28 de julio en celebración de la Independencia peruana. No se trata de tauromaquia al modo español; por el contrario es el yawar fiesta, fiesta de la sangre.

Año tras año ganaba el ayllu Pichk'achuri con el campeador 'Honrao Rojas'. Pero esta vez, K'ayau quiere ser el primero en la plaza. Para esto, se proponen bajar de las alturas al toro Musitu. La música del

turupukllay, especial de las corridas de toros, interpretada por las trompetas, invade todos los órdenes; el sonido aparece como identidad, como presencia simbólica y real de los indios:

Los wakawak´ras anuncian en todos los cerros el yawar fiesta, a la madrugada, al mediodía y mientras bajaban el camino por la tarde. En la noche también de los barrios subía al girón Bolívar el canto de los wakawak´ras [...] don Waywa, de Chaqui, era el mejor cornetero. Su música interrumpía la charla de los mistis, la tranquilidad de la comida de los principales, vencía el ánimo de las devotas cuando estaban con el cura en la iglesia haciendo el rosario.
(Arguedas, 1977: 28)

La decisión de los cumukuna de ser los primeros en el yawar fiesta tiene como correlato la posesión del Misitu. Para llegar a él necesitan la autorización del principal don Julián. (Capítulo IV, "K´ayau"). Los cuatro varayok´s (alcaldes) de K´ayau se presentan ante el gamonal y logran su consentimiento respecto al toro. La noticia difundida por don Pancho Jiménez no tarda en propalarse a todo el girón Bolívar.

La corrida es el tema común de las tres escenas siguientes que ocurren en un mismo día, el primer domingo de julio. La disposición sucesiva de las mismas tiene como función la presentación virtualmente simultánea de espacios de acción.

En primer orden, más de mil indios reunidos en cabildo, reciben a los varayok´ que informan en quechua el resultado de la entrevista con don Julián. De todos los ayllus llegan otros comuneros para ver el cabildo: "- Ayllu entero será comisión!- proclamó el Alcalde"
(Arguedas, 1977: 35).

En la segunda escena, las conversaciones, tanto en las casas de los vecinos, como en las calles y en las chacras, se centran en la

competencia entre los ayllus K'ayau y Pichk'achurri. Chaupi y K'ollana no piensan en competir con los campeadores de esos ayllus, pero sus dansak's estarán en las calles. Como en otras ocasiones, Tankayllu bailará con el arpista Nicanor Rojas y el violinista, Jacinto Pedraza. En particular, los vecinos realizan apuestas. A favor o en contra del Misitu. A favor de Don Pancho quien confía en el éxito del ayllu K'ayau o de don Julián Arangüena, en el fracaso.

La tercera escena se desarrolla en la Subprepectura. Aquí también se habla de la corrida. El Subprefecto, iqueño, nunca había presenciado un turupukllay:

Usted conoce la plaza del barrio de Pichk'achurri, es más grande que la Plaza de Armas de Lima. La indiada de cada barrio cierra una esquina con barreras de eucaliptus. Nosotros vemos la corrida desde los balcones de la casa de don Crisóstomo Bendezú, y de un palco que los indios hacen sobre el muro. Junto a la casa de don Crisóstomo. La indiada se acomoda en los techos, en las barreras y sobre las paredes [...] diez, doce toros se lidean. Los indios son más bravos que los toros, y entran desafiando [...] pero no todos los indios corren bien y el toro alcanza a alguna de la entrepierna, los suspende, los retacea como trapos.

Eso no es nada- decía otro; todos querían hacerse oír con el subprefecto [...] Su antecesor que era limeño de pura cepa, y gozaba como pagado. Usted perdona, pero como un chancho gozaba. (Arguedas, 1977: 42)

En la progresión narrativa, el capítulo V, "La Circular", está organizado en cuatro secuencias. En su conjunto, ocurren en el transcurrir de un solo día, miércoles de julio.

En la primera secuencia, la reunión de los vecinos principales convocados por el Subprefecto, quien les informa de la Circular llegada de Lima. La prohibición de las corridas de toros consideradas

salvajes. En su reemplazo, se autoriza el contrato de un torero de Lima. La decidida reacción de don Pancho Jiménez ante la inesperada noticia se contrapone a la posición de don Demetrio Cáceres en apoyo al Gobierno. Los vecinos quedan divididos en dos bandos. Con Cáceres o con Giménez. La mayoría acata lo dispuesto por la Circular.

La segunda secuencia se desarrolla de manera simultánea en la Cantina del Billar y en la Tienda de don Pancho. Luego de la reunión, a propuesta de don Demetrio, el subprefecto y algunos vecinos se dirigen a la cantina del billar para festejar con champaña su victoria respecto a la Circular. Ahí, Demetrio:

- Con veinte subprefectos como usted se podría civilizar al Perú rápidamente. Necesitamos autoridades que vengan a enseñarnos y estén resueltas a imponer la cultura del extranjero. En estos pueblos [...] vivimos en la oscuridad. ¿No ve la corrida? [...]... no hay paso doble, ni marchas, ni capa de colores ni banderillas. ¡Puro indio! [...] Felizmente en la costa ya no hay nada de eso. Allá la civilización es un hecho.
(Arguedas, 1977: 46)

Otro grupo va a la tienda de don Pancho. Los vecinos hablan a tropel, y frente a la puerta, chalos y comuneros oyen y hablan:

Cómo va a ser la corrida sin el K'éncho - gritaba don Pancho-. ¿Así es que no van a entrar el 'Honrao', el Tobías, el Raura? ¿Cómo va a ser si no hay dinamita, sin no hay enjalma? ¡Cojudeces nomás! ... ¿Cómo un blanquiñoso va a entrar en la plaza de Pichk-achurri? Se orinarían de risa los indios.
(Arguedas, 1977: 47)

En la tercera secuencia, el subprefecto acompañado de don Demetrio, el alcalde y don Jesús Gutiérrez abandonan el billar y pasan frente a la tienda de don Pancho, quien estaba en la puerta. La situación alcanza su clímax cuando don Pancho interpela a don Demetrio como "chusco, carajo, adulete" (Alegría, 1977: 49) y le tira aguardiente a la cara. En

consecuencia, el subprefecto ordena el encarcelamiento de don Pancho.

La cuarta secuencia consiste en la reunión nocturna del cabildo en el salón del Municipio. Los concejales, vecinos principales y el Vicario, se informan de la Circular. Don Demetrio y el Vicario apoyan la prohibición impuesta por Lima y acuerdan enviar un telegrama para contratar un torero, a pesar de los reparos de don Julián “se rió fuerte, hasta que retumbó la sala. - No diga, señor Alcalde! Si por milagro traen al Misitu ¿cómo va a encararle un torerito? ” (Arguedas, 1977: 54).

Un único escenario en el cierre: la plaza del jirón Bolívar atravesada por el canto de los wakawak´ras, que llega desde los ayllus.

A continuación (Capítulo VI, “La autoridad”) la narración se centra en la figura del Subprefecto, quien -mientras se realiza la reunión del Cabildo, desde el corredor de su despacho y desde el balcón- oye en sordina las palabras de los consejeros y contempla la indiada presente en la Plaza, el pueblo entero “como si estuviera en sueños: -¡Pueblos como de otro mundo! Sólo la necesidad, la plata, puede traerlo a uno a sufrir esta cochinada”

(Arguedas, 1977:58).

No sólo desprecia a los indios sino también a los gamonales de “disimulo y prosa” (Arguedas, 1977:58). Aún así reconoce como excepción a don Pancho. Ordena al sargento que lo traiga a su despacho; la luz de las velas ilumina el retrato del Presidente colgado en la pared principal. La conversación sostenida entre el Subprefecto y don Pancho gira en torno al pueblo de Puquio. Las posiciones son antagónicas:

-Le digo, señor Supre, que la indiada es el pueblo, el Puquio verdadero. ¿Acaso don Antenor, caminando blandito [...] cariñando a sus callos? ¿Cómo va a quitar el gobierno la corrida de Pichk´achurri? De casa en casa, por los cuatro ayllus, tendrían que ir los civiles quitando los wakawak´as; tendrían que subir los cerros [...] de los indios de lo alto [...] Tendrían que hacer parar el corazón de todos los puquios para que no canten los wakawak´as [...] Aquí en la sierra, la fiesta, toda clase, de santos y de patria, es la indiada. (Arguedas, 1977: 62).

¡Eso es! ¿Para qué sirve su pueblo? Don Antenor y sus compinches son una majada de perros sinvergüenzas, aduletes como usted dice; con la panza aquí, el alma en Lima. ¿Y los indios? Una recua de sarnosos, sucios como chanchos, borrachos, degenerados. (Arguedas, 1977: 63).

El subprefecto mantiene la prohibición de la corrida; sin embargo, libera a don Pancho. De manera súbita, ordena al sargento que le dispare. “Don Pancho, cerca de la esquina alumbrada por el farolito [...] empezó a silbar un huayno mestizo” (Arguedas, 1977:65). El sargento no cumple el mandato: “Yo no mato así, señor. A traición sólo a los bandoleros. No a los machos como el señor Jiménez” (Arguedas, 1977: 65). En su término, el subprefecto regresa a su despacho. “El retrato del presidente parecía temblar tras la luz. - ¡Si tú estuvieras aquí! ¡Desgraciado!” (Arguedas, 1977: 65).

Sigue el Capítulo VII, “Los serranos”, organizado en cuatro partes. La materia narrativa de la primera es la ciudad capital del Perú desde la perspectiva de los migrantes serranos, los mestizos del Centro Unión Lucanas. Como Benito Castro en *El mundo es ancho y ajeno*, estos personajes andinos trasmutados por la experiencia urbana limeña son los agentes -utópicos- de la transformación que podría aportar una modernidad alternativa:

¡Llegar a Lima, ver aunque fuera por un día, el Palacio, las tiendas de comercio, los autos que se lanzaban por las calles, los tranvías que

hacían temblar el suelo [...] Esa era la mayor aspiración de todos los lucaninos.
(Arguedas 1977: 66)

Sin embargo, la admirada ciudad capital limeña impone el centralismo omnívoro:

Para Lima arreaban los principales los cientos de novillos [...] para Lima eran los quintales de lana que los vecinos juntaban en las punas a látigo y bala, para Lima las piaras de mulas [...] De Lima llegaban las ruedas de cigarro [...] las telas [...] las ollas de hierro, el azúcar, los jarros y los platos de porcelana, las botellas, las cintas de color, los confites, las dinamitas, los fósforos.
(Arguedas, 1977: 66).

Los principales van a Lima con frecuencia y regresan después de dos o tres meses con ropa extranjera nueva y regalos para los niños. También los chalos. Los que regresan hablan puro castellano, parecen distintos. Los que se quedan sufren las burlas de los muchachos limeños; gradualmente se encuentran con otros paisanos y establecen relaciones de amistad.
(Arguedas, 1977: 67).

El tema de la segunda parte es la construcción por los ayllus de la carretera que une Puquio a la ciudad costeña de Nazca. El hecho, ya aludido en otros pasajes anteriores, se presenta en sus circunstancias y tiempo propios.

En el mes de enero de un año indeterminado de la década de 1920, Puquio se enteró de que en el pueblo de Coracora, capital de Parinacochas, se había acordado construir una carretera del puerto de Chala para arribar a Lima en cinco días. En contrapartida, los ayllus de Puquio resolvieron construir otra vía de acceso al mar en un día. Se trataba de 300 kilómetros, donde la Cordillera de la Costa era una barrera entre Nazca y Puquio. Sólo en veinte días, los diez mil

comuneros, que trabajaron desde el amanecer hasta bien entrada la noche, llegaron a las lomas sobre la costa.

Cuando el 28 de Julio entró el primer camión a Puquio con los dieciséis varayok ´s de los ayllus, el de Pichk´achurri anunció a los entusiastas vecinos y chalos: “- Yastá camino, taytakuna, werak ´ochakuna! Aquistá camión. Ayllu cumple palabra. Comunero es mando siempre” (Arguedas, 1977: 74). A la media noche de ese mismo día, tras los bailes y los cantos, los varayok ´s de los pueblos abandonaron Puquio para regresar a sus tierras.

La tercera parte se ocupa del impacto de la migración serrana en la ciudad capital. Los periódicos de Lima difundieron la iniciativa popular que, sin el apoyo del gobierno, logró la carretera Nazca-Puquio. La noticia entusiasmó a los pueblos; por su cuenta decidieron la construcción de caminos. Sin embargo, el hecho pronto fue negocio de las autoridades “empezaron a arrear a los indios, a verga y bala para que trabajaran en las carreteras” (Arguedas, 1977:76).

Con todo, por esa carretera nueva y por todos los caminos, bajaron a la capital los serranos del Norte, del Sur y del Centro:

Después de seiscientos años, acaso mil años, otra vez la gente de los Andes bajaba en multitud a la costa. Mientras los gobiernos abrían avenidas de cuatro pistas de asfalto, y hacían levantar edificios ‘americanos’, mientras los periódicos y las revistas publicaban versos bonitos a la europea, y los señores asistían con hongo y levita a las invitaciones del Gobierno, de las embajadas y de los clubes, los serranos indios medio mistis y chalos bajaban de la altura con sus charangos, sus bardurrias, sus kirkinchos y su castellano indio. Compraban o se apoderaban de algunas tierras próximas a la ciudad. [...] Los señores también siguieron a los chalos y medio mistis [...] escogieron los terrenos de la avenida y frente a los palacios de los ricos levantaron sus casas. Y Lima creció en diez, en veinte años, se extendió a las haciendas de los alrededores.

(Arguedas, 1977: 77-78)

Esta tercera parte se acerca al ensayo como una función dramática en la que el narrador presenta el tema. Pero la manera de sus razones y conclusiones es semejante a la de la ficción narrada en *Yawar Fiesta*.

En otro plano, la función de las tres partes anteriores es la de introducción a la cuarta parte, que integra de manera más directa el desarrollo de la trama. Se trata de una de las doscientas instituciones provinciales serranas creadas en la capital, Lima. En primera instancia, la sesión realizada en el local de siempre, el cuarto del sastre Gutiérrez. Las palabras del estudiante Escobar, esclarecen el programa de la asociación:

Hay cientos de organizaciones provinciales andinas. Estos centros defienden los intereses de sus provincias; a las comunidades contra los abusos de los terratenientes, de las autoridades y de los curas [...] Nosotros que ya tenemos los ojos abiertos y la conciencia libre no debemos permitir que desuellen impunemente a nuestros hermanos. ¡Pongo a voto la organización del 'Centro Unión Lucanas'!
(Arguedas, 1977: 80).

Con el acuerdo de doscientos socios, se elige presidente al estudiante Escobar, secretario, el estudiante Tincopa; fiscal, el chofer Martínez; tesorero, el sastre Gutiérrez; vocales, el conductor Rodríguez, los obreros Vargas y Córdoba, los empleados Guzmán, Valle, Altamirano y Gallegos.

En segundo término, la reunión de la Comisión Directiva a raíz del telegrama enviado por el alcalde de Puquio, en los primeros días del mes de julio de 193..., El asunto del mensaje recibido radica en la contratación de un torero profesional para la corrida del 28 de julio. Una fotografía de Mariátegui colgada en la pared domina aquí la

situación –en lugar de un retrato del Presidente. Los presentes interpretan la prohibición del Gobierno desfavorable a los mistis y a las autoridades; a la vez consideran que la medida propicia su intervención en el pueblo. En consecuencia, deciden cumplir el pedido e ir a Puquio.

