

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**Del barroco social a la Narrativa Salvaje en En octubre no hay milagros y “Lima, hora cero”**

par  
Pablo Manuel Salinas

Études Hispaniques, Département de littératures et de langues modernes  
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maîtrise ès arts (M.A.)  
en études hispaniques

Dec, 2008

© Pablo Manuel Salinas, 2008



## IDENTIFICATION DU JURY

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:  
**Del barroco social a la Narrativa Salvaje en En octubre no hay milagros y “Lima, hora cero”**

présenté par :  
Pablo Manuel Salinas

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président— rapporteur : Javier Rubiera

Directeur de recherche : James Cisneros

Membre du jury: Catherine Poupeney-Hart

## SUMARIO Y PALABRAS CLAVE

Este trabajo intenta brindar una visión de la ciudad de Lima a través de dos obras literarias que originaron un punto de quiebre en la manera de interpretar la ciudad de mediados del siglo XX: En octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso (1963) y “Lima, hora cero”, de Enrique Congrains (1957). Para lograr este objetivo presentamos un contexto que pueda mostrarnos de qué manera se originó y evolucionó la ciudad, hasta convertirse en un paradigma de lo que Ángel Rama llamó la Ciudad Barroca, en su La Ciudad Letrada.

Lima conservó a través de su literatura, y de las crónicas de extranjeros que pisaron su suelo, la imagen de ciudad tradicional, que perduró hasta principios del siglo XX. En ese momento, tanto las notables influencias tecnológicas e ideológicas que comenzó a recibir del exterior, como las ingentes oleadas migratorias desde el interior, originaron un cambio rotundo en las maneras de vivir e imaginar la ciudad.

“Del barroco social a la Narrativa Salvaje en En octubre no hay milagros y ‘Lima, hora cero’” intenta explicarnos qué tan significativa puede ser la literatura para revelarnos, conscientemente o no, acciones y reacciones populares frente a fenómenos políticos y sociales. Hemos tomado conceptos como las heterotopías de Foucault o la idea de lo carnavalesco de Bajtín con la intención de dar a conocer cuán importante es la creación, yuxtaposición o la interrelación de tiempos y espacios a través de la historia urbana, y cómo estos tiempos y espacios generan lo que Raúl Porras llamaría el “espíritu de la ciudad”. Este “espíritu de la ciudad” no es inherente a sus habitantes sino que es un intento de construcción identitaria frente a la cual se producen diversos movimientos que son presentados y argumentados en este trabajo.

**PALABRAS CLAVE:** Pachacamac, Lima, Barroco, Procesión del Señor de los Milagros, barroco social, urbanización, industrialización, carnaval, invasión, heterotopía, identidad, individualidad, Narrativa salvaje.

## SOMMAIRE ET MOTS CLÉS

Ce travail se propose d'offrir une vision de la ville de Lima par l'analyse de deux œuvres littéraires qui sont à l'origine d'un point de rupture dans la manière d'interpréter la cité au milieu du XXe siècle : En octubre no hay milagros d'Oswaldo Reynoso (1963) et "Lima, hora cero", d'Enrique Congrains (1957). Pour atteindre cet objectif, nous présentons un contexte qui dépeint l'évolution de la ville depuis sa formation jusqu'au moment où elle devient un paradigme de ce qu'Ángel Rama a appelé la Ville Baroque dans La Ciudad Letrada.

Dans sa littérature et dans les chroniques des étrangers, Lima garde l'image de la ville traditionnelle qui survécut jusqu'au début du XXe siècle. À ce moment, les importantes influences dans les domaines technologique et idéologique qu'elle commence à recevoir de l'étranger, tout comme les immenses vagues migratoires qui viennent de l'intérieur, sont à l'origine d'un changement majeur dans les façons de vivre et d'imaginer la ville.

"Del barroco social a la Narrativa Salvaje en En octubre no hay milagros y 'Lima, hora cero'" tente d'expliquer à quel point la littérature est significative par son aptitude à révéler, consciemment ou non, des actions et des réactions populaires face à des phénomènes politiques et sociaux. Nous empruntons à Foucault le concept d'hétérotopie et à Bakhtine l'idée du carnivalesque, avec l'intention de révéler l'importance de la création, de la juxtaposition ou de l'interrelation des temps et des espaces dans l'histoire urbaine, et de montrer comment ces temps et ces espaces produisent ce que Raúl Porras appelle « l'esprit de la cité ». Cet « esprit de la cité » n'est pas inhérent à ses habitants, mais

procède d'une tentative de construction identitaire. Les divers mouvements qui appuient ou résistent cette stratégie sont également présentés et discutés dans ce travail.

**MOTS CLÉS:** Pachamac, Lima, Baroque, Procession du seigneur des miracles, baroque social, urbanisation, industrialisation, carnaval, invasion, hétérotopie, identité, individualité, Narrative sauvage.