El capítulo se cierra con dos escenas sucesivas cuya función narrativa consiste en la presentación virtual de la simultaneidad de espacios de acción. Así, mientras los mestizos de Lima cantan al pie del retrato de Mariátegui, en el ayllu de K´ayau, los varayok´s animan a los indios a subir la puna para traer al Misitu. Habrá dos ascensiones: de la costeña Lima a la serrana Puquio, de la Sierra a la Puna.

El afamado y codiciado toro es el tema central del Capítulo VIII, “El Misitu”. El toro vive en las alturas de las grandes punas. Se le atribuyen origen y hazañas míticas. Nunca pudo ser arreado, sin siquiera por don Julián Aranguena.

Los siguientes episodios se refieren a los preparativos de los principales, la autoridad y los socios del Centro Unión Lucanas respecto a la corrida de toros (Capítulo IX, “La víspera”).

En Puquio, Don Demetrio Cáceres, al Alcalde Antenor, Jesús Rodríguez ratifican su apoyo al Subprefecto. Por el contrario, don Julián Arangüena, descalifica a los presentes y se burla de la idea de traer un torero limeño. Se dispone que ‘El Centro Unión Lucanas’ traerá el torero y a propuesta del Vicario se construirá una plaza chica dentro de la de Pichk´achurri.

En Lima, Escobar contrata al torero español Ibarito II, quien se quedó en la capital peruana “porque ya no servía en las plazas de España”

(Arguedas, 1977:105). En una asamblea especial, el estudiante Escobar informa sobre la situación en Puquio. Los vecinos principales estaban enfrentados; Don Julián que era el cabecilla de los gamonales más atrasados se oponía al cumplimiento de la Circular. Don Cáceres, el cura y el alcalde apoyan al subprefecto pero su interés es congraciarse con la autoridad;. Don Pancho Jiménez se encuentra preso; es amigo de los ayllus y no comprende el mal del turupukllay. Esta situación impone la presencia de los miembros del centro.

Dos series de acontecimientos se desarrollan en el anteúltimo capítulo, "El auki". En este orden, una se relaciona con el plan del K´ayau respecto al Mitsu, la otra, con los asociados del Centro Unión Lucanas.

En correspondencia con la primera, en principio se presenta el ritual realizado por el varayok´ Alcalde de K´ayau, quien encomienda su ayllu al auki K´arwarasu, de tres picos de nieves, padre de todas las montañas de Lucanas. El Tayta ordenó subir en busca del toro con todo el ayllu y prometió protección, "Yo voy a mirar desde mi cumbre el yawar fiesta... K´ayau llevará enjalma, primero será en vintiuchu" (Arguedas, 1977:11).

Sigue, la partida del ayllu el día 25 de julio a medianoche. Algunos mistis, dos parejas de guardias civiles vigilan y don Julián observan el paso de los comuneros. Don Pancho, encarcelado, no puede asistir a la marcha:

Se paseaba en la prevención a tranco largo [...]
 -Creo que pronto voy a desgraciarme con estos aduletes. ¡No hay más!
 Y el Gobierno también, ¿para qué se meterá en la vida de los pueblos?
 ¿Quién friega de aquí al Gobierno? ¡Ahí está el santito Vicario! ¿Por
 qué ha hecho ese corralito de eucaliptos en Pichk´achurri? Entre él y

los aduletes esos hay acuerdo [...] Y comenzando por el torerito van a dejar el moco todos los aduletes en ese corral [...] Se va a rajar mi boca cuando me ría, viendo a las niñas y a los alimeñaditos, orinando de miedo, cuando el Misitu alcance con la lengua los palitos de eucalipto.
(Arguedas, 1977:114)

Acaso previsiblemente, el clímax se alcanza cuando los indios llegan a su meta. El layká de Chipau enfrenta a Misitu. Cae rajado de la barriga hasta la entrepierna. La reacción del 'Raura' es inmediata "Gritó como voz de wakawak'ra grande y enlazó las dos astas del toro". El varayok' Alcalde también enlazó. El éxito corona la hazaña. El K'ayau inicia el regreso a Puquio con Misitu.

En cuanto a la segunda serie, don Julián Aranguena decide comunicarle a don Pancho el logro de K'ayau. Se presenta ante el Subprefecto para que lo autorice a ingresar al cuartel donde don Pancho está detenido. En el Despacho, la autoridad rodeada por los asociados del Centro Unión Lucanas "estos mestizos renegados como él decía; los cabecillas del Centro Unión Lucanas. Le dio rabia. ¡Estos k'anras! ¿A qué habrán venido?" (Arguedas, 1977: 128). Las palabras intercambiadas entre don Julián y el estudiante Escolar afirman la posición del principal opuesta a la de los asociados. Estos apoyan la corrida de toros "a la española" e insultan: "Usted don Julián es un gamonalcito de porquería, nada más" (Arguedas, 1977:129).

El Subprefecto autoriza a don Julián, para de manera inmediata detenerlo.

El proceder de Escobar, Martínez y Guzmán provoca distintas reacciones. Los principales "estaban como reducidos"; "¿No estaban vivos sus padres andando como rotos en los barrios y en el jirón Bolívar? ¿De dónde habían sacado ese aire de orgullo?" (Arguedas,

1977:130). Los medios mistis hubieran querido abrazar a ese indio que había aprendido el castellano para decirle la verdad al gamonal.

El desarrollo narrativo retoma los acontecimientos de la primera serie. La llegada del Misitu es anunciada por el canto de los wakawak'ras. El tankayllu, el dansak' grande baila en el descampado. Luego, prosigue el desarrollo de la segunda serie. Los delegados del Centro Lucanas se dirigen a Yallpu. Tienen que pasar por el jirón Bolívar, entrar al ayllu Chaupi y salir por ese costado al camino de K'oonani. En Chaupi, las palabras del estudiante Escobar esclarecen un programa:

Un gobierno de nosotros arrancaría más pronto, mucho más pronto, este miedo del indio por la tierra, por el cielo, hasta por las quebradas y los ríos. Nosotros conocemos su alma, los iluminaríamos de cerca. ¿Pero qué quieres, hermano, con gobiernos que apoyan a todos los gamonales de corazón duro y bestia, como don Julián Araguena? [...] empujan al indio a arraigarse en esa vida oscura porque les conviene, por eso mandan y gobiernan [...] precipitan el indio hacia lo oscuro, al temor, a eso que en la Universidad llamamos 'el temor mítico' [...] ¡Pero si nosotros fuéramos gobierno, hermanos!... Romperíamos las causas que han hecho sobrevivir por tantos siglos el primitivismo y la servidumbre [...] Cuando supe que K'ayau iría por el Misitu tuve pena y rabia. Sería un degolladero de indios. Pero ahora [...] quisiera gritar de alegría ¿Saben lo que significa que se atrevieron a entrar a Negroayo? Ellos lo han hecho por orgullo, para que todo el mundo viera la fuerza del ayllu cuando quiere. Así abrieron la carretera de Nazca.
(Arguedas, 1977: 135)

Salen del camino y esperan la llegada de los k'ayaus con el Misitu. Se abrazan en el encuentro; lo mestizos se aúnan con los indios en camino al pueblo. Martínez se ofrece a reemplazar a un comunero en el arreo del toro "un mestizo amigo, un 'Lima chalo' entrara con el ayllu" (Arguedas, 1977: 139).

En la marcha aumenta tras de ellos la indiada. Finalmente llegan a la plaza grande de Pichk'achurri, que fue llenándose de indios. Más fuerte que la bulla de toda la plaza, se oyen las tijeras de acero del Tankayllu "como si estuviera lloviendo acero del cielo" (Arguedas, 1977: 142).

El último capítulo del libro es propiamente "Yawar Fiesta". Comienza con la llegada de los comuneros de todos los distritos cercanos. Se distinguen por su vestimenta. Los comisionados del Centro Unión Lucanas explican a los comuneros que el torero Ibarito II va a torear en nombre de los principales. Los ayllus rechazan al extranjero. Los comisionados comprenden la derrota de su plan. En tanto las calles hervían de gente, los comisionados se dirigen al Despacho del Subprefecto, quien ante la noticia promete balear a cualquier indio que salte al ruedo. Con todo, los mestizos alimeñados centran su esperanza en la actuación de Ibarito:

Salen de la misa grande todos los indios y se dirigen a Pichk-achurri. La indiada aumenta y asusta a los guardias. Los corneteros de los cuatro ayllus tocan el turupukllay, el verdadero, el del 'Yawar punchau', día de sangre. La música invadió todo el pueblo. Llegan las autoridades con el torero, su vestido de seda brillaba desde lejos. Los indios, a pesar de los esfuerzos, quedan fuera del ruedo. Saltó el Misuti en la plaza. Los capeadores comuneros sintieron que la sangre les quemaba desde la frente a los pies. Ibarito espera al toro, en la segunda capeada se ocultó entre las tablas. El mismo alcalde, don Antenor, grita reclamando la presencia de el Honrao, el Tobías, el Walpa, el K'encho. El Walpa enfrenta al toro que le clava su asta izquierda en la ingle. El Honrao tira su poncho a la cara del toro. El Walka se para frente al palco de los principales, por su boca sale un chorro grande de sangre. El Honrao Rojas corre tras el Misitu.
 - ¡Muere, pue, muérete, sallk'a!- le gritaba, abriendo los brazos.
 -¿Ve usted, señor Subprefecto? Estas son nuestras corridas. ¡El yawar punchay verdadero!- le decía el Alcalde al oído de la autoridad.
 (Arguedas, 1977: 164)

El acompañamiento de la acción dramática de *Yawar Fiesta*, ha acompañado también su impostación narrativa. Con el avanzar de la novela, la perspectiva del narrador se va volviendo cada vez más externa, hasta culminar en un clímax de externalización absoluta - cuyo resultado irónico es que no se alcanza objetividad alguna, sino una ambigüedad indecible en un desenlace que, por ello mismo, resulta privado de las cualidades de tal.

La voluntad del gobierno limeño, acompañado por los principales locales de que Puquio se adapte a la tauromaquia hispana culmina en un desastre. Rehusándose al papel de espectadores en un espectáculo ajeno, los comuneros se adueñan de la Plaza de Toros. ¿Es una apoteosis quechua, de una tradición territorial contra un cambio impuesto desde afuera? Para lectores y aun para críticos, resulta difícil decidirlo, porque el narrador, ese mediador tan infatigable, tan servicial, se retrae, para adoptar aquí una focalización externa y extrema, y omite todo comentario, todo ensayismo, toda conclusión, toda moraleja para una fábula cuya anunciada conclusión estaba en el enfrentamiento con el toro de dimensiones mitológicas.

Desempeñado por el torero peninsular el peor de los papeles posibles, los propios gamonales que habían apoyado al Subprefecto exigen que ingresen los toreadores de los ayllus. El representante de Lima ha quedado en silencio, los mistis también callan, los indios enfrentan al toro cara a cara, desnudos contra sus cuernos. Ante la violencia y la sangre, es que el alcalde, que todo había aceptado, acaba con la frase arriba citada, la última de la novela -y su última palabra es "verdadero". Si esta frase la pronunciara otro personaje, el lector podría pensar que corresponde a una expresión del narrador o de la comunidad. No es así, porque el alcalde sólo responde a los mistis, y su endosar la tradición responde a la conveniencia. La declaración última del alcalde

acaba por poner de manifiesto la que a los ojos de Arguedas es la consecuencia más trágica -pero potencialmente la más fructífera- del encuentro y desencuentro entre Lima y Los Andes. Ya no hay más Yawar Fiesta verdadero, porque para cada uno de los actores sociales tiene significaciones irreconciliables al punto de que no puede darse siquiera batalla por ellas -la literatura parece así reconfirmar, en una instancia singularísima, una de sus persistencias discursivas: su relación de repugnancia con la verdad.

Lima, rito de pasaje para el narrador de los Andes

En el inicio de *Yawar Fiesta*, como un personaje que llega intencionalmente a un lugar, el narrador presenta a Puquio. Lo hace como un local -si no necesariamente de esa ciudad, sí como un serrano. Y la presenta a alguien que llegara desde la costa. La descripción de la ciudad, en plano y estructura, tiene su punto de apoyo en un procedimiento que recurre a la simbólica voluntad de ver lo urbano, pero también de reconfigurar lo que considera el peso inerte de sus definiciones tradicionales.

El narrador construye la perspectiva de una mirada, situado fuera de lo contemplado y desde lo alto, cuyos orígenes se encuentran en las pinturas medievales y renacentistas, que inventa el sobrevuelo de la ciudad y el panorama que la hace posible. Sólo que ese punto, en los Andes, existe y preexiste -basta con elegirlo. Es el 'abra', el lugar donde la ciudad, el poblado, se 'abre' a los pies del viajero, o del pastor que regresa. Esta visión gráfica de la 'totalidad social' -y abarcarla no significa desconocer sus tensiones- no es posible en la costa, donde el viajero sólo anticipa a su ciudad porque el camino se vuelve más ancho, o porque la costumbre se la indica -nos dice el narrador de *Yawar*

Fiesta, que presupone, y postula, que ellos, los costeños, son diferentes de nosotros, los serranos:

“Los caminos se hacen más anchos cuando la ciudad está cerca, por la fachada de una hacienda próxima, por la alegría del corazón que conoce las distancias. Ver nuestro pueblo desde arriba, mirar su torre blanca de cal y canto”.
(Arguedas, 1977: 8)

El límite de esta visibilidad se encuentra en el ‘abajo’, que sólo conocen los caminantes. El narrador de *Yawar Fiesta* desciende al pueblo y lo recorre.

No es un observador externo sino alguien enredado en la acción y que comparte el sabor de su índole, de tal manera que puede ser leído como un subjetivismo unipersonal. Esta consideración no es errónea, pero sí incompleta. El narrador de *Yawar Fiesta* nunca nos presenta una visión cerrada y unilateral de la realidad, por el contrario busca una cartografía que permita leer los sucesos, que les dé sentido por su ubicación, a un lector ideal que necesita de informaciones. En el *incipit* de la novela, el narrador se dirige a Puquio. Un regreso cuyos motivos no se explicitan; como tampoco dónde estuvo en esa ausencia. Sin embargo, el desarrollo de la trama sugiere, y aun postula, su estadía anterior, iniciática, en la ciudad de Lima. El presente narrativo de su llegada y recorrido cambia sin transición en la primera oración del Capítulo III, “Wakawak´ras, trompetas de la tierra”:

“En la puna y en los cerros que rodean al pueblo tocaban ya wakawak´as. Cuando se oía el turupukllay [...] indios y vecinos hablaban de la corrida” (Arguedas, 1977: 26).

Este episodio básico de sucesos externos desencadena la fábula narrada en pretérito de *Yawar Fiesta*. El procedimiento va ligado a un proceso de rememoración, que otorga una luz cambiante –y sobre todo, una focalización mutante- a la continua presencia del narrador para que

nunca parezca 'subjetiva'.