## SUMMARY AND KEYWORDS

This master's thesis attempts to offer a vision of the city of Lima through two literary works: En octubre no hay milagros by Oswaldo Reynoso (1963), and "Lima, hora cero" by Enrique Congrains (1957). These works brought about a breaking point in the way the city was viewed in the mid Twentieth Century.

In order to meet this goal, we will present a context that will show how the city was conceived as, and progressively developed into the paradigmatic urban space that Ángel Rama called the "Baroque City" in his work La Ciudad Letrada.

With the arrival of the Twentieth Century, the city experienced a dramatic change with respect to lifestyle and ways of thinking. This fact was due to the significant foreign technological and ideological influences the city had started to welcome, as well as the huge migratory waves coming from the interior.

This thesis, entitled "Del barroco social a la Narrativa Salvaje en En octubre no hay milagros y Lima, hora cero," aims to explain the significant and revelatory role that literature plays, consciously or unconsciously, with respect to popular actions and behaviours concerning political and social phenomena. We include concepts such as Foucault's Heterotopias or Bakhtin's Carnival in order to show the importance of time and space relations throughout urban history. In fact, time and space represent the "spirit of the city" according to the author Raúl Porras.

The purpose of this thesis is also to show that the above-mentioned "spirit of the city" is not inherent to its inhabitants, but the result of an attempt to create an identity. The movements to support or resist the creation of an identity are also presented and argued in this paper.



KEY WORDS: Pachacamac, Lima, Baroque, Procession of the Lord of Miracles, social baroque, urbanization, industrialization, carnival, invasion, heterotopia, identity, individuality, Wild Narrative.

## ÍNDICE

Sumario y palabras clave.....	iii
Sommaire et mots clés.....	v
Summary and key words .....	vii
Índice.....	ix
Dedicatoria.....	xi
Agradecimientos.....	xii
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>PRIMER CAPÍTULO: Contexto general hasta la Narrativa Salvaje.....</b>	<b>7</b>
1.1 Contexto histórico-Social.....	7
1.1.1 La ciudad barroca en el virreinato.....	9
1.1.2 El caso de Lima.....	15
1.2 Contexto político-económico entre los años 1950 y 1965.....	21
1.2.1 Contexto político limeño.....	22
1.2.2 Contexto económico.....	26
1.3 Contexto Literario.....	31
1.3.1 Del indigenismo hacia la Narrativa salvaje.....	32
1.3.2 La Narrativa Salvaje.....	34
<b>SEGUNDO CAPÍTULO: La crisis de la Arcadia Colonial en <u>En octubre no hay milagros</u>.....</b>	<b>40</b>

2.1 El escritor y su trabajo.....	40
2.1.1 Sobre Oswaldo Reynoso.....	41
2.1.2 La novela.....	44
2.2 Lima en el barroco social.....	47
2.2.1 La ciudad de <u>En octubre no hay milagros</u> .....	48
2.2.2 El barroco social en <u>En octubre no hay milagros</u> .....	52
2.3 El ritual y sus múltiples manifestaciones.....	58
2.3.1 La religión y la procesión del Señor de los milagros.....	59
2.3.2 La procesión como fenómeno unificador y espacio de integración- desintegración.....	63
2.3.3 La parodia del ritual y el lenguaje carnalesco en <u>En octubre no hay milagros</u> .....	69
2.3.4 La procesión como espacio heterotópico.....	78
<b>TERCER CAPÍTULO: La batalla por la polis en “Lima, hora cero”.....</b>	<b>86</b>
3.1 Enrique Congrains.....	86
3.2 Sobre “Lima, hora cero”.....	90
3.3 La cultura de las invasiones desde Pizarro a la Lima de los 50.....	92
3.4 La polis fundada por dentro y por fuera en “Lima, hora cero”.....	100
3.5 La ciudad industrializada y su otros espacios en “Lima, hora cero”.....	105
3.6 Congrains y el lenguaje de la novela salvaje.....	110
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>116</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>122</b>

*À la mère d'Alonso, à celle de María  
...et à cette autre, délicieuse marâtre, que fut Lima*

Je voudrais remercier mon père d'avoir dessiné ces poèmes sur le mur où nous avons appris à lire, ma sœur et moi. Merci également d'avoir acheté ce globe terrestre avec lequel nous avons appris à rêver

Je remercie mon directeur de mémoire James Cisneros pour avoir su me guider dans toutes les étapes de ce travail. En plus, je suis particulièrement redevable envers Catherine Poupeney (professeure agrégée) pour son soutien depuis mon arrivée à l'Université de Montréal.