La buscada objetividad -o exterioridad- del relato se constata desde la introducción en discurso directo que realiza el narrador de las palabras y los pensamientos atribuidos a los personajes. Sin embargo, las fronteras entre ambas instancias más de una vez se esfuman, se difuminan, o, lo que no es exactamente lo mismo, se tornan inaveriguables, indeterminables más que indeterminadas. Las frases suenan como si procedieran de los protagonistas, o de alguien que pasara en el momento y observara:

El Subprefecto, de espaldas a la mesa, se cuadró con un papel en la mano y empezó a hablar:

-Les aviso con tiempo para que contraten un torero en Lima si quieren tener corrida en las fiestas patrias.

¿No haber corrida en la plaza de Pichk'achuri? ¿No haber choclón para que se ocultaran los indios...?

(Arguedas, 1977:43)

El Subprefecto vio desde el corredor de su despacho, entrar a la indiada de los barrios a la plaza. Llegar en tropas grandes, hablando entre todos...

El Subprefecto miraba el pueblo desde los balcones de su despacho como si estuviera en sueños.

(Arguedas, 1977: 57)

El modo del narrador de mirar los sucesos, los conocimientos o los sentimientos es menos analítica de lo que parece, y es más sintética que sumaria. Asocia y combina, aún sobre los cuadros fijos, un movimiento que sigue su propio desplazamiento que es también la progresión del relato. Se trata de una externalización de imágenes resultado de una experiencia, no de ideas y compromisos, sino de sentimientos y percepciones que, sin embargo, forman parte de un

sentido real que pertenece a una historia en curso, a posiciones sin cristalización pero movidas, existencialmente, no por un cambio entre posiciones, sino por la revocación y el cambio de esas posiciones mismas.

La dramatización de la acción social: El grupo como personaje

En “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, un artículo de 1950, publicado en la revista limeña *Mar del Sur* y luego, a partir de la tercera edición de 1968 de *Yawar Fiesta* incorporado a la novela (Arguedas, 1977: 165-177), asegura Arguedas que son cinco los personajes del drama los pueblos grandes:

Yawar Fiesta es la novela de los llamados ‘pueblos grandes’, capitales de provincia de la sierra; *Agua* es la historia de una aldea de una capital de distrito.

Son cinco los personajes principales de los ‘pueblos grandes’: el indio; el terrateniente de corazón y mente firme, heredero de una tradición secular que inspira sus actos y da cimiento a su doctrina; el terrateniente nuevo, tinterrillesco y politiquero; áulico servil de las autoridades; el mestizo de pueblo que en la mayoría de los casos no sabe adónde va; sirve a los terratenientes y actúa ferozmente contra el indio, o se hunde en la multitud, bulle en ella, para azuzarla y descargar su agresividad, o se identifica con el indio, lo ama y sacrifica generosamente su vida por defenderlo. El quinto personaje es el estudiante pronunciado que tiene dos resistencias, Lima y ‘su pueblo’; tipo generalmente mesiánico cuya alma arde entre el amor y el odio; este elemento humano tan noble, tan tenaz, tan abnegado, que luego es engullido por las implacables fuerzas que sostienen el orden social contra el cual se laceró y gastó su aliento. Sobre estos personajes fundamentales flotan las autoridades, cabalgan sobre ellos; y muchas veces, según la maldad, la indiferencia o la rara buena intención de tales elementos, los pueblos se conmueven y marchan en direcciones diferentes con pasos violentos o rutinarios.

Otro personaje peruano reciente que aparece en *Yawar Fiesta* es el provinciano que migra a la capital. La invasión de Lima por estos hombres se inició en silencio; cuando se abrieron las carreteras tomó la forma de una invasión precipitada. Indios, mestizos y terratenientes

se trasladaron a Lima y dejaron a sus pueblos más vacíos o inactivos, desangrándose. En la capital los indios y mestizos vivieron y viven una dolorosa aventura inicial; arrastrándose en la miseria de los barrios sin luz, sin agua y casi sin techo, para ir 'entrando' a la ciudad, o convirtiendo en ciudad sus amorfos barrios, a medida que se transformaban en obreros o empleados regulares. ¿Hasta que punto estos invasores han hecho cambiar el tradicional espíritu de la capital? (Arguedas, 1977: 165-166)

Ante todo, es característico de Arguedas que no dirija a los 'pueblos grandes' -el escenario de *Yawar Fiesta*- su mirada de antropólogo, sino que hable de personajes comprometidos en un drama. Al revés, es la mirada literaria -y la 'literatura' no es andina, es limeña- la que organiza el espacio social.

En *Yawar Fiesta*, los grupos que se vuelven personajes son en principio básicamente dos. El primero está integrado por los indios comuneros de los cuatro ayllus. El segundo, por los blancos "mistis" y por los mestizos "chalos". En cuanto al primero, sus integrantes no están individualizados, no puede haber aquí 'héroes románticos'. La caracterización individual es intercambiable, pero los rasgos del grupo son los más nítidos y más distintivos, los más firmes y los más pictóricos. La solemnidad no es privativa de un varayok', sino de todos -pero no hay desfallecimientos ni faltas de convicción en ella-; la valentía de un campeador es común a todos. La presentación de los indios, sin embargo, no excluye a los concertados, cerriles y obsecuentes. Su efecto en este plano es doble: elude una idealización pero enfatiza el valor del orden comunal.

En el segundo grupo están los mistis y los mestizos. En primer término, los principales y los más principales determinados como propietarios. En general se definen en el marco de la "civilización" opuesta a la "barbarie" india. En casos particulares, don Pancho y don

Julián se oponen a sus iguales en oportunidad de la Circular como intromisión de la Costa.

En cuanto a los mestizos, los que cumplen una función relevante en la dinámica del argumento son los migrantes del Centro Unión Lucanas, residentes en Lima. Su regreso a Puquio como mediadores, se esclarece en su programa basado en la experiencia capitalina; de que los indios cobren conciencia de su capacidad de rebelión ante la injusticia de los blancos y principalmente que abandonen su “temor mítico”. Su visión es incompleta, y se ve desmentida por la acción de los ayllus: para la ‘indiada’, su creencia en el poder del Misitu no es obstáculo para su autodeterminación, sino un acicate.

En su conjunto, los personajes dan cuenta de una praxis compleja que articula en su ámbito diversos modos de vida y de cultura, que hace confluir distintas fases del capitalismo en un mismo momento histórico. Muchos de ellos no se definen por un vínculo específico con los medios de producción sino antes bien por una superestructura político jurídica; ya sea la instancia del gobierno nacional, ya sea la de la autoridad local dependiente del centralismo limeño, ya sea la de la comunidad indígena de los ayllus.

La utopía lingüística de *Yawar Fiesta*: Susurros y murmullos quechuas para la española ciudad limeña

José María Arguedas fue primero hablante quechua y luego español. Como escritor decía preferir el quechua para la poesía y el español para la prosa. El quechua- entendía Arguedas- es lengua de las montañas, íntima, cargada de símbolos y sintonizada con las voces de

la naturaleza, las iras, las desconfianzas, las alegrías y las canciones. El español, como el idioma invasor, conquistador y litoral con exclusión de cualquier ambigüedad lingüística. El quechua, por el contrario, daba expresión a todo un mundo velado de susurros y murmullos. El español, la herramienta del control para disipar el encantamiento del mundo quechua. En una carta a Manuel Moreno Jimeno, quien al leer el manuscrito de la novela *Yawar Fiesta* observó la manera de hablar de los personajes, Arguedas argumentó; “Tengo la idea de que quien pueda escribir en castellano bien cernido, y dominado, desde buena altura el panorama y la vida de nuestro pueblo serrano, no podría en cambio, describir con la fuerza y la palpación suficiente este mundo en germen, que se debate en una lucha tan violenta y grandiosa” (Arguedas, 1993:90).

En su anteriormente citado ensayo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, Arguedas expone sus dificultades ante la creación literaria en español:

Yo había escrito ya Warma Kuyay, el último cuento de *Agua*. El castellano era dócil y propio para expresar los íntimos trances, los míos; la historia de mi mismo, mi romance... Esa construcción, el castellano de Warma Kuyay, con todo lo que tiene de aclimatación no me servía lo suficientemente para la interpretación de las luchas de la comunidad, para el tema épico. En cuanto se confundía mi espíritu con el del pueblo de habla quechua, empezaba la descarriada búsqueda de un estilo... Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado. Y como se trataba de un hallazgo estético el fue alcanzado como en los sueños, de manera imprecisa... *Yawar Fiesta* está comprendido aún en el estilo de *Agua*. Cinco años luché por desgarrar los quechuisms y convertir al castellano literario en el instrumento único... Pero los indios no hablan ese castellano, ni con los de lengua española y mucho menos entre ellos. Es una ficción. (Arguedas, 1977: 172).

En este horizonte, Alberto Escobar entiende “copresencia del castellano y el quechua”; una copresencia entendida “como una relación tensiva, constante, entre el quechua y el castellano, que puede detectarse ante la presencia de expresiones de ambas lenguas, o la ausencia de una de ellas, pero que está subyacente y genera un entramado singularísimo y de distinto signo” (Escobar, 1984:104). Escobar sitúa a Arguedas en un linaje de escritores que, a partir de Dante, recusan el rótulo de ‘localistas’ en cuanto a la construcción de un lenguaje. Sin embargo, esta perspectiva parece no tener en cuenta las diferencias de las condiciones, propósitos y logros de Dante y de Arguedas. En 1300, el latín era una lengua muerta; Dante al mismo tiempo que construía una lengua nacional para sustituir al latín como un medio más adecuado preveía la nacionalización de las lenguas y literaturas europeas. El castellano estaba bien vivo tanto en 1600 como en 1900 o 1940. El idioma andino era más antiguo en los Andes que el castellano de Nebrija, y fue desdeñado por las políticas de opresión y asimilación.

Irónicamente el quechua, que fue la lengua universal de esa cultura cuyo centro fue el Cuzco, el ombligo del mundo; se contrapone al español de Lebrija, en tiempos cuando elementos de la élite peruana que atribuía primacía cultural al francés, la inglés o al alemán.

Arguedas, quien no pensaba que el español estaba caduco sino que era inadecuado para expresar la interacción con el mundo indígena, no previó el triunfo de uno de los dos idiomas, tampoco su absorción definitiva. Incluso si fuera posible demostrar que el español andino tenía características de un sustrato quechua y que esto no implicaba transferencia de cosmovisión espiritual. Lo que buscaba en las lenguas del Perú era una pluralidad discursiva o identidad combinatoria que fuera translingüística y transcultural. Arguedas no pudo discernir (no

era su propósito hacerlo) la oposición entre los idiomas quechua y español en un horizonte más amplio. El límite indicado fue superado, desde un punto de vista comparatístico, en el caso del poeta, crítico e historiador de Barbados, Edward K. Brathwaite y o en el de los brasileños Mario de Andrade y Haroldo de Campos.¹⁰⁴

De suerte que por deliberado propósito y logro, Arguedas inventa una lengua literaria -antes que reproducir o recrear cualquier dialecto existente, cualquier heteroglosia previa- cuya base es el bilingüismo andino de la ciudad capital de Puquío en la provincia de Lucanas, donde transcurrió su propia infancia.¹⁰⁵ Sus habitantes, indios, blancos y mestizos, son monolingües (sólo hablan quechua o español) o bilingües.

El efecto estético decisivo de este lenguaje se produce en un nivel profundo. Este lenguaje, que nunca es transcripción, determina la dación de forma a la materia narrativa. Liberado en el viejo sentido, habitual y natural, establece relaciones nuevas con la lengua tradicional y sus convenciones, “a diferencia de lo que sucede con otras novelas indigenistas o regionalistas, en las que el lenguaje figurado que aparece en la boca de los indígenas resulta caricatural y mata la ilusión del lector, en *Yawar Fiesta* es persuasivo -parece auténtico- no porque sea más verdadero, sino porque su coherencia y

¹⁰⁴ Edward K. Brathwaite postuló una “lengua nacional” para conseguir una relación más íntima entre forma y la cosa referida. Cuatro lenguas imperiales (inglés, francés, español y holandés) con lenguas ancestrales (algunas extintas) de los amerindios, africanos, hindi y chinos integrarían esa lengua nacional en la insular y caribeña Barbados. Reconoce que Eliot, Pound y Joyce habían realizado un rompimiento “colonial” en la propia Inglaterra. El modernismo europeo brindaba armas para la creación de lenguas nacionales antillanas permitiendo el intercambio entre el nacionalismo de periferia y el desafío modernista contra el establishment del centro. En el mismo sentido obraron Mario de Andrade y Haroldo de Campos, con el modernismo occidental a partir del vernáculo brasileño. antillano (Morse, 1990).

¹⁰⁵ La crítica no ha dejado de señalar y de ponderar esta invención arguediana (Escobar, 1984; Morse, 1990; Vargas Llosa, 1996; Huamán, 2005; Hare, 2009).

factura formal - sobre todo, la musicalidad y el colorido -le confieren categoría artística” (Vargas Llosa, 1996: 133).

Aún así, el lenguaje inventado es funcional, contribuye de modo efectivo a la consistencia literaria de un ánimo, de un universo simbólico separado del resto de la nación. En este plano tiene conexión con la adopción de un verosímil distinto. En cierto nivel, Arguedas abandona el concepto moderno de lo verosímil correspondiente a un desarrollo relativamente elevado de las fuerzas productivas e instala una concepción tradicional de las relaciones entre el hombre y su medio (Lévano, 1969; Kokotovich, 2006). La creencia en lo mágico de los indios se opone a la de los blancos y a la de los mestizos (Sales Salvador, 2004; Vich, 2005). Los asociados en el Centro Unión Lucanas sostienen una visión abstracta del progreso. Los “cholos leídos” en cierta medida corresponden al “drama de una izquierda que sabe lo que quiere pero aún no ha aprendido como alcanzarlo” (Lévano, 1969: 56).

Así interpretada, la fiesta de toros es la presentación de un mundo no creíble para el otro mundo del orden civilizado que dispone su prohibición. En este caso, la fiesta de la sangre es descifrada como mensaje, como fenómeno socio político (la Circular limeña) que es percibido por los ayllus como un hecho de avance de fuerzas foráneas. Arguedas logra dar forma literaria por medio del lenguaje inventado a esa mentalidad pre científica que consiste en aplicar un razonamiento lógico en niveles cuyo estatuto teórico no ha sido adecuadamente definido (Lévi Strauss, 1962).

La forma de los enunciados novelescos incorpora e inscribe los dislocamientos culturales que sacuden a la historia y a la conciencia del escritor. Causalmente, uno de esos dislocamientos se visualiza en

que *Yawar Fiesta* no puede leerse como novela indigenista o serrana o del campo diferenciado de una novela urbana, demostrando lo ocioso de esta clasificación. El habla constituye una nueva forma de derecho a la ciudad, una vía de acceso, de articulación y de auto-reconocimiento (Ortega, 1997: 50). Lima en esta novela no será centro de la nostalgia legitimada en la tradición, sino ansia del presente.