## INTRODUCCIÓN

Una de las grandes motivaciones de esta tesis fue la lectura de la siguiente cita de Raúl Porras Barrenechea, quien en su Pequeña antología de Lima sostiene con cierta melancolía, al mejor estilo tradicionalista:

No quedan tiempo ni espacio, paciencia en ustedes, ni papel, para ocuparse del tránsito de la ciudad barroca a la ciudad industrial y de la carrera desenfrenada de los últimos años para convertirnos en una congestionada y ruidosa megalópolis con edificios sin raíces en el paisaje y olvido de nuestras mejores tradiciones espirituales y artísticas. (1965, 392)

De esta manera, el historiador peruano soluciona la disyuntiva de tener que presentar en su Antología un análisis pormenorizado de lo que él entendía por la destrucción --al menos en su parte más visible, la arquitectónica-- de una forma de vida que había perdurado por siglos sin grandes cambios. La metamorfosis que sufrió la capital del Perú y que llevó a Porras a terminar su libro con la frase “De los alcaldes, de los terremotos y de los urbanizadores, líbranos señor” (1965, 399), significó un tránsito traumático del que apenas la ciudad parece haber salido.

Por esta razón, el presente trabajo pretende mostrar una perspectiva de la transformación de Lima a partir de su situación de ciudad marcada por su herencia barroca, hasta convertirse en una ciudad industrial a mediados del siglo XX. Nos hemos centrado especialmente en cómo esta transformación fue plasmada en las obras literarias En octubre no hay milagros (1963), de Oswaldo Reinoso y “Lima, hora cero” (1957), de Enrique Congrains. Este proceso ha sido aquí denominado: del barroco social a la Narrativa Salvaje.

Es preciso distinguir desde un primer momento entre el Barroco histórico, para el

cual seguiremos los conceptos de José Antonio Maravall y su La cultura del Barroco, y el barroco social de este trabajo. Este último es la herencia de ese primer barroco, importado a Hispanoamérica y adaptada al continente. La cultura barroca americana, en base al protagonismo que tuvo en el proceso de formación de la vida virreinal y a su adaptación en las nuevas repúblicas latinoamericanas, sobrevive en la sociedad de masas por lo menos hasta el momento de publicación de las obras de Reynoso y Congrains, a mediados del siglo XX.

Ambas obras han sido enmarcadas dentro de un denominador común que responde al nombre de “Narrativa Salvaje”. El término proviene del título del prólogo a la novela No una sino muchas muertes escrita por Enrique Congrains en 1955. El prólogo fue escrito por Mario Vargas Llosa y se tituló “Enrique Congrains o la novela salvaje”. En él, Vargas Llosa establece como una de las características principales de esta nueva forma de hacer literatura “la visión rápida, forjada a golpes de brocha gorda, pero sugestiva [...]” (14). En este trabajo se incluye dentro de este mismo concepto a En octubre no hay milagros, novela algo más ambiciosa en la trama y de un estilo narrativo más elaborado.

La inclusión se debe a la manera de plasmar la polis dentro de los argumentos y a la especial caracterización de los personajes dentro de un submundo de extrema pobreza y delincuencia que realizan estos dos escritores de la denominada generación del 50. Esto ha originado que en su momento, Luis Alberto Sánchez sostenga, tal vez irónicamente, que la novela de compromiso social se deba entender como “literatura deliberada” más que simplemente “literatura comprometida” (1976, 553). Con respecto a la afirmación de Sánchez, podemos establecer que ambas obras analizadas e inscritas dentro de la novela

salvaje no necesariamente responden a este tipo de narrativa comprometida o deliberada. Existen otros factores que escapan de la intencionalidad de estos escritores y nos ayudan a entender este momento trascendental en la historia de Lima.

El primer capítulo: “Contexto general hasta la Narrativa Salvaje”, presenta el contexto de los eventos que hicieron posible la transformación, desde la ciudad heredera de la cultura barroca (que la privilegió durante el virreinato) hasta los eventos que permitieron la aparición de la Narrativa Salvaje. En él, se ha creído importante establecer un marco de referencia que describa algunos aspectos de la misma fundación de la ciudad. El momento histórico que creó las consecuencias para la fundación de la primera capital virreinal en América del sur es indispensable para destacar hasta qué punto Lima estuvo íntimamente ligada a la tradición hispánica que la fundó. Al análisis de la ciudad y su evolución se asocian ideas como la tradición barroca, la procesión del Señor de los Milagros, los fenómenos políticos, económicos, literarios y la aparición de narradores como Congrains y Reynoso. Todos estos cambios se presentan asociados en beneficio de la mejor comprensión de la situación que vivía Lima al llegar a la primera mitad del siglo XX. Este capítulo nos muestra las razones de la posterior ruptura entre la imagen tradicional y la visión de la rápida urbanización e industrialización que sufre la ciudad todavía estereotipada con el imaginario de tapadas y puentes de los suspiros.

El segundo capítulo lleva por título “La crisis de la Arcadia colonial en En octubre no hay milagros”. El nombre hace referencia al término acuñado por Sebastián Salazar Bondy en su ensayo Lima la horrible. Salazar Bondy utiliza este término para denominar al supuesto entorno urbano apacible donde la plutocracia todavía se aferraba a los blasones limeños de hidalguía.



A través de nuestro análisis de En octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso podremos observar el surgimiento de la Narrativa Salvaje como respuesta a lo que se ha denominado el barroco social, y la crisis que sufre cuando Lima entra en un vertiginoso proceso de urbanización e industrialización al llegar al fin de la primera mitad del siglo XX. Aquí se realiza un análisis de la violenta sacudida que sufre la capital desde la impronta dejada por el barroco social, que es el rasgo que más fielmente la caracterizaba, hasta su metamorfosis en un embrión de ciudad industrial.

Esta novela es, a mi juicio, la que mejor imagina la situación previa de Lima y su herencia barroca más evidente: la Procesión del Señor de los milagros, representada dentro de la novela como un arma de adormecimiento de la población limeña, como válvula de escape de sus energías que de otro modo no encontrarían caminos de expresión. Sin embargo, esta probabilidad se muestra siempre latente a través de diversos elementos de resistencia y respuesta que se irán analizando en el capítulo.

En octubre no hay milagros, como veremos, no parece sugerir de manera directa una necesidad de revolución que haga que la novela caiga en el género del pastiche, sino que, acertadamente, se concentra en dar un testimonio del peso del barroco social dentro de la vieja urbe en descomposición. La novela muestra desgarradoras señales de crisis del viejo orden que Ángel Rama llamó “La ciudad hidalga” de raigambre barroca. A través de la novela de Reynoso la procesión nos mostrará sus estrategias unificadoras que son resistidas a través de creación de espacios alternativos de respuestas, espacios no sacralizados a través de las figuras del carnaval y del lenguaje paródico. Estas relaciones espaciales, entre acción y reacción a través del tiempo, van a generar las denominadas heterotopías. Filósofos y literatos como Ángel Rama, Mijail Bajtin y Michel Foucault

serán indispensables para apoyar teóricamente las argumentaciones.

El tercer capítulo lleva por título “La batalla por la polis en ‘Lima hora cero’, de Enrique Congrains”. A diferencia del capítulo anterior que nos daba testimonio de la lucha entre una decadente ciudad hidalga de raigambre barroca y la ciudad industrial, que se abre paso entre las víctimas de la primera, el tercer capítulo nos muestra el enfrentamiento interno entre dos componentes indispensables en el imaginario de una Lima urbanizada y a su manera industrializada<sup>1</sup>. Sin embargo, el análisis se centra en el conjunto de cuentos Lima, hora cero de Enrique Congrains y particularmente en el primer cuento que le da el título a toda la colección de relatos.

El capítulo, más que en el desarrollo interno del relato, pone énfasis en el brutal enfrentamiento entre los herederos de la tradición urbana de Lima, que transformados en sociedad industrial pretenden expandirse hacia el entorno supuestamente vacío de la ciudad, y los recién llegados, quienes en su afán por convertirse en la mano de obra de la ciudad industrializada van también urbanizándola pero hacia adentro, eclosionando con la otra fuerza que tiene la dirección opuesta.

Es importante resaltar que estos fenómenos no son excluyentes uno del otro. Se produce un enfrentamiento entre una fuerza explosiva, la de la ciudad formal o normalizada que al industrializarse intenta expandirse hacia afuera y otra fuerza implosiva, la de la ciudad informal asentada en los contornos de la primera que trata de integrarse a esta y conquistar espacios y reconocimiento entre la ciudad formal. Sin embargo esto no significa que en la práctica la ciudad hidalga o el barroco social hayan sido completamente borrados de la vida urbana limeña. Ya Ángel Rama había destacado

---

<sup>1</sup> El título de este capítulo hace referencia a Lima por dentro y por fuera escrita en 1797 por Esteban Terralla y Landa, trabajo satírico escrito en verso que describe ácidamente una Lima que se resistía a entrar al mundo católico ilustrado.

a lo largo de La ciudad letrada esta especial característica de las clases dominantes latinoamericanas de adecuarse a las nuevas situaciones, es decir de cambiar para que todo siga igual.

Lo que se pretende señalar en este trabajo es que la ciudad era ya imaginada de diversas formas y que unas urgencias oscurecían notablemente otras: la urbe, sus pobladores y literatos concebían, se imaginaban, forjaban nuevos amigos y enemigos y privilegiaban un nuevo tipo de caracterización de sí mismos y de su entorno, como nos dan cuenta estas dos historias.

A medio siglo de la aparición de Lima, hora cero y En octubre no hay milagros, se puede afirmar que la primera intención de este trabajo es simplemente tratar de hacer más conocido este turbulento periodo de la historia de Lima. Reynoso y Congrains cabalgan vertiginosamente a medio camino entre historia y literatura en su Narrativa Salvaje. En consecuencia, los espacios y tiempos que intentan cubrir están también llenos de otros espacios y otros tiempos que conviven a través de algunas de sus manifestaciones más visibles como la Procesión, el lenguaje de la calle, los conceptos de hidalguía, la cultura de las invasiones y el lenguaje de los mismo escritores. Todo ello será materia de análisis en este trabajo.