Una nueva dialéctica entre Lima y los Andes

Ciudad capital de provincia del departamento de Ayacucho ubicado en la sierra central, Puquio se contrapone en *Yawar Fiesta* a la ciudad capital del país, Lima hegemónica en, y desde, la costa central peruana. A primera vista, la relación sigue la conocida división del Perú entre la sierra y la costa; una partición determinada en lo económico que fructificó en lo geográfico, político, social y cultural.¹⁰⁶

Los términos establecen una contigüidad simple que desconoce la complejidad de las relaciones sociales, los colapsos, las tragedias individuales, la percepción de las personas que entablan no relaciones sino luchas inevitables y básicas. Arguedas reconoce, en relación dialéctica entre la literatura y la determinación política del territorio, el carácter diverso de la Sierra:

La relación que hay entre la narrativa y la composición social del país y su evolución podríamos decir que es mucho más directa, como no puede ser de otro modo, que la de la poesía. Hay un hecho capital que

¹⁰⁶ Un binarismo reductor de la heterogeneidad geográfica del Perú (y los países andinos de Bolivia y Ecuador) sustentado en un biologicismo acerca de los vicios o virtudes de los pueblos originarios o de la inestabilidad de sus cruces. Otros planteos, más avanzados, vincularon la división con los sistemas económicos contrapuestos (feudal y capitalista, por ejemplo). En todo caso, acusaron pero no descalbraron ni sustituyeron el señorío de la ciudad capital peruana.

decide el destino del país en todos los aspectos de la actividad humana en el Perú: el mundo de los indios y el mundo de los criollos, que así le llamamos a las personas que están mucho más influidas por la cultura llamada occidental [...] la división del país en esos dos universos es, al mismo tiempo, cultural y geográfica [...] la costa rápidamente acriollada [...] división de la Sierra respecto a la costa y una división dentro de la misma zona de la Sierra.
(Arguedas, 1969: 138-153).

El binarismo basado en la clásica división de zonas separadas de manera longitudinal (costa, sierra y región de bosques o selva) sustituyó a otra disposición territorial en sentido transversal articuladora de los valles costeros con los correspondientes centros andinos. Se trata de una co-tradición peruana que comprende, geográficamente, la costa y la sierra del Perú actual y la hoya del Titicaca.¹⁰⁷ Un ámbito de tiempo que va desde el horizonte Chavín a la conquista española, es decir, alrededor de 200 años antes de Cristo hasta 1532. Aún su acabado reemplazo por el binarismo impuesto desde la llegada de los españoles, debe verificarse hasta que punto esta unidad de la región andina, contrapuesta a la discordia o rivalidad entre la costa y la sierra, subyace en la configuración del espacio andino como las creencias invisibles (Durkheim, 1993).

En cuanto a la literatura ficcional de Arguedas, la relación espacial en *Yawar Fiesta* entre la costera Lima y la serrana Puquio, en las sucesivas ficciones arguedianas lo territorial se amplifica. Del pueblo y la comunidad (*Agua*) a la capital de provincia (*Yawar Fiesta*), al Departamento (*Todas las sangres; El zorro de arriba y el zorro de abajo*). Una comprensión del Perú articulada en ciudad y campo,

¹⁰⁷ Dentro de esta co tradición se integran cinco grupos según sus relaciones de orden geográfico y arqueológico. "Resultan: 1) Cajamarca, Lambayeque, Moche en el extremo Norte; 2) Callejón de Huaylas, Chimbote, Huarney en el Norte; 3) Mantaro, Rimac, Cañete, Ica en el Centro; 4) Cusco, Lomas en el Sur; 5) Titicaca, Arequipa en el extremo Sur" (Basadre, 1951: 352).

burgueses y campesinos, indios y mistis.¹⁰⁸

La doble conciencia urbana de *Yawar Fiesta*

Y sentarse un rato en la cumbre para cantar de alegría. Esto no lo pueden hacer los que viven en la costa.

(Arguedas, 1977:8)

En los primeros tiempos, cuando salían a la calle, en sus domingos libres, andaban casi sin saber dónde, llegaban a las plazas, al paseo Colón; y se sentaban en una banca a veces horas de horas, viendo pasar a la gente y a los autos. ¡Miren! Un serrano.

Los muchachos los descubrían y les echaban cáscaras de plátanos, les jalaban el sombrero, les insultaban.

(Arguedas, 1977:68)

La novela *Yawar Fiesta* desarrolla cómo asimila e informa el centralismo limeño la sucesión de marginalidades que coexisten en doble disposición. En un extremo, una modernidad y urbanidad variables. En el otro, opuesto, los indígenas. Entre ambos puntos, un grupo identificado sólo por esta doble perspectiva alumbra la relatividad de los ordenamientos basados en la subordinación y las ambigüedades impuestas desde arriba y confirmadas e interpeladas desde abajo.

El centralismo limeño vértice de una “modernidad”, medida por la asimilación de valores, estereotipos, actitudes y modos de

¹⁰⁸ Antonio Cornejo Polar advierte en ese itinerario una correspondencia con la evolución económica social del país: el debilitamiento de la fragmentación, la penetración del capitalismo y la constitución paulatina de un mercado interno (Cornejo Polar, 1973: 257-258). Se debe sumar la expansión de la red vial, la urbanización y las migraciones.

comportamientos de los que se sitúan en el extremo superior, se reproduce con diversa intensidad en el ejercicio de poder provincial, de donde “arcaico” “tradicional” no es reservorio positivo sino negación e impedimento del progreso.

Sin embargo, en el vértice inferior, los ayllus del “pueblo indio” de Puquio, en calidad de conjunto de unidades subordinadas a Lima, no corresponden a un fragmento fosilizado de una civilización pre europea sino a la continuidad perdurable del Perú en el mundo real y de orden práctico. Su ubicación y accionar, que afectará al sistema como un todo, es condición del dominio de los mediadores y este contribuye a mantener la asimetría. En *Yawar Fiesta* se comprueba que el ‘arcaísmo’ sólo se extrema cuando se identifica con lo pre hispánico y es en buena parte un arcaísmo europeo. A la vez que el misti, resulta arcaico (o atrasado) si se lo mide con el capitalino, como el limeño podrá serlo en confrontación con el neoyorquino. En verdad, se trata de una modernidad de grados, acaso ilusoria.

A su vez, la ciudad de Puquio pueblerina es metáfora urbana que remite a la gran urbe bajo hegemonía del capitalismo imperialista. Una forma de conciencia de doble marginación urbana limeña, la del espacio social regido por el mercado, más el desplazamiento relativamente reciente de la aldea a la ciudad que se dramatiza en el contacto traumático con el contexto capitalino.

En otro plano, la descripción o visión de la naturaleza del mundo de la sierra, sin exuberancias y riquezas cromáticas, revela homogeneidad. Pero, el pueblo, la nitidez de su perfil urbano es visto por una mirada comparable al ojo de una cámara fotográfica, o de cine, cuya función es extrañada, inquietante.

La extrañeza proviene de una experiencia urbana que desplaza al mundo natural; lo rural es sólo indirecto, por refracción. La percepción de lo campesino/indígena muestra desarrollo en cuanto a lo foráneo.

Solo que en la novela, el narrador/autor lleva su complicidad con los indios hasta las últimas consecuencias: una escritura que no conoce desfallecimiento, ni exaltaciones, simple, fluida, lineal. La “realidad” narrada se sustenta en una conciencia distinta a otras precedentes, porque el escritor busca desarrollar no una teoría o filosofía sino los estratos profundos de una política cultura.

Los extremos se tocan, el retroceso de la modernidad por el avance de la tradición recreada anecdóticamente. Una conciencia está continuamente presente en *Yawar Fiesta*. Es la matriz hegemónica que articula la obra como una novela infundiéndole un *animus* de experiencia urbana serrana que empata con una similar limeña. O al menos, serrana. Pero esta conciencia no procesa directamente los datos, sino de manera mediada que encuentra su expresión en la alegoría. Determina la forma novelística lograda, en sus sucesivas metáforas es una forma de conciencia, una configuración anímica que plasma una forma literaria novelística limeña.

XII. Conclusión: Lima, las murallas de la novela

Cuando en 1870 se derribaron las murallas de Lima y el memorialista Ricardo Palma publicó la primera serie de las *Tradiciones Peruanas* que reconstruían con falsaria minucia preciosista lo que había ocurrido y lo que se había narrado en el interior de aquel inútil resguardo virreinal, la literatura peruana podía parecer debidamente preparada para producir y leer novelas de y en una capital nacional

segura de sí misma, con una seguridad fundada en medida no menor en la existencia y aun expectativa de esa producción narrativa ficcional. Al fin de la investigación preliminar sobre cincuenta años de literatura en el Perú, con esta tesis nos propusimos demostrar cómo en el arco de ese medio siglo (1890-1940), que la ventaja de la distancia permite apreciar como decisivo, una serie de novelas reconfiguró a Lima, a la vez que esa serie se convirtió en el eje del canon de la prosa literaria de ficción en el Perú. Por añadidura el recorrido trazado y el estudio realizado prueban hasta qué punto estas operaciones -la propiamente literaria de estas novelas, la reconstrucción de historia literaria por la crítica- resultan posibles, acaso, sólo al haber atravesado el horizonte del presente del siglo XXI. Uno de los mayores novelistas peruanos, Julio Ramón Ribeyro de la segunda mitad del siglo XX, que contribuirá decididamente al canon novelístico limeño al haber atravesado con *Los geniecillos dominicales* (1964), podía deplorar en 1953, una “Lima, ciudad sin novela”, una capital sin novelística, en desventaja comparativa con el resto de la literatura sudamericana -su personal propio término de comparación ulterior. En 1953, el ciclo novelístico que estudiamos había concluido; a Ribeyro sólo faltó la distancia.

Al desarrollar la argumentación de nuestra tesis, hemos compuesto una suerte de ‘descripción densa’ del inicio y prosperidad de la novela urbana limeña en su efectiva expresión, definida y diferenciada, en la sucesión de las novelas, que leído el corques y la crítica y la historia posteriores, juzgamos ejemplares o modelizadoras, *La ciudad de los típicos* y *La ciudad muerta* de Abraham Valdelomar, *La casa de cartón* de Martín Adán, *Duque* de José Diez Canseco, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *Yawar Fiesta* de José María Arguedas.

En la exposición hemos seguido -hemos construido- una serie precisa, acaso demasiado nítida y precisa, que conforma, retrospectivamente, una suerte de 'dominante', de elemento o eje focal que organiza todo el conjunto, un entero panorama que se vuelve inteligible -que adopta una forma de inteligibilidad-, y adquiere así primeros y segundos planos, y una profundidad de campo.

En punto a la realidad exterior de estas ficciones, al marcar su discontinua publicación, los acontecimientos centrales en esa etapa de las iniciales cuatro décadas del novecientos, aun de modo incompleto -aunque más que tentativo, muchas veces de modo cercano a la afirmación-, recusan la ilusión de que lo pretérito es más claro - más 'fácil' -que el presente. De un modo general, en este período de medio siglo, de maneras e intensidades diversas, el significado de vivir en la capital limeña se volvió más estimulante y decepcionante que nunca antes, y acaso más decisivo que nunca después. Más en detalle, la constatación de los cambios en la sociedad limeña y en la misma Lima 'ciudad material' descubre que no existió una continuidad, una relación sin muchas mediaciones, entre estas novelas y la sociedad y sus crisis.

Aun la existencia de nuevas relaciones urbanas entre los escritores - como institución y profesión naciente- y la urbe limeña se registra como condición necesaria pero aún así ni determinante ni suficiente. Tampoco la nueva conciencia de ese tiempo histórico en la capital peruana. En otras palabras, la (re)construcción de una serie de novelas para el arco de un medio siglo al que caracterizan es, otra vez, una operación crítica retrospectiva cuyas razones son la articulación que nos ha sostenido, y que ha crecido, con el desarrollo de nuestra tesis.

El cotejo crítico de estas novelas, sin desconocer la diferencia de composición y poética ya señalada por la crítica, ha autorizado a identificar el elemento específico que las vincula desde su misma aparición. Las premisas del pensamiento de sus autores arrancan en la subjetiva experiencia urbana, urgente y variada, que supone una relación de conocimiento del 'ciudadano ciudadano' consigo mismo y de los otros, de nosotros variados con los otros igualmente variados, aunque exteriormente luzcan más homogéneos.

La existencia de este proceso urbano limeño continuo y no exento de presiones carecía de forma hasta que la obra de estos escritores la construyeron. Antes, Lima era una ciudad de una cultura altamente y profusamente literaria pero sin literatura urbana, si se interpreta a ésta como la metáfora que tiene su cifra en la ciudad y que supone en uno de sus términos precisamente, a Lima; y en el otro, sin acoplar, la percepción subjetiva de la singularidad de la ciudad, familiar, pero también extrañada, desfamiliarizada, que no se despliega de manera continua sino, antes bien, esquiva. Esta línea muestra que fue irrelevante, o más bien infructuosa, la búsqueda de cualquier precedente para estas novelas en la historia de la literatura peruana. La comparación, aunque incompleta, con otras novelas contemporáneas o posteriores, tanto del Perú como de la entera área andina amazónica, prueba que la singularidad de esta serie novelas urbanas limeñas concurre con el carácter de una subjetiva experiencia urbana también limeña que constituye su decisivo sustento. Aun así, en ellas concurren lo pretérito y lo presente en ideación de literatura. Deriva de esto, la posibilidad de entender la historia literaria peruana en su contingencia limeña de otro modo que el biografismo tradicional -el canon como sucesión de grandes autores, del Inca a Vargas Llosa; las periodizaciones histórico-políticas exteriores; las etiquetas de movimientos o escuelas; las valoraciones

estético-ideológicas, o la sociología de la profesionalización del escritor doblado de la constitución del público lector en un mercado cultural ampliado y de la industria editorial, legítima o 'pirata'.

En retrospectiva, la novelística urbana limeña en su misma creación esclarece y supera tres 'formas' capitalinas que han obrado en concertada armonía de política, religión e idioma. Una tríada o trípode del orden que edificó la ciudad por el propio fin de la fundación. Lima, burocrática y señorial, virreinal y criolla, mentalidad capital y no territorial, de patrimonio y no de identidad, contra el siglo, la migración y las peripecias urbanas del cambio.

El régimen político conocido como la República Aristocrática concertó en la capital peruana un ánimo, tiempo y paisaje urbano de una ponderada *belle époque*. En simultáneo tiempo y espacio, por obra de *La ciudad de los tísicos* y *La ciudad muerta* de Abraham Valdelomar, Lima tuvo su primera novelística urbana capital en las ficciones de una ciudad B que se encuentra extramuros, y otra subterránea.

Las noveladas ciudades adquirieron categoría de tal por la intencional ideación de Valdelomar de una forma urbana radicalmente nueva -antes que una 'renovación' del universo de Ricardo Palma. Su significado se basa en la invención de relaciones entre el régimen urbano y la ciudad capital 'geográfica' y sus habitantes. Vale decir, los nexos entre una legalidad o normativa, donde la ley del Estado es tan importante como un sistema de usos y costumbres cuya constante puesta al día no socava sino que reafirma su imperiosidad, y un personal de recambio creciente, que conoce por entonces una presión demográfica que se añoraba, o directamente se desconocía en el Perú de la costa desde el fin de la Guerra del Pacífico.

La conjunción de los rasgos escénicos, políticos, poéticos, y aun 'poetológicos', desplegados con maestría a la vez que condensados o sintetizados, concurren a configurar esa forma urbana, que decide sus ejes y sus aristas sobre una singular experiencia ciudadana limeña que advierte en la persistencia del pasado el síntoma de organización señorial pero que a la vez adquiere y tesauroiza signos de la modernidad. Un vocabulario frecuentado en el horizonte de posibilidades de la más 'literaria' literatura de la época y el desenvolvimiento de su propia subjetividad en el duro medio limeño, acendrada por la distancia que impuso a Valdelomar su viaje a Italia, es parte de la "forma" urbana lograda en las novelas cortas que también será matriz de una visión de la provincia (que ejemplifica en su *nouvelle* "El caballero Carmelo").

Una percepción y convicción de Lima como una ciudad fetiche, única, invaluable en la cuadrícula que mantiene el sueño del orden implantado desde su fundación en contraste, trazado por Valdelomar, con el diagrama urbano de B, casi sin límites territoriales. Lima precede a B, la determina y acaso la elimine porque en la relación con la exterioridad la condición y rango de Lima remite a su propia, determinante e imposible eliminación, pero no excluye, en la oquedad de su entraña, la mudanza de su categoría simbólica, la crisis y el fracaso de su alegada modernidad capitalina. El mismo *animus* basamento de *La ciudad de los típicos* está presente en *La ciudad muerta*. La estilización de los tiempos pretéritos de la Ciudad de los Reyes serenamente grávida se arraiga en la certidumbre de que no detendrá el avance de una nueva burguesía limeña que reclama para sí los boatos aristocráticos que muy pronto la republicana capital del Oncenio materializó.

En consecuencia cronológica, la novelística urbana limeña continúa y se regenera en el tramo final del Oncenio, con la creación de *La casa de*

cartón de Martín Adán y de *Duque* de José Diez Canseco. Un pasaje de la *belle époque* y las novelas cortas de Valdelomar de entonación finesecular. Pasaje a la Patria Nueva, proclamada durante el régimen de Leguía y a otra forma, o a otro ‘malrauxiano’ universo de formas, ya internacionalmente establecido e imaginariamente museificado en la década de 1920, un estilo de vanguardia internacional. Aunque en la ‘literatura mundial’ las novelas ‘rupturistas’ serán característicamente ‘largas’ (Proust, Joyce, Kafka), como largos también los baluartes de la tradición narrativa realista burguesa (Martin du Gard, Galsworthy, Mann -todos Premio Nobel-), será la ‘novela corta’, de más suave ironía irónica en su irónico contrapunto épico-lírico, de ambiente social urbano, la que se establecerá como moneda de cambio para la ficción en prosa ‘vanguardista’ en las literaturas ‘porteñas’ que se universalizan, en un ámbito sudamericano (Reyles, D`Halmar, Cancela o Mariño Palacio) de donde el Perú finalmente tampoco quedará excluido. ¿Hay que señalar que estos conflictos y armonías hemisféricos se perciben, o se construyen, desde el horizonte actual, casi un siglo después, y que estaban bien poco presentes en la crítica contemporánea -antes por desinterés en construir una ‘literatura latinoamericana’ (eso llegará en los 60s) que por falta de acuidad o perspicacia? La expansión ‘moderna’ de la subjetividad ‘libre’ que es también, literalmente, la expansión de la ciudad, y el internacionalismo son acendrados en las ciudades con costa y puerto, como Lima (con su doble El Callao). Las novelas cortas de Adán y de Diez Canseco constituyen epitomes de novelas costeñas, y el transatlántico con muebles art-déco está siempre pintado en el telón de fondo de la acción.

En *La casa de cartón*, la experiencia de Barrancos, suburbana, es también la continua visión del mar, el fluir del agua en consonancia con el incesante devenir de los pensamientos y la marcha del personaje.

Ambas instancias, de manera dialéctica, se trasmutan en la invención de una “forma” para la ciudad. Su elemento más importante, se encuentra en la vinculación establecida entre un continuo y fluido preguntar íntimo, soldado y solidario con lo exterior. El narrador, en su desplazamiento observa y da cuenta de la definitiva fractura del mito ‘criollo’ (pero no criollista) que sostenía precariamente a la Ciudad de los Reyes, la suave Lima de perfume versallesco y cantares de la Perricholi.

La casa de cartón es una novela *suburbana*, en el sentido norteamericano de *suburbia*, antes que en el de arrabal extra muros o en el de bajos fondos (con)urbanos. Aquí, el horizonte urbano último es el mar (y la playa). El mar es cifra metafórica de Lima. Una cartografía citadina trastornada por la forma novelística de *La casa de cartón*. La suburbana Barranco logra una forma de novela capital para Lima que a su vez determina la ciudad junto al puerto (El Callao), que es también balnearia.

Duque, compuesta a la fecha de la publicación de *La casa de Cartón* y publicada años más tarde, es la novela que ofrece una síntesis de delicuescencia literaria y urbana en el meridiano lato de los locos años 20'. Que en el Perú corresponden a los del Oncenio de Augusto Leguía. La cualidad de novela urbana limeña se encuentra en la invención de Diez Canseco basada en una conjunción de las figuras de modernidad narrativa (narrador-autor) con una subjetiva percepción urbana de las relaciones sociales de la capital peruana. No sólo se trata de un cambio del *milieu* limeño, sino que, por sobre todo, han mutado irreversiblemente -amoralmente- las relaciones entre el observador y el mundo circundante.

El de Diez-Canseco es un gesto, y un proceder, iluminista: el narrador cínico arroja una luz cruel pero no engañosa sobre la *jeunesse dorée* beneficiada con los cambios. Al menos en la superficie, al lirismo reconcentrado de *La casa de cartón* se opone en *Duque* una ‘crónica ligera’, más afín al periodismo social -en los dos sentidos antagónicos, el de registro de vida de esa ‘sociedad’ que quiere serlo por antonomasia y el de denuncia de esas aspiraciones- que a la deconstrucción vanguardista del sentido común que había emprendido Adán con demoledora prolijidad puntillista.

En el término del arco temporal elegido en esta tesis, la simultánea publicación de *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *Yawar Fiesta* de José María Arguedas coinciden con el cumplimiento de la década de los años 30’, donde las estructuras de un orden, que se creyó agonizante, mostraron sus aristas cortantes con mayor eficacia de la que se solía pensar o sospechar cuando éste era rico y fuerte. En cuanto a la literatura como institución, se confirmó el trastorno de las relaciones, existentes desde el inicio del siglo XX peruano, aunque antes tampoco fueran apacibles, entre el escritor y los movimientos ideológicos, políticos y artísticos designados y autodesignados como una vanguardia que había convivido con otras opciones conscientes más tradicionales del arte y del pensamiento.

En este horizonte, hubo la verificación del predominio y duración de la corriente narrativa llamada realismo social, de la cual el indigenismo podía ser considerado, convenientemente a los fines clasificatorios o doctrinarios, como una vertiente o variante regional. Si aun las obras mayores del período posterior, *El mundo es ancho y ajeno* y *Yawar Fiesta*, reconocían -o erigían- poéticas realistas (e indigenistas), poco se aclaraba con esta constatación, que menos todavía podía servir para leer estas novelas. Para hacerlo, como hemos hecho, el lector debía

atender y el crítico investigar las muy diferentes maneras de ‘escribir realista’ que una y otra novela ensayaban. Esto requería examinar el conflicto o complicidad -nunca estables- entre las visiones del mundo del narrador y los personajes, los géneros discursivos de los que las novelas se valen -con estudiada diferenciación de recursos. El realismo también se matizaba, o caracterizaba, en el tratamiento de la oralidad -y en el caso de *Yawar Fiesta*, ya desde su título, del bilingüismo quechua-español.

Hasta la década que se inauguraba en 1940, la forma literaria artística de la novela era concebida como ‘natural’, como ‘natural’ era la realidad -a pesar de las desmentidas de Valdeloamr y Adán. Una poética de realismo social de denuncia a la vez que de unidad ideológica burguesa era la que se trasluce, a pesar de todos los reparos, y las delicadezas del detalle, en el gran crítico peruano del período, Luis Alberto Sánchez. Transcurrida la década de los años 30’, las coordenadas de la percepción de lo real no fueron ya las mismas. Se trata de otro espesor ideológico cultural con sus formas ‘psicosociales’ correlativas, con otras vivencias y otras certidumbres, las que Mariátegui había anticipado en algunos de sus rasgos mayores, pero en ninguno de sus detalles -la teoría y la crítica no han de evaluarse, por otra parte, según sus dones de profecía.

En una prospectiva y perspectiva de los años 30’, el Oncenio que se determina como una época de las ilusiones perdidas, constituye el lapso histórico elegido por Alegría para el desarrollo ficcional de *El mundo es ancho y ajeno*. De manera simultánea, más allá y más acá de esto, Arguedas mantiene que existen estructuras sociales más profundas cuyas conexiones ejercen su presión, transmiten sus límites y no han sido abolidas ni es de por sí deseable que alguna vez caduquen, en *Yawar Fiesta*.

El mundo es ancho y ajeno es una novela larga, 'clásica' por su trama cerrada. La obra se abre con el presagio de una desgracia para el pueblo indio y se cierra con su derrota. En cuanto a sus contenidos, no existe antecedente en la literatura peruana de una obra - más allá incluso del género novelístico- que por deliberado plan reúna la heterogeneidad territorial del país. Una suficiente "distancia urbana" posibilita la creación de todo este "mundo", hipérbole del Perú. A partir de ahí se percibe el mundo tradicional en moderno contrapunto.

Es fácil advertir que Lima era más compleja y heterogénea que la visión de la ciudad que ofrece un personaje como es el serrano Benito Castro, y que por lo demás está bien atento a los laberintos y dobles fondos y vericuetos urbanos, sociales y políticos de la ciudad capital. Sin embargo, lo que más importa no es la descripción en sí -en cuánto descripción- sino la experiencia transmitida de Benito Castro. Una experiencia basada en el sentimiento de extrañamiento, de soledad, de distanciamiento en la principal ciudad peruana. A semeja a un estado de ánimo, a una afectividad del narrador siempre presente y en su último término al autor. Pero, desde el punto de vista de Alegría -y es su máxima coincidencia con Arguedas- sin esta alienación necesaria del migrante, no hay en los Andes otros agentes de una 'modernidad alternativa', como lo son los estudiantes divididos entre Lima y su pueblo natal.

Los efectos de Lima sobre Benito Castro, que será la última autoridad de la comunidad serrana de Rumi antes de la diáspora de sus habitantes, no constituyen un dato universal de la vida citadina sino una forma de conciencia del escritor Ciro Alegría en una sociedad peruana organizada bajo la hegemonía limeña. Su determinación no se desprende de la construcción de los personajes, ni de sus

interrelaciones o modos de inserción y actuación en sus comunidades de la que forman parte o a las que se integran. Proyectada en el plano de la literatura narrativa, esta conciencia exterior articula la novela y dispone una “forma no natural”. El proceso directo o inmediato de los datos se efectúa en una segunda instancia que depende de esa conciencia y que “transforman” la realidad. Con todo, la experiencia urbana limeña está fuertemente presente en *El mundo es ancho y ajeno*, pero más que como una forma de conciencia, como una configuración anímica -una forma no cristalizada de conciencia práctica- que articula una forma literaria de novela capital.

De manera general, el designio de *Yawar Fiesta* propone la elección de las opciones por la cultura india, que permanecían en crisis, como en crisis se encontraba el sueño del orden capitalino de estabilidad limitada y cerrada por las migraciones serranas que podían dar lugar a un potencial popular impensable e impensado para la concepción civilista y militar del grupo que detentaba poder. A su vez, la ciudad de Puquio- escenario donde la resistencia a la circular limeña que prohíbe la realización de la corrida de toros a la manera india - *yawar fiesta*- es metáfora urbana que remite a la gran urbe bajo hegemonía del capitalismo imperialista.

Una forma de conciencia de doble marginación urbana limeña, la del espacio social regido por el mercado, más el desplazamiento relativamente reciente de la aldea a la ciudad que se dramatiza en el contacto traumático con el contexto capitalino. Con todo, Puquio tiene una caracterización cultural específica. A diferencia de la “forma natural” de la novela realista social de vertiente indígena precedente que encontraba su verosímil en las condiciones extraliterarias, en *Yawar Fiesta*, Arguedas recrea una idiosincracia con cercanía vital. Este acercamiento no es resultado de una introspección, de una

analítica profundidad psicológica o de una mirada nostálgica. Por el contrario, se fundamenta en la ideación de un lenguaje que es procedimiento clave de la dación de forma novelística para la materia narrativa. De suerte que por deliberado propósito y logro, Arguedas *inventa* una lengua literaria cuya base es el bilingüismo andino de la ciudad capital de Puquio en la provincia de Lucanas, donde transcurrió su infancia. Sus habitantes, indios, blancos y mestizos, son monolingües (sólo hablan quechua o español) o bilingües. El efecto estético decisivo de este lenguaje se produce en un nivel más hondo. Este lenguaje, que no es transcripción, ni siquiera reelaboración, determina la dación de forma a la materia narrativa. Liberado en el viejo sentido, habitual y natural, establece relaciones nuevas con la lengua tradicional y sus convenciones.

En continuidad directa con el cotejo crítico de las 'formas urbanas' (expresivas en subjetiva experiencia ciudadina limeña) en estas 'novela capitales', consideramos que un sustento ideológico vincula, precisamente a estas 'formas' con los hechos reales y las relaciones intersubjetivas del escritor con la ciudad. De hecho, con la figura del escritor.

En cierto modo, no descubrimos la distinción de Valdelomar, la *persona* de escritor signo y cifra de la *belle époque* limeña y su obra, bajo el rótulo general de modernismo. En el mismo sentido, nada de la Lima suburbana de *La casa de cartón* de Adán publicada en tramo final del Oncenio, lo mismo simultánea composición de *Duque* de Diez Canseco. Menos aún resulta convincente el peso de este sistema calificadorio, en atención a los personajes y espacio serrano, que decide como novelas indigenistas *El mundo es ancho y ajeno* de Alegría y *Yawaur Fiesta* de Arguedas.

Por el contrario, otra valoración hemos concluido del entender que los principios críticos y estéticos muchas veces concurren y no confluyen, corean y no acuerdan, coinciden y no convienen. Llegada la investigación a su final, una nueva trama apareció ante nuestros ojos, uniendo a este conjunto -a esta serie- de novelas de medio siglo (1890-1940) peruano. Con diversos énfasis, así sexuales en *Duque*, o étnicos en *Yawar Fiesta*, para citar dos que no se solapan, todas las novelas estudiadas están guiadas por colocar como eje de sus proyectos literarios el ensayo de una afiliación democrática y participativa, hostil a los procedimientos de exclusión característicos del 'pensamiento único' criollo limeño.

Lima y los Andes, la costa, la sierra, y la selva, lo urbano, lo suburbano y lo rural, la Colonia y la República, el Incario y el Socialismo, la tradición y la modernidad, lo blanco, lo indio, lo negro y lo mestizo, lo europeo y lo americano, el heterosexismo y sus disidencias, se vuelven en las novelas áeras temáticas y problemáticas sometidas a balances críticos siempre situacionales y nunca sustanciales, que recorren la trama de la acción novelesca, el plano del discurso y la conformación de la figura del autor. El ataque contra el orden establecido, desde Valdelomar hasta Arguedas, viene acompañado y finalmente superado por una dimensión utópica -que se perderá para siempre -hasta ahora- después de este medio siglo en la novela limeña: serán los tiempos del 'Perú que se ha jodido' de *La conversación en la catedral* (1969) vargasllosiana.