## PRIMER CAPÍTULO

### CONTEXTO GENERAL HASTA LA NARRATIVA SALVAJE

Este capítulo presenta un marco general de los acontecimientos políticos, sociales, económicos y culturales que nos permitirán situarnos dentro del contexto que generó la aparición de las obras En octubre no hay milagros y “Lima, hora cero”. Desde las épocas del Concilio de Trento y el oráculo de Pachacamac hasta la ciudad de las procesiones, y también, desde la ciudad industrializada a todo el Perú, Lima se ha enriquecido y ha enriquecido al país de una impronta que hasta la primera mitad del siglo XX se la consideraba fiel imagen de su destino, en concordancia con la visión que la fundó. En este capítulo veremos los hechos que produjeron que esa imagen cambie y con ella la visión de sus habitantes. En el ámbito literario podremos observar la llegada de la generación de narradores de los 50 y dentro de ella, la aparición de la Narrativa Salvaje como representación de la nueva urbe.

#### 1.1 Contexto Histórico Social

Para ubicar mejor el desarrollo de este trabajo, es conveniente precisar algunos alcances sobre el Barroco y la trascendencia de su legado en la sociedad donde transcurren las obras de Oswaldo Reynoso y Enrique Congrains. Al respecto, es significativo el trabajo de José Antonio Maravall, quien en su ensayo La cultura del Barroco la define como una “extensa operación social tendiente a contener las fuerzas dispersadoras que amenazaban descomponer el orden tradicional” (71).

Los acuerdos doctrinarios del Concilio de Trento (1545-1563) y las monarquías nacionales que los aplicaron impusieron una nueva forma de vida, a una escala jamás imaginada hasta entonces, con el efecto de frenar la irrupción de las crecientes burguesías y la difusión de diversas vertientes de pensamiento que no respondían al anhelado concepto de cultura y religión ecuménica del pensamiento católico tradicional. La Reforma Protestante, por ejemplo, pudo así ser frenada en toda la cuenca mediterránea y evitada en todos los territorios donde el Papado conservó, aunque usualmente de manera muy tirante, una alianza política y social con las monarquías católicas. El Barroco se entiende entonces socialmente, de manera general, como una “tendencia a lograr una inmovilización, o cuando menos, a imponer una dirección a las fuerzas de avance que el Renacimiento había puesto en marcha” (77). Aunque Maravall destaca que finalmente estas fuerzas de avance terminaron conduciendo a Inglaterra, y en cierta medida, a Francia hacia un mundo mercantil y menos obsesionado por la “monarquía universal”, sostiene también que esto no ocurrió en España.

El Barroco español, producto de una estrecha relación entre la monarquía Habsburgo y la religión católica, fue el que puso mayor énfasis en producir, desde todos los aspectos culturales, una estrategia acorde con la denominada Contrarreforma y en detrimento de los cambios sociales que el mercantilismo imponía en otras regiones europeas. La literatura no tardó en reflejar esas condiciones pues también fue pieza importante del engranaje barroco. Sostiene Maravall, citando las obras de Lope de Vega, que desde el análisis de la sociedad que estas obras describen, no se podría salir hacia un mundo moderno, o no se vislumbraba ninguna salida hacia él (77). Y es que, ya sea conteniendo o empujando hacia su propia idea de desarrollo, la cultura barroca se empeñó

en llevar ideas como la hidalguía, la religiosidad y la teatralización del aparato estatal a niveles de gran intensidad.

### **1.1.1 La ciudad barroca en el virreinato**

Este caso particular del Barroco español viene a trasplantarse a América luego de la conquista y la ubérrima labor de fundación de ciudades en tiempos de la rama española de los Habsburgo. De allí la importancia del término urbano para lo que veremos como barroco social. En América, el mundo urbano se forjó con una concepción única de la ciudad como coronación de un pensamiento y una visión del mundo diferente. Ángel Rama lo explica en términos de un “parto de la inteligencia” (12), por oposición al surgimiento que tuvo en Europa como la asociación de pobladores con necesidades más o menos homogéneas. A partir de esta concepción la ciudad iberoamericana se diferenció de lo que Rama denomina “la ciudad orgánica” medieval presente en Europa.

La ciudad barroca hispanoamericana representó la concentración de un poder venido de ultramar que negaba todo lo anterior a ella y se hacía visible gracias a los signos que le daban autoridad sobre su entorno hostil. Estos signos son importantes ya que parten desde lo urbano y se fortalecen en él con tal fuerza que llegan muchas veces a entenderse como inherentes. En otras palabras: la ciudad tenía que hacer visible el orden imperial de lejana procedencia. Un ejemplo del constante interés por llevar la puesta en escena de todo un aparato de poder lo más fielmente posible se produjo en 1622 con el paseo del rey Felipe IV (o de un “trasunto vivo” del rey) por la calles de Lima. Alejandra Osorio en “The King in Lima: Simulacra, Ritual, and Rule in Seventeenth-Century Peru” pone de relieve cómo estos mecanismos de representación de parte del binomio Estado e

Iglesia servían para el mejor control de poblaciones y extensiones jamás abarcadas por imperio alguno. Fue el Barroco la mejor herramienta de la que España pudo servirse para el control de sus posesiones en América.