Estas novelas son utópicas, y sus utopías no se agotan en un programa, sino que enuncian un deseo: el de una modernidad construida desde abajo, alimentada por una tradición popular que no ha de borrarse de la faz de la tierra (como en el liberalismo y aprismo

cerriles), sino que precisamente es la sola condición de posibilidad de Estado, sociedad y cultura modernas. Utópicas, estas novelas fueron también dialécticas: construir una novela para Lima, y una Lima de novela, significó también poner en escena sin dicotomías las paradojas y los dilemas de la modernidad en un país andino.

Buenos Aires, Mayo de 2014

Bibliografía citada

-Abril, Xavier ([1931] 2001). *Hollywood*. Lima: Hueso Húmero.

- Adams, Richard (1959). "La Comunidad en la América Latina: un mito variable". *Guatemala indígena*, 3 (1).
- Adán, Martín ([1928] 1974). *La casa de cartón*. Lima: Mosca Azul.
- Adán, Martín (1929). "Romance del verano inculto". *Amauta*, 21: 62-65.
- Aguilera Rojas, Javier (1994). *La fundación de las ciudades hispanoamericanas*. Madrid: MAPFRE.
- Aínsa, Fernando (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
- Alegría, Ciro ([1941] 1954). *El mundo es ancho y ajeno*. Santiago de Chile: Ercilla.
- Alegría, Ciro (1960). "Prólogo a la vigésima edición". En Ciro Alegría. *El mundo es ancho y ajeno*. Buenos Aires: Losada.
- Alegría, Ciro (1963). "Presentación". En López Albújar, Enrique. *Memorias*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva
- Alegría, Ciro (1968). *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima: Casa de la Cultura.
- Alegría, Ciro (1976). *Mucha suerte con harto palo. Memorias*. Buenos Aires: Losada.
- Alegría, Fernando (1966). *Historia de la novela hispanoamericana*. México: Ediciones de Andrea.
- Alegría, Fernando (1986). *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Hannover: Ediciones Norte.
- Anderle, Adám (1985). *Los movimientos políticos en el Perú*. La Habana: Casa de las Américas.
- Anderson, Benedict (1990). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Anderson, Perry (1998). *The Origins of Postmodernity*. London- New York: Verso.
- Angvik, B. (2013), "El reto de *Duque*. Una lectura (de la) crítica: la ausencia de la forma". *Lexis 18*: 1-44.

- Araos, Ximena Troncoso (2005). "El mundo es ancho y ajeno, de Ciro Alegría: Traducción y traición en la novela indigenista". *Acta Literaria*, 31: 47-61.
- Arciniegas, Germán (1975). *América en Europa*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Arendt, Hannah ([1958]1983). *Condition de l'homme moderne*. París: Calmann-Levy.
- Arguedas, José María (1941). *Yawar Fiesta*. Lima: Huascarán.
- Arguedas, José María ([1941]1977). *Yawar Fiesta*. Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, José María ([1941]1958). *Yawar Fiesta*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Arguedas, José María (1950). "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú". *Mar del Sur III* (2): 66-72.
- Arguedas, José María (1966). *Perú vivo*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Arguedas, José María (1969). *Primer Encuentro de Narradores Peruanos. Arequipa Peruanos*. Lima: Casa de la Cultura.
- Arguedas, José María (1969). "Poesía y prosa en el Perú contemporáneo". *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas.
- Arguedas, José María (1964). *Estudios sobre la cultura actual del Perú*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.
- Arguedas, José María ([1958] 1976). "No soy un aculturado". En Juan Larco (comp.) *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Arguedas, José María (1990). *La letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jiménez*. Lima: Ediciones de los Ríos Profundos (edición y prólogo de Roland Morgues).
- Altamirano, Carlos (2010). *Historia de los intelectuales en América Latina: Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz.

- Artl, Roberto ([1926] 1993). *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Losada.
- Artl, Roberto ([1929] 1993). *Los siete locos*. Buenos Aires: Losada.
- Artl, Roberto ([1931] 1980). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada.
- Aquezolo Castro, Manuel (ed.) (1976). *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul.
- Barrios, Eduardo ([1948]1981). *Gran Señor y Rajadiablos*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Basadre, Jorge ([1929] 1980). *La multitud, la ciudad y el campo*. Lima: Mosca Azul.
- Basadre, Jorge ([1931]1992). *Perú: Problema y posibilidad y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Basadre, Jorge ([1939] 1998). *Historia de la República 1822-1933*. Tomo 10. Lima: Diario La República y Universidad Ricardo Palma
- Basadre, Jorge (1951). "Notas sobre la experiencia histórica peruana". En Edgar Mac Innis et al. *Ensayos sobre la historia del Nuevo Mundo*: 345-382. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Bayly, Jaime (1997). *La noche es virgen*. Barcelona: Anagrama.
- Bayly, Jaime (2010). *El cojo y el loco*. Lima: Alfaguara.
- Bedoya, Jaime (2009). "La recepción crítica de la novelística de Alegría. Una aproximación". *Letras*, 80 (115): 27-38.
- Bendezu Aibar, Edmundo (1969). *La poética de Martín Adán*. Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva.
- Bendezú Aibar, Edmundo (2013). "José María Arguedas y el indigenismo". *Lexis*, 17(2): 275-284.
- Bengolea, Manuel ([1923]1967). *Bajo las lilas*. Lima: Editorial Jurídica.
- Benjamin, Walter ([1982] 2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter ([1918] 1991). "Sobre el programa de la filosofía venidera". En Walter Benjamin. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*: 75-85. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1972). *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

- Benjamin, Walter (1978). *Reflections*. Nueva York.
- Bernabé, Mónica (2006). *Vida de artista: Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Rosario: Beatriz Viterbo/ Instituto de Estudios Peruanos.
- Bethell, Leslie (ed) (2002). *Historia de América Latina: Los países andinos desde 1930*. Barcelona: Crítica.
- Bianco, José ([1975] 1990). *La pérdida del reino*. México: FCE.
- Bioy Casares, Adolfo (2010). *Borges*. Buenos Aires: Destino.
- Bordieu, Pierre (1999). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Borges, Jorge Luis (1942). "La muerte y la brújula". *Sur*, 12: 27-39.
- Borgeson, Paul (1998). "Estaciones poéticas: Lo moderno en Carlos Germán Belli y la poesía hispanoamericana". En *I Encuentro Internacional de Peruanistas: Estado de los estudios históricos-sociales sobre el Perú a fines del Siglo XX*: 227-235. Lima: Universidad de Lima. FCE.
- Bourricaud, François (1967). *Cambios en Puno*. México: Instituto Indígena Interamericano.
- Bryce Echenique, Alfredo ([1970] 2009). *Un mundo para Julius*. Lima: MS.
- Bryce Echenique, Julio (1981). *La vida exagerada de Martín Romaña*. Barcelona: Anagrama.
- Bryce Echenique, Julio (1975). "Mesa Redonda I.U.C.". En Wolfgang Luchting. *Humores y malhumores*: 118. Lima: Milla Batres.
- Bruswood, John (1984). *La novela hispanoamericana del siglo XX: Una vista panorámica*. México: FCE.
- Bruswood, John (1988). *La barbarie elegante: Ensayos y experiencias en torno a algunas novelas hispanoamericanas del siglo XIX*. México: FCE.
- Bunte, Hans (1961). *Ciro Alegría y su obra dentro de la evolución de la Literatura Hispanoamericana*. Lima: Librería Editorial Mejía Baca.

- Burga Manuel (1989). *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección*. Lima: Instituto de apoyo agrario.
- Burga Manuel y Flores Galindo, Alberto (1979). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rickchay.
- Burgess, Rod (2000). *Compact Cities: Sustainable Urban Forms for Developing Countries*. London: Spon Press.
- Burgos, Fernando (ed) (1986). *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid: Orígenes.
- Bustamante y Ballivián, Enrique ([1910] 1942). *Elogios. Poemas paganos y místicos*. Buenos Aires: Ediciones Argentinas Solar.
- Cabanillas Cárdenas, Carlos (2007). "Ciudad y modernidad. Tres versiones de Lima en la narrativa de José Diez Canseco" en Javier Navascues, Javier (ed). *La ciudad imaginaria*: 105-133. Madrid/Frankfurt: Vervuet.
- Cabello de la Carbonera, Mercedes ([1889] 2004). *Blanca Sol*. Madrid: Iberoamericana.
- Cabello de la Carbonera, Mercedes ([1892]1965). *El conspirador (autobiografía de un hombre público)*. Lima: Ediventas.
- Caello, Óscar (2008). *Los orígenes de la novela castellana en el Perú: La toma del Cuzco (1538)*. Lima: Academia Peruana de la Lengua. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Calero del Mar, Edmer (2002). "Dualismo estructural andino y espacio novelesco arguediano". *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos biblioteca.universia.net/.../dualismo-estructural-andino-espacio-novelesco-arguediano/.../54488051.html*
- Cambiasso, Norberto y Grieco y Bavio, Alfredo (2001). *Días felices: Los usos del orden de la escuela de Chicago al funcionalismo*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cancela, Arturo ([1922] 1965). *Tres relatos porteños*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

- Carpentier, Alejo (1981). *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: SXXI.
- Carrillo, Enrique A. (Cabotín) ([1905]1958). *Cartas de una turista*. Lima: Asociación Peruana por libertad de la cultura.
- Carrió de la Vandra, Alonzo (Concolocorvo) ([1775]1985). *Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires a Lima*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Carrión, Benjamín (2005), "José Diez Canseco". En Benjamín Carrión. *Narrativa latinoamericana*: 122-139. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Castellanos, Rosario ([1957]1996). *Balún -Canán en Obras*. México: FCE.
- Castro Arenas, Mario (1965). *La novela peruana y la evolución social*. Lima: Ediciones Cultura y Libertad.
- Castro, Juan E. (2007). "Rubén Darío Visits Ricardo Palma: Tradition, Cosmopolitanism and the Development of an Independent Latin-American Literature". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 36: 48-61.
- Certeau, Michel de (1980) *L' invention du quotidien*. Paris: Arts de faire. (Trad. castellana, *La invención de lo cotidiano* (1996). México: Universidad Iberoamericana).
- Chang Rodríguez, Eugenio (2009). "Polémicas del indigenismo". *América sin Nombre*, 13-14: 103-112.
- Chernilo, Daniel (2009). *Nacionalismo y cosmopolitismo: Ensayos críticos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Cisneros, Luis Benjamín ([1860] 1965). *Julia o escenas de la vida en Lima*. Lima: Ediventas.
- Classen, Constance, Howes, David y Synnott, Anthony (1994). "Scents of Imagination". En Constance Classen, David Howes y Anthony Synnott. *Aroma: The Cultural History of Smell*. London: Routledge.

- Collazos, Oscar (1970). *Los vanguardismos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas.
- Concha- Deustua, José, y Renique, José Luis (1984). *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1919-1931*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
- Cornejo Polar, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Cornejo Polar, Antonio (1995). "La literatura latinoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura (Hipótesis a partir del caso andino)". En Beatriz González Stephan et al (comp.). *Esplendores y miserias del siglo XIX*: 11-23. Caracas: Monte Ávila.
- Cornejo Polar, Antonio (1980). *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima: Lansontay.
- Cornejo Polar, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Corral, Wilfredo H. (2011). *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Cortázar, Julio ([1966]1996). "El otro cielo". En Julio Cortázar. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio ([1963] 1966). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cotler, Julio (1971). "Crisis política y populismo militar". En José Matos Mar, Fernando Fuenzalida Vollmar, Julio Cotler, Alberto Escobar, Augusto Salazar Bondy, y Jorge Bravo Dresani. *Perú: Hoy*: 87-164. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Contreras, Carlos y Cueto, Marcos (2007). *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas de la Independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

- Cozarinsky, Edgardo (2005). *Nuevo Museo del Chisme*. Buenos Aires: Emece.
- Cozarinsky, Edgardo (1986). *Vudú urbano*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cuevas, Agustín (2009). *Entre la ira y la esperanza y otros ensayos latinoamericanos*. Bogotá: Clacso.
- Darío, Rubén ([1896] 1994). *Los raros*. Buenos Aires: Losada.
- Darío, Rubén ([1905]1977). *Cantos de Vida y Esperanza*. En Rubén Darío. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Darío, Rubén (1950). *Obras Completas*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- Darrigrandi, Claudia (2010). *Entre hombres: Masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert.
- De Ipola, Emilio (2005). *La bamba*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- De la Barra, Luis (2010). "La Pareja Conceptual Civilización-Barbarie: Norte y Sudamérica. La Novela Indigenista de Lautaro Yankas". *Revista Universidad de Chile*, 14: 15-26.
- De la Fuente Benavidez, Rafael (Martín Adán) (1968). *De lo barroco en el Perú*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.
- Del Águila Peralta, Alicia (1997). *Callejones y mansiones: espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Delgado, Washington (1980). *Historia de la literatura republicana*. Lima: Rikchay.
- Del Mazo, Gabriel ([1941] 1968). *Reforma Universitaria y las universidades*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Delgado, Washington (1980). *Historia de la literatura republicana*. Lima: Rikchay.
- Degregori, Carlos Iván y otros (1979). *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*. Lima: CELATS.

- Degregori, Carlos Iván (2000). "Panorama de la antropología en el Perú: del estudio del Otro a la construcción de un Nosotros diverso". Carlos Iván Degregori (ed.). *No hay país más diverso. Compendio de la antropología peruana*: 5-20. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- D´Halmar, Augusto ([1917]2009). *La gatita en su La sombra del humo en el espejo* ([1924] 2009). Santiago de Chile: Sangría.
- D´Halmar, Augusto ([1924]1935), *Mi otro yo: de la doble vida en la India*. Santiago de Chile: Ercilla.
- De Mattos, Carlos A. (2002). "Transformación de las ciudades latinoamericanas: ¿Impactos de la globalización?". *Eure*, 28: 5-10.
- Diez Canseco, José (1929). "El gaviota", *Amauta*,27: 23-50; *Amauta*, 28: 49-52; *Amauta*, 29: 57-69.
- Diez Canseco, José ([1934] 1973). *Duque*. Lima: Mosca Azul.
- Diez Canseco, José ([1974] 2004). *El mirador de los ángeles*. En José Diez Canseco. *Narrativa completa*. Lima: Universidad Mayor Pontificia del Perú.
- Diez Canseco, José ([1938] 1958). *Estampas mulatas*. Lima: Editora Latinoamericana
- Dorfam, Ariel (1970). *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Durkheim, Emil ([1912] 1993). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.
- Edwards Bello, Joaquín ([1918] 2007). *El roto*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Elmore, Peter (1985). *Cinco asedios al cuento peruano (de Valdelomar a Ribeyro)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Elmore, Peter (1993). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.
- Escajadillo, Tomás (1983). *Ciro Alegría y El mundo es ancho y ajeno*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.