El nacimiento de un nuevo fenómeno, ajeno a su entorno pero destinado a controlarlo de manera secular, necesitó la negación de lo anteriormente existente. Así se procedió con metódica eficacia al principio de “tabula rasa” inclusive en la refundación de grandes ciudades ya existentes donde el poder de un plano se sobreponía a la realidad física de amplios conglomerados urbanos como fue el caso del Cusco en el Perú, capital del Tahuantinsuyu, que fue refundada para hacer visible la existencia de un nuevo poder que se erigía verticalmente por encima de otro ya en vías de extinción. El siguiente párrafo de “Descubrimiento, Conquista y Virreinato siglo XVI”, del historiador peruano Teodoro Hampe, describe el caso del fin de la capital del Tahuantinsuyu y el nacimiento de un nuevo concepto de perpetuarse en la ciudad:

La ceremonia fundacional de la ciudad del Cusco, según usanza castellana, se llevó a cabo el 23 de marzo de 1534. En este acto Pizarro, rodeado por ochenta de sus soldados, proclamó a la ciudad como “cabecera de toda la tierra y señora de la gente que en ella habita” [...] No fue posible que los líderes de la empresa colonizadora se quedaran a morar tranquilamente en esta sede, pues por el mismo tiempo llegaron noticias acerca de la peligrosa expedición del gobernador de Guatemala, adelantado Pedro de Alvarado, quien se aproximaba al Perú con la intención de tomar para sí alguna parte de este rico país. (69)

Como vemos, los conquistadores se convertían en vecinos por la fuerza de un decreto que les otorgaba jurisdicción sobre un entorno que se perdía en el horizonte. Sin embargo, como en este caso, los nuevos vecinos ni siquiera tenían la opción de quedarse en los predios asignados debido a que el control de los nuevos territorios y su propia

existencia no estaban del todo asegurados. El poder de los signos y rituales como el del Requerimiento y la fundación de una ciudad eran tan importantes que no era indispensable que este venga acompañado de una presencia física inmediata para legalizar el hecho. Para eso quedaba entonces el acto y las actas de fundación. De esta manera el poder de los signos se anteponía usualmente al poder militar sobre el territorio a conquistar.

El siglo XVII encontró a un imperio español dependiente totalmente de sus novísimas ciudades para ejecutar el poder que el papel le había asignado. En consecuencia, la implantación de la maquinaria barroca se apoyó en el “máspreciado punto de inserción en la realidad de esta configuración cultural y nos deparó un modelo urbano de secular duración: la ciudad barroca” (Rama, 2).

Agrega Rama que para manifestar físicamente ese poder, luego de la conquista militar, se procede al manejo de las artes con una arquitectura monumental en edificios especialmente religiosos y administrativos con un emplazamiento y un rol especialmente concebidos. Sostiene también Maravall que en España, esta fue la primera vez que se desarrolló una estrategia de esta magnitud, teniendo en cuenta los niveles de población afectada y el gran aparato gubernamental que derivó en la pirámide protonacional reflejada en la sociedad barroca (72). El ideal, dice Rama, refiriéndose a la ciudad barroca de Indias, es “ser urbano, por insignificantes que sean los asentamientos que ocupen” (15) o también podríamos decir, por efímera que sea la presencia física de estos nuevos pobladores que dependían del control del campo hostil para asegurar su supervivencia. Trescientos años después, estadistas de las nuevas repúblicas



hispanoamericanas, como Faustino Sarmiento, seguirán hablando de las ciudades como focos de civilización, en oposición al campo bárbaro<sup>2</sup>.

Sobre la supervivencia secular del nuevo fenómeno implantado, Francisco Solano en Historia y futuro de la ciudad iberoamericana, manifiesta que: “El barroco arraigó en Indias con tal raigambre que es el nervio que, casi con más carácter, define a las ciudades iberoamericanas” (24). Al respecto es preciso acotar que las grandes capitales sudamericanas se fundaron en un lapso corto de tiempo entre ellas. Así, desde la fundación de Caracas en 1498 hasta Santiago en 1541 sólo habían pasado 43 años, lo que se completaría con la segunda fundación de Buenos Aires en 1580 (la primera data de 1536). Todas estas ciudades se desarrollaron en el siglo XVII bajo el influjo del Barroco español y sus instituciones participaron de la maquinaria estatal que hizo posible la creación de una ciudad barroca en cada administración española americana.