- Escajadillo, Tomás (1994). *La novela indigenista peruana*. Lima: Amaru.
- Escajadillo, Tomás (2004). "Ciro Alegría, José María Arguedas y el indigenismo de Mariátegui". En Tomás Escajadillo. *Mariátegui y la literatura peruana*: 233-287. Lima: Amaru..
- .-Escajadillo, Tomás G. (2007). *Para leer a Ciro Alegría*. Lima: Amaru.
- Escajadillo, Tomás (2009). "¿Rumi, existió alguna vez?". *Letras*, 80: 49-60.
- Escobar, Alberto (1984). *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Espinoza Espinoza, E. (2007). *La Crónica modernista de Abraham Valdelomar*.
Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Fernández Moreno, César (1977) (coord.). *América Latina en su literatura*. México: FCE.
- Fernández Retamar, Roberto (1975). *Para una teoría de la literatura*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Flores Galindo, Alberto ([1986] 1994). *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Horizonte.
- Flores Galindo, Alberto (1991). *La agonía de Mariátegui*. Madrid: Revolución.
- Forges, Roland (1989). *José María Arguedas: Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte.
- Forges, Roland (ed.) (1993). *José María Arguedas: La letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Lima: Ediciones de Los Ríos Profundos.
- Foster, Merlín H. y Jakson, David (1990). *Vanguardism in Latin American*. New York/ Westport/Londres: Greenwood Press.
- Foucault, Michell (1968). *Las palabras y las cosas*. México: SXXI.

- Franco, Carlos (1991). *Exploraciones en 'otra modernidad'*. Lima: Universidad Pontificia del Perú.
- Franco, Sergio R. (ed.) (2006). *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Franco, Jean (1985). *La cultura moderna en América Latina*. México: Grijalbo.
- Frisby, David (1992). *Fragmentos de la modernidad: Teorías de la modernidad en las obras de Simmel, Kracauer y Benjamin*. España: Visor.
- Fuentes, Carlos (2013). *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara.
- Fuenzalida Vollmar, Fernando (1971). "Poder, etnia y estratificación social en el Perú rural". En José Matos Mar, Fernando Fuenzalida, Julio Cotler, Alberto Escobar, Augusto Salazar Bondy, y Jorge Bravo Dresani. *Perú: Hoy: 87-164*. Buenos Aires: Siglo XXI. *Perú hoy: 8-85*. México: SXXI.
- Galdo, Juan Carlos (2007). "Rituales sangrientos: poéticas y políticas del sacrificio en José María Arguedas y Mario Vargas Llosa". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 66: 265-276.
- Gálvez, José ([1921] 1973). *Una Lima que se va*. Lima: Editorial Nueva Educación.
- Gálvez, Manuel ([1916]1962). *El mal metafísico*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Gálvez; Manuel ([1922]1980). *Historia de arrabal*. Buenos Aires: CEAL.
- Gálvez, Manuel ([1918] 2010). *Nacha Regules*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gálvez Peña, Carlos (2008). "La ciudad letrada y santa. La ciudad de los reyes en la historiografía del siglo XVII". En Bernardo Vasco (ed.). *Memorias de ciudad: Urbanismo y vida urbana en la América colonial*. Bogotá: Alcaldía Mayor.

- Gallegos, Rómulo ([1943] 1956). *Sobre la misma tierra*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Garber, Marjorie (1992). *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. New York: Routledge.
- García-Bedoya, Carlos María (2007). "El canon literario peruano". *Letras*, 78: 7-24.
- García Bedoya, Carlos María (2009). "La recepción crítica de la novelística de Ciro Alegría: una aproximación". *Letras*, 80: 27-37.
- García Calderón, Francisco ([1907] 2001). *El Perú contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- García Canclini, Néstor (2002). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Garcilaso de la Vega ([1609] 1985). *Comentarios reales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Gay, Peter (1992). *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*. México: FCE. II Vóls.
- Goic, Cedomil (1988). *Historia crítica de la novela hispanoamericana*. Barcelona: Crítica.
- Goldmann, Lucien (1964). *Pour une sociologie du roman*. París: Gallimard.
- González, Aníbal (1987). *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredox.
- González, Osmar (2008). "Indigenismo, Nación y Política". En Oscar Terán. *Historia de los intelectuales en América Latina*: 433-454. Buenos Aires: Katz.
- González Casanova, Pablo (1965). *La democracia en México*. México: Era.
- González Echaverría, Roberto (1998). *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE.
- González Prada, Manuel ([1894] 1985). *Páginas Libres. Horas de Lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Gracq, Julien (1985). *La Forme d'une ville*. París: José Corti.
- Gruzinski, Serge (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- Guillén, Jorge ([1926] 1970). "Los jardines". En Jorge Guillén. *Cántico*. Barcelona: Labor.
- Gumbrecht, Hans Ulrich ([1997] 2004). *En 1926: Viviendo al borde del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gutiérrez, Miguel, "Proust en la narrativa peruana" . Libros & Artes, www.bnp.gob.pe/portals/bnp/pdf/libros_y_artes/Librosyartes9_8.pdf

- Gutiérrez Giradot, Rafael (1987). "La literatura latinoamericana de fin de siglo". En Iñigo Madrigal (comp.). *Del neoclasicismo al modernismo. Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. Madrid: Cátedra.
- Halperín Donghi, Tulio (1965). *Historia de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- Halperín Donghi, Tulio (1994). *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires: Alianza.
- Hamon, Philippe (1991). *La description littéraire: Anthologie de textes théoriques et critiques*. París: Éditions Macula.
- Hare, Cecilia (2000). "Arguedas y el mestizaje de la lengua: Yawar Fiesta" .En Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coord.). *Actas del XIII Congreso Internacional de Hispanistas*: 156-164.
- Heffes, Gisela (2013) (ed). *Utopías urbanas: Geopolíticas del deseo en América Latina*. Madrid y Francfort: Iberoamericana/Vervuert.
- Huaman, Carlos (2004). *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: UNAM.
- Henríquez Ureña, Max (1978). *Breve historia del modernismo*. México: FCE.
- Henríquez Ureña, Pedro ([1941] 1969). *Las corrientes literarias de América Hispánica*. México: FCE.

- Howbsbaum, Eric (2001). *On the Edge of the New Century*. New York: The New Press.
- Howbsbaum, Eric (1977). "Ocupaciones de tierras en el Perú". *Análisis*, 2-3: 111-142.
- Huysmans, Joris Karl ([1884] 1984). *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.
- Icaza, Jorge ([1934] 1953). *Huasipungo*. Buenos Aires: Losada.
- Ingenieros, José ([1903] 2008). *La simulación en la lucha por la vida*. Buenos Aires: Losada.
- Iwasaki, Fernando (1996). *El descubrimiento de España*. Oviedo: Nobel.
- Jáuregui, Eloy (2004). *Usted es la culpable: Crónicas periodísticas*. Lima: Norma.
- Joffrè, Gabriel Ramón (1999). *La muralla y los callejones: Intervención urbana y proyecto político en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX*. Lima: Sidea.
- Jones, Gail (2007). *Sorry*. Milson Point: Vintage..
- Kapsoli, Wilfredo (1987). *Los movimientos campesinos en el Perú*. Lima: Astuparria.
- Kempf, Roger (1977). *Dandys: Baudelaire et Cie*. Paris: Edition du Suil
- Kinsella, John. (1987). "La creación de Barranco: Un estudio de *La casa de cartón* de Martín Adán". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 87: 87-96.
- Klaren, Meter (2004). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Kokotovich, Misha (2006). "Transculturación narrativa y modernidad andina: nueva lectura de *Yawar fiesta*". En Sergio Franco (ed.) *José María Arguedas: hacia una poética migrante*: 37-60. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Kokotovich, Misha (2006). *La modernidad andina en la narrativa peruana*. Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

- Kracauer, Siegfried (1969). *The Last Things before the Last*, New York/Oxford: History.
- Kristal, Efraín (1991). *Una visión urbana de los Andes: Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- Kristeva, Julia (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen.
- LaCrapa, Dominike (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Larrú, Manuel (2009). "Oralidad y representación: La otra voz en la narrativa de Ciro Alegría". *Letras*, 115: 57-62.
- Lauer, Mirko (1983). *Los exilios interiores: Una introducción a Martín Adán*. Lima: Mosca Azul.
- Lauer, Mirko (1997). *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*, Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas.
- Lauer, Mirko (2001). *La polémica del vanguardismo (1916-1929)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lévano, César ([1969] 2011). *Arguedas; un sentimiento trágico de la vida*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Levi Strauss, Claude ([1962] 1964). *El pensamiento salvaje*. México: FCE.
- Loayza, Luis (1964). *Piel de serpiente*. Lima: Populibros peruanos.
- Loayza, Luis (1990). *Sobre el 900*. Lima: Hueso Húmero.
- Loayza, Luis (1993). "El joven Valdelomar". En Luis Loayza. *El sol de Lima*. México: FCE.
- López Albújar, Enrique ([1928]1974). *Matalaché*. Lima: Peisa.
- López Lenci, Yazmín (2005). "Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de las continuidades culturales". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 62: 143-161.
- Louvel, Liliane (1997). "La description 'picturale': Pour une poetique de l'iconotexte". *Poétique*, 112: 475-490.

- Loveluck, Juan (1963). *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Ludmer, Josefina (2004). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lukács, George (1985). *Teoría de la novela*. México: Grijalbo.
- Macchia, Giovanni (1990). *Las ruinas de París*. Barcelona: Versal.
- Mallea, Eduardo ([1940] 1970). *La bahía del silencio*. Buenos Aires. Sudamericana.
- Mariátegui, José Carlos ([1925] 1959). *La escena contemporánea*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos ([1928]1979). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Era.
- Mariátegui, José Carlos ([1928] 1974). "Colofón". En Martín Adán. *La casa de cartón*. Lima: Mosca Azul.
- Mariátegui, José Carlos (1968). *Ideología y política*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1976). "Intermezzo poético". En Manuel Azquózolo, (comp.). *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul.
- Martínez de la Torre, Ricardo (1928). *Apuntes para una interpretación marxista de la historia social del Perú*. Lima, Tomo II.
- Marx, Karl ([1867, 1885, 1894] 1990). *El Capital: Crítica de la economía política*. Vols. 1-3. Ed Pedro Scaron. México: Siglo XXI.
- Matto de Turner, Clorinda ([1889]1994). *Aves sin nido*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Matto de Turner, Clorinda ([1884]1994). *Tradiciones Cusqueñas*. Lima: Carmori.
- Matto de Turner, Clorinda ([1891]2009). *Índole*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com/obra/indole--0/
- Matto de Turner, Clorinda ([1895] 1974). *Herencia*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

- Massiello, Francine (1992). *Entre la civilización y la barbarie: Mujeres, Nación y cultura en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Mazzotti, José Antonio (2000). *Agencias criollas: la ambigüedad 'colonial' en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Meléndez, Concha (1961). *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*. Río Piedras: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.
- Meir, Christian (1996). *La naissance du politique*. Paris: Gallimard.
- Mignolo, Walter (2003). "Globalization, Civilization Processes and the Relocation of Languages and Cultures". En F Jameson and M Mihoshi (eds). *The Cultures of Globalization*: 32-54. Durham, NC: Duke UP.
- Mongin, Olivier (2006). *La condición urbana*. Buenos Aires: Paidós.
- Moll, Nora (2002). "Imágenes del otro". En Armando Gnisci (ed.). *Introducción a la literatura comparada*: 347-390. Barcelona: Crítica.
- Molloy, Silvia (1979). "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío". *Revista Iberoamericana*, 108-109: 443-47.
- Molloy, Silvia (1994). "Las políticas de la pose". En Josefina Ludmer (comp.) *Las culturas de fin de siglo en América*: 15-43. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Monsiváis, Carlos (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Moore, Melisa (2003). *En las encrucijadas: Las ciencias sociales y la novela en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Moore, Melisa (2004). "Between two Worlds: The Poetics of Ethnographic Representation in José María Arguedas' Las comunidades de España y del Perú". *Bulletin of Spanish Studies* 81, 2: 175-185.
- Moreiro, Julián (2000). *Costumbristas de Hispanoamérica*. Madrid: Edad.

- Morse, Richard (1982). "La cultura política iberoamericana de Sarmiento a Mariátegui". En Fernando Devoto (comp.) *De historia e historiadores: Homenaje a José Luis Romero: 225-259*. México: SXXI.
- Mujica Láinez, Manuel (1949). *Aquí vivieron*. Buenos Aires. Sudamericana.
- Mujica Láinez, Manuel (1951). *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Mumford, Lewis ([1961] 1969). *La ciudad en la historia* (1961) Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Muñoz Cabrera, Fanni (2001). *Diversiones públicas en Lima 1990-1920*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Murra, John V. (1979). *Formaciones políticas y económicas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Murra, John V; López Baralt, Mercedes (1998). *Las cartas de Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Nouzeilles, G. (1998). "La ciudad de los tísicos: tuberculosis y autonomía". *Anales de la literatura española contemporánea*: 295-313.
- Novo, Salvador ([1925] 1975). *El joven*. México: Era.
- Novo, Salvador ([1928] 2009). *Return-Ticket*. México: Destino.
- Núñez, Estuardo (1965). *La literatura peruana en el S. XX*. México: Pormaca.
- Orrego Arisméñdi, Juan Carlos (2012). "La crítica de la novela indigenista colombiana: Objeto y problema". *Estudios de Literatura Colombiana*, 30: 31-54.
- Ortega, Julio (1986). *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- Ortega, Julio (1997). *El principio radical de lo nuevo: Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: FCE.
- Ortega y Gasset, José ([1925] 2011). *La deshumanización del arte*. Madrid: Castalia.

- Osorio, Nelson (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Otero, Gustavo Adolfo ([1926] 1976). *El Perú que yo he visto*. La Paz: Última Hora.
- Oviedo, José Miguel (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana: Posmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza.
- Oviedo y Herrera, Luis Antonio de (Conde la Granja) ([1712] 1926). *Santa Rosa de Lima*. Madrid: Espasa Calpe.
- Owens, R.J. (1966). *Perú*. London: Oxford University Press.
- Quesada, Aurelio Miró (1958). *Lima, tierra y mar*. Lima: Editorial Mejía Baca.
- Palma, Ricardo ([1886] 1953). *La bohemia de mi tiempo*. Buenos Aires: Losada.
- Pardo y Aliaga, Luis ([1833] 2007). *Don Leocadio y El aniversario de Ayacucho en Teatro Completo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pareja Paz Soldán, José (1954). *Las constituciones del Perú*. Madrid: Cultura.
- Paris, Robert (1981). *Formación ideológica de José Carlos Mariátegui*. Buenos Aires: Cuadernos del Pasado y Presente.
- Park, Robert ([1925]1999). *La ciudad y otros ensayos sobre la ecología humana*. Barcelona: Sebal.
- Pater, Walter ([1885] 1993). *Mario, el Epicúreo*. Madrid: Valdemar.
- Paz, Octavio (1969). "El caracol y la sirena. Rubén Darío". En Octavio Paz. *Cuadrivio*: 9-65. México: Joaquín Mortiz.
- Paz, Octavio (1974). *Los hijos del limo. De romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz Soldán, Jorge (1973). "Evolución constitucional del Perú en el siglo XX". En Jorge Paz Soldán. *Visión del Perú en el siglo XX*: 3-40. Lima. Vol. II.