Las condiciones para la implantación y el desarrollo, inclusive a nivel urbano, de esta nueva forma de vida y expresión, fueron diferentes en los territorios americanos y en la península. En el ámbito religioso y cultural, el binomio Estado-Iglesia en la América española no tuvo el problema de lidiar con el, a veces incontenible, empuje del protestantismo y pudo concentrarse en la lucha contra las herejías y la labor de conversión religiosa y cultural de los nativos y las castas que fueron apareciendo. En contrapartida, la ausencia de una presencia visible, tanto de la monarquía de derecho divino como de los espacios tradicionales de religiosidad que brindaba la cuenca mediterránea, provocó que la estrategia barroca fuera encontrando expresiones muy

---

<sup>2</sup> Faustino Sarmiento. Facundo : Civilización y barbarie en las pampas argentinas. Buenos Aires : Espasa Calpe Argentina, 1962.

complejas para poder prontamente crear instrumentos que pudieran “representar esas ausencias” de manera eficaz. De esta manera, se puso en escena un extraordinario aparato de teatralización de nacimientos, juramentaciones, funerales de reyes, visitas de virreyes, canonización de religiosos americanos y sacralización de vírgenes morenas y de espacios de ritual, como las espectaculares procesiones.

Esta intensidad representativa con la que se desarrollaron las grandes ciudades latinoamericanas permitió que el arte, la forma de vida y en general las manifestaciones culturales que produjo el barroco americano, sean tomadas como inherentes a ellas (las ciudades). Gonzalo Celorio por ejemplo, en su ensayo Del barroco al neobarroco nos dice sobre el primero que: “No es de extrañar [...] que bajo su signo se acojan las más insólitas metáforas, como que un volcán era clásico mientras que otro era barroco, que el arte americano siempre fue barroco desde la escultura precolombina hasta llegar a hablar de mulatas barrocas en genio y figura” (75).

Como vemos, la vigencia de este fenómeno social urbano se produce por la fuerza de su implantación en América y porque ésta representaba muchas veces la misma idea de supervivencia de sus ejecutantes, supervivencia también en la cima de esta pirámide protonacional desde donde surgieron los estados latinoamericanos.

Son entonces las manifestaciones de este barroco social urbano las que se perennizan en ciudades como Lima. Esta ciudad fue centro de un virreinato creado en 1542 y que durante dos siglos llegó a abarcar gran parte de Sudamérica. El Callao, situado a 14 kilómetros de Lima, se constituyó a su vez en el principal puerto español en el Pacífico sudamericano y por mucho tiempo punto obligado de salida de las ingentes

riquezas de las minas americanas. Por tanto es más sencillo comprender por qué Lima constituyó también el centro de resistencia a los procesos de independencia hispanoamericanos y por qué la ciudad se mantuvo tan cerrada en torno a la tradición hispánica que la fundó y a sus instituciones que la colocaron durante mucho tiempo por encima de las demás ciudades sudamericanas.

Rama también considera que existe una continuidad entre la burocracia letrada del siglo XVI y la del siglo XX, que se proyecta hacia una multitud a quien pretende gobernar a través de la perpetuación de una serie de rituales y prácticas discursivas cuya finalidad es, más que la mera reproducción de una estética metropolitana, la perpetuación del orden social.

Sin embargo, podemos observar que, al llegar el final del proceso borbónico en América, las ciudades iberoamericanas recorrieron diversos caminos para adecuarse a su nueva situación. Al respecto, José Luis Romero señala que una vez terminadas las guerras que sostuvieron con España y *ad portas* de la ofensiva mercantilista (y con ella de la influencia económica británica y norteamericana que reemplazaban a la española), las ciudades hidalgas de Indias que funcionaban como base del engranaje barroco se diversificaron según las circunstancias, posibilidades e intereses. De esta manera:

Las posibilidades que les ofrecía su situación y su estructura social: unas perpetuando la ideología de la ciudad hidalga mantuvieron su sistema tradicional iniciando la marcha hacia un destino de ciudades estancadas, y otras –aceptando la ideología burguesa– dieron el salto para transformarse en activas sociedades mercantiles– con una vocación internacional que desbordaba los límites hispánicos. (xxxii)

Lima fue una prueba del primer caso donde esta típica ciudad hidalga latinoamericana marchó hacia un destino de ciudad estancada que comenzó en gran parte

en el momento en que Carlos III quita el monopolio de comercio submetropolitano a Lima y a su poderoso consulado (segunda mitad del siglo XVIII). Mientras otras como Buenos Aires o Valparaíso en cierta medida, se abrían a un comercio que desbordaba los límites hispánicos, en Lima no ocurría lo mismo. Romero nos muestra que la apertura de los mercados a nivel internacional y el crecimiento de los puertos y las ciudades costeras como grandes emporios comerciales no tuvieron gran repercusión en Lima. De esta manera podemos observar que Lima fue un caso especial en el contexto sudamericano, al pasar, de centro del poder político y social en Sudamérica, a la categoría de ciudad periférica con respecto a los índices de urbanización e industrialización de otras capitales del continente.