- Pels, Peter (1998). "The Spirit of Matter: On Fetish, Rarity, Fact and Fancy". En Patricia Spyer, (ed). *Border Fetichisms: Material Objects in Unstable Spaces*: 91-121. New York: Routledge.
- Porrás Barrenechea, Raúl (1935). *Pequeña antología de Lima. El río, el puente y la Alameda*. Lima: Instituto Raúl Porrás Barrenechea.
- Porrás Barrenechea, Raúl (1963). *Fuentes históricas peruanas*. Lima: Instituto Raúl Porrás Barrenechea.
- Pozos, Ricardo ([1952] 1986). *Juan Pérez Jolote*. México: FCE:
- Quesada, Aurelio Miró (1958). *Lima, tierra y mar*. Lima: Editorial Mejía Baca.
- Quijano, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina". En Edgardo Lander, (comp.). *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas*: 201-246. Buenos Aires: Clacso.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Rama, Ángel (1983). "El poeta frente a la modernidad". En Ángel Rama. *Literatura y clase social*: 78-143. México: Folio Ediciones.
- Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Rama, Ángel (2006). *Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Montevideo: Trilce.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE.
- Real de Azúa, Carlos (1977). "El modernismo literario y las ideologías". *Escritura. Teoría y crítica literarias*, 3 (2): 41-75.
- Reyles, Carlos ([1896] 1970). *Primitivo*. En Carlos Reyles. *Cuentos completos*. Montevideo: Arca.
- Reyles, Carlos ([1897] 1970). *El extraño*. En Carlos Reyles. *Cuentos completos*. Montevideo: Arca.

- Reyles, Carlos ([1898] 1970). *El sueño de rapiña. En Carlos Reyles. Cuentos completos*. Montevideo: Arca.
- Reynoso, Oswaldo (1965). *En octubre no hay milagros*. Lima: Horizonte.
- Reyes Flores, Alejandro (2010). "Historia urbana de Lima. Los Barrios Altos" en *Apuntes de Arquitectura urbana limeña* apuntesdearquitecturadigital.blogspot.mx/2010/...lima-los-barrios.html.
- Ribeyro, Julio Ramón (1982)., "Habemus genio" . *El Observador*. Lima, 21 de febrero: 191-193.
- Ribeyro, Julio Ramón ([1953] 2012). *La caza sutil y otros ensayos. Un desaprensivo paseo entre libros y autores*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Ribeyro, Juan Ramón ([1965] 2008). *Los geniecillos dominicales*. Barcelona: RM.
- Richard, Nelly (2005), "Globalización académica. Estudios culturales y crítica latinoamericanos". En Daniel Matto (comp.). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas Latinoamericanas*: 455-470. Buenos Aires: CLACSO.
- Riva Agüero, José de la ([1917] 1969). *Paisajes peruanos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Riva Agüero, José de la ([1905] 1962). *Carácter de la literatura independiente en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- apuntesdearquitecturadigital.blogspot.mx/2010/...lima-los-barrios.html
- Rivera Cusicanqui, Silvia (1984). *Oprimidos pero no vencidos: Luchas del campesinado quechwa aymara 1900-1980*. La Paz: Hisbol / CSUTCB.
- www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libros/294.pdf
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakak Utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

- Rivera, José Eustaquio ([1924] 1986). *La vorágine*. Barcelona: Cátedra.
- Rivera Martínez, Edgardo (1993). *Jauja*. Lima: La Voz.
- Rivera Martínez, Edgardo (2012). *Historia y leyenda de la tierra de Jauja*. Lima: Fundación Bustamante de la Fuente.
- Rodríguez Cascante, Francisco (2004). "Modernidad e identidad cultural en América Latina". *Káñina, Revista de Artes y Letras, XXVIII*: 237-255.
- Rojas, Mix (1978). *La plaza mayor: El urbanismo como instrumento de dominio colonial*. Barcelona: Muchnik.
- Rotker, Susana (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Rowe, Williams (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Saavedra, Juan Bautista ([1913]1975). *El ayllu: Estudios sociológicos*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República.
- Salazar Bondy, Augusto (1963). *La encrucijada del Perú*. Montevideo: Arca.
- Salazar Bondy, Sebastián (1965). *Lima, la horrible*. México: Era.
- Sales Salvador, Dora (2004). *Puentes sobre el mundo: Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Nueva York/Bern/Frankfurt: Peter Lang.
- Sales Salvador, Dora (ed.) (2009). *José María Arguedas. Qepa wiñaq... Siempre. Literatura y antropología*. Prólogo de Sybila de Arguedas. Edición crítica de Dora Sales. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Sales Salvador, Dora (2004). *Puentes sobre el mundo: cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra* (Vol. 21). Berna: Peter Lang. Colección Perspectivas Hispánicas.

- Salessi, Jorge (2000). *Médicos, maleantes y maricas: Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina (1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sánchez, Luis Alberto ([1928] 1974). "Prólogo". En Martín Adán. *La casa de cartón*. Lima: Mosca Azul.
- Sánchez, Luis Alberto (1937). *Índice de la poesía peruana contemporánea*. Santiago de Chile: Ercilla.
- Sánchez, Luis Alberto (1939). *La literatura del Perú*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Sánchez, Alberto (1968). "Lo barroco y Martín Adán". En Rafael de La Fuente Benavidez. *De lo barroco en el Perú*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.
- Sánchez, Luis Alberto (1951). *La literatura peruana*. Asunción: Guaranía. Tomo VI
- Sánchez, Luis Alberto (1969). *Testimonio personal*. Lima: P.L. Villanueva, Tomo I.
- Sánchez, Luis Alberto (1969). *Valdelomar o la belle époque*. México: FCE.
- Sánchez, Luis Alberto (1953). *Procesos y contenidos de la novela hispano-americana*. Madrid: Gredos.
- Sánchez, Luis Alberto (1965). *Literatura Peruana: Derroteros para una historia cultural del Perú*. Lima: Ediventas.
- Sandoval, Pablo (2000). "Cultura urbana y antropología en el Perú". En Carlos Iván Degregori (ed.). *No hay país más diverso: Compendio de antropología peruana: 278-239*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Sennet, Richard (1997). *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la cultura occidental*. Barcelona: Península.
- Sepúlveda Muñoz, Isidro (2005). *El sueño de la madre patria: Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Marcial Pons.
- Sharman, Adam (1993). "Modernismo, positivismo y (des)herencia en el discurso de la historia literaria". En Richard Cardwell et al. *¿Qué es*

el Modernismo? Nuevas encuestas, nuevas lecturas: 319-338. Boulder: Society of Spanish-American Studies.

-Sheridan, Guillermo (1985). *Los contemporáneos, hoy*. México: FCE.

-Sepúlveda Muñoz, Isidro (2005). *El sueño de la madre patria: Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Marcial Pons.

-Siebenmann, Gustav (1988). "Fabulación sobre lo fabuloso". En Gustav Siebenmann. *Ensayos de literatura hispanoamericana*: 251-290. Madrid: Taurus, 1988.

-Sigüenza y Góngora, Carlos ([1685] 1984). "Alboroto y motín de los indios de México". En Carlos Sigüenza y Góngora. *Seis Obras*: 93-135. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

-Silva Castro, Raúl (ed. 1934). *Obras desconocidas de Rubén Darío, escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

-Simmel, Georg ([1903]1986). "Las grandes urbes y la vida del espíritu". En Georg Simmel, *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones Península.

-Simmel, Georg ([1901] 2002). "La metrópoli y la vida mental". En Levine Donald (comp.). *Georg Simel, Sobre la individualidad y las formas sociales*: 388-402. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

-Simmel, Georg (1978), *The Philosophy of Money*, traducción inglesa de T. Bottomore y D. Frisby. Londres: Routledge.

-Sologuren, Javier (1981). *Antología general de la literatura peruana*. México: FCE.

-Sommers, Doris ([1993] 2004). *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. México: FCE.

-Sontag, Susan (1964). "Notas sobre lo camp". En Susan Sontag. *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.

-Sontag, Susan (2005). *La enfermedad y sus metáforas*. Taurus: Argentina.

- Souza Crespo, Mauricio (2003). *Lugares comunes del modernismo. Aproximaciones a Jaime Feryre*. La Paz: Plural.
- Spengler, Oswald ([1918] 1976). *La decadencia de Occidente*. Buenos Aires: Escasa Calpe.
- Spitzer, Leo (1945). *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Strauss, Leo (2006). *La ciudad y el hombre*. Buenos Aires: Katz.
- Stein, Steve (1980). *Populism in Peru. The Emergence of the Masses and the Politics of Social Control*. London: The University of Wisconsin Press.
- Swartz, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Tauro, Alberto (1939). "Colónida en el modernismo peruano". *Revista Iberoamericana*, 1(1): 77-83.
- Terán, Oscar (coord.) (2004). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tönnies, Fernindad ([1887]1947). *Comunidad y sociedad*. Buenos Aires: Losada.
- Thurner, Mark (1998). "Después de la etnohistoria: desencuentros y encuentros entre los discursos antropológicos e históricos". En Franklin Pease (ed.). *Actas del IV Congreso Internacional de Etnohistoria*.
- Titinger, Daniel (2013). "Martín Adán. La vida de cartón". En Leila Guerriero. *Los malditos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Torres Bodet, Jaime ([1927] 1961). *Margarita de niebla*. En Jaime Torres Bidet. *Obras escogidas*. México: FCE.
- Valdelomar, Abraham ([1911] 1988). *La ciudad de los tísicos: La correspondencia de Abel Russel*. En Abraham Valdelomar. *Obras*: 273-321. Lima: Edubanco, pp. 273-321.

- Valdelomar, Abraham ([1911] 1988). *La ciudad muerta: Por qué no me casé con Francinette*. En Abraham Valdelomar. *Obras: 327-354*. Lima: Edubanco.
- Valdelomar, Abraham ([1918] 1988), *Belmonte, el trágico*. En Abraham Valdelomar. *Obras*. Lima: Edubanco.
- Valdelomar, Abraham (1988). "Psicología del gallinazo". En Abraham Valdelomar. *Obras*. Lima: Edubanco.
- Valcárcel, Luis ([1928] 1972). *Tempestad en los Andes*. Lima: Universo.
- Valero Juan, Eva María (2007). "El grupo *Colónida* y la 'herejía antinovecentista' ". *Revista de España, 6*: 77-86.
- Valero Juan, Eva María (2007). "Trayectorias literarias para la construcción de la Lima mestiza". *Hipertexto, 5*: 20-34.
- Vallejo, César ([1923] 2010). *Escalas melografiadas*. Barcelona: Barataria.
- Vallières, María Gladis (1996). "El lugar de José María Arguedas en la evolución del indigenismo literario". En José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar, (coords). *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*: 365-377. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Valverde, José María y Riquér, Martín de (1973). *Historia de la Literatura*. Barcelona: Planeta: 1973.
- Varallanos, Adalberto ([1929] 1968). *La muerte de los 21 años y otros cuentos*. Buenos Aires: Adimar.
- Vargas Llosa, Mario (1963). *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1964). "José María Arguedas descubre al indio auténtico". *Visión del Perú 1*: 3-4.
- Vargas Llosa, Mario (1969). *Conversación en la Catedral*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (1983). *La historia de Mayte*. Barcelona: Seix Barral.

- Vargas Llosa, Mario (1991). "Novela primitiva y novela de creación en América Latina". En Norma Clan y Wilfrido H. Corral (eds.). *Los novelistas como críticos* (II): 359-371. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: FCE.
- Vasconcelos, José (1957). *Ulises criollo. Obras Completas*. México: Libreros Mexicanos Unidos.
- Varillas Montenegro, Alberto (1992). *La literatura peruana del siglo XIX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Veblen, Thorstein ([1899] 2004). *La teoría de la clase ociosa*. México: FCE.
- Verani, Hugo (1996). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM.
- Verani, Hugo (1998). "La casa de cartón de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano". *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana*, 48: 117-127.
- Veres, Luis (2003). "Imaginarios de la urbe o el lenguaje de la delincuencia. *El gaviota* de José Diez Canseco". *Especulo. Revista de Estudios Literarios*.. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/delincu.html>
- Vich, Víctor (2005). "El subalterno no narrado: Un apunte sobre la obra de Jose María Arguedas". En Gonzalo Portocarrero, Gonzalo, Cecilia Rivera y Carla Sagástegui (eds.). *Arguedas y el Perú de hoy*: 363:376. Lima: SUR/Casa de Estudios del Socialismo.
- Vega Bendezú, Mario (2011). "Entre la 'utopía andina' y la 'utopía republicana' Representaciones públicas en los Andes". En Martín Peiró, Ignacio y Gustavo Alares López (coord.). *Pensar la historia o celebrar el pasado*:99-130. ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/87/08vega.pdf
- Véliz, Claudio (1984). *La tradición centralista de América Latina*. Barcelona: Ariel.

- Verani, Hugo J. (1986). *Las vanguardias literarias hispanoamericanas (manifestos, proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni.
- Verani, Hugo y Achúgar, Hugo (1996). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM.
- Veres, Luis (2003). "Imaginarios de la urbe o el lenguaje de la delincuencia: *El Gaviota* y José Díez-Canseco". *Espéculo. Revista digital cuatrimestral*, 23.
- Vernant, Jean Pierre (2004). *La traversée des frontièrés*. París: Seuil.
- Weber, Max ([1947] 1996). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México: FCE. 2 Vols.
- Weber, Max ([1921] 2013). *La ciudad*. Santiago de Chile: Universidad Católica del Maule.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Williams, Raymond ([1973]2001). *La ciudad y el campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Villanueva Chang, Julio (1999). *Mariposas y murciélagos*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Villaurrutia, Xavier ([1928] 1986). *Dama de corazones*. En Xavier Villaurrutia. *Obra*. México: FCE.
- Yepes del Castillo, E. (1972). *Perú 1820-1920 un siglo de desarrollo capitalista*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Zabaleta, Carlos (1997). "Ricardo Palma, ahora". En Carlos Zabaleta. *El gozo de las letras: 6-18*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Zabaleta, Carlos (1997). "Valdelomar y D'Annunzio". En Carlos Zabaleta. *El gozo de las letras: 20-30*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Zambrano, Gregory (2002). "Martín Adán: escritura y vanguardia. Los desafíos del canon en *La casa de cartón*". *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios*, II: 97-118.
- Zavaleta, Carlos Eduardo (2007). "Hacia la novela andina". *Letras*, 113: 145-156.
- Zabaleta Mercado, René (2008). *Lo nacional popular en Bolivia*. La Paz: Plural.
- Zea, Leopoldo (ed.) (1986). *Latinoamérica en sus ideas*. Buenos Aires: SXXI.
- Zerraga, Chrystian (2008). "Un país de beard board: Cinematografía y nación desechable en *La casa de cartón* de Martín Adán". En Julio Ortega y Carmen Segami Saucedo (eds.). *Perú contemporáneo: Nuevo trabajo crítico. INTI Revista de literatura hispánica*, 67-68: 81-96.
- Zerraga, Marty (2009). *El Oncenio de Leguía a través de sus elementos básicos (1919-1930)*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2001). "Balance y exploración de la base material de la vanguardia y de los estudios vanguardistas peruanos (1980-2000)". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 53: 185-198.
- Zevallos Aguilar, Ulises (2009). *Las provincias contraatacan: Regionalismo y anticeutralismo en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.