### **1.1.2 El caso de Lima**

La ciudad fue fundada en 1535, al amparo de una serie de leyes que contenían, entre otras disposiciones, instrucciones sobre cómo fundar las ciudades españolas en América y que se compilarían en 1680 bajo el título de Recopilación de las Leyes de Indias. Francisco Pizarro la bautiza con el solemne nombre de Ciudad de Los Reyes. Durante la fundación y poblamiento, la distribución de los edificios se hace con la rígida idea de distribución de lotes del centro a la periferia de acuerdo a jerarquía de los ocupantes de los mismos. Así, mientras los edificios centrales fueron otorgados a los personajes centrales de la conquista y a los que cruzaron la línea del Gallo con Pizarro, los espacios periféricos fueron dejados para la población nativa<sup>3</sup>.

Frankling Pease, al tratar el tema del espacio en las mentalidades americanas y

---

<sup>3</sup> Es el caso del pueblo de Santiago del Cercado, conocido como El Cercado de Indios, que en base a la política de separación de las etnias, se construyó en la periferia de Lima en 1564

españolas, sostiene que éste se entendía en el territorio incaico como algo finito, representado en sus cuatro *suyos*. El espacio era finito pero perfectamente compartible. Los españoles insertaron la noción de propiedad y espacios cerrados. En el Tahuantinsuyo, por ejemplo, los límites de un espacio se hacían variables dependiendo de la cantidad de gente que lo ocupaba o su entorno climático que la hacía diferente de las demás. Con la fundación de Lima, los españoles pudieron imponer su noción de espacio adjudicando terrenos e importancias que serían paradigmáticas para toda Sudamérica en el siglo XVI. Este espacio fue inicialmente ocupado y construido de manera bastante rústica hasta ser reemplazado con el estilo artístico y la manera de vida que reflejó al imperio que la hizo posible: El Barroco.

El trazo a cuadrícula de Lima fue realizado con la firme intención de convertirla en capital de los territorios entonces adjudicados a Francisco Pizarro, los mismos que después serían convertidos en el Virreinato del Perú. El destino central de la ciudad se reflejó luego de la derrota de Almagro y el fracaso de la ciudad rival que este había planeado en Chíncha. Lima comienza a asentarse e imponerse sobre su entorno hostil con la llegada del primer virrey Blasco Nuñez de Vela en 1544. Para entonces, la ciudad, pese a ser todavía un pequeño núcleo de algunos centenares de habitantes, ostentaba ya el carácter de capital de un virreinato poblado por millones de habitantes.

Al respecto tenemos la descripción de Teodoro Hampe sobre la fundación de la Ciudad de los Reyes:

La fundación española de Lima y la consecuente distribución de solares se realizó el lunes 18 de enero de 1535; de acuerdo con las pautas urbanísticas dictadas para las colonias de América, se aplicó a esta ciudad una planta en forma de tablero de ajedrez, con calles rectas y solares cuadrados. En la ceremonia de la juramentación de los primeros regidores de su cabildo, obtuvieron las varas de la alcaldía Ribera el Viejo y Juan

Tello, dos veteranos de la colonización indiana.

Esta política urbana tenía ya un antecedente en las denominadas grandes civilizaciones americanas, como apreciamos en el artículo “Lima the Horrible: The Cultural Politics of Theft”, de Silvia Spitta:

The great pre-Hispanic civilization forced the conquistadors to understand the process of conquest and evangelization in terms of urbanization. It suffices to see the map of great city of Tenochtitlán (today's Mexico city) that accompanies Hernán Cortés's second letter to Emperor Charles V [...] to understand the important role urban planning would play throughout the colonial period and well beyond. (294)

En efecto, el mundo urbano no era ajeno a los pobladores inmersos en el territorio del virreinato del Perú. De hecho, el Cusco era ya una gran ciudad antes que los españoles tomaran posesión de ella. Pero fue en Lima donde estos pudieron reflejar, gracias al espacio horizontal que les negaba la sierra y al concepto de tabula rasa, la pirámide urbana barroca de la administración colonial en América del Sur. El espacio urbano limeño, razonado desde sus cimientos y sede del aparato burocrático colonial estaba diseñado como un baluarte para la expansión. De esta manera, plazas, recorridos procesionales y planos cartográficos tenían ya una carga ideológica.

Si Maravall sostiene que el Barroco fue la época de ideologización de muchedumbres en la España del siglo XVII, Ángel Rama nos afirma que la asociación Trono y Tiara (Estado e Iglesia) a través de “las representaciones sacras o la máquina propagandística” tuvieron un rol trascendental para la consecución de dicha ideologización y que “Para América, la fuerza operativa del grupo letrado que debía transmitir su mensaje persuasivo a vastísimos grupos analfabetos fue mucho mayor” (28), concluyendo que ni siquiera con la llegada de los medios masivos durante el siglo XX la

magnitud de esta tarea ha podido ser igualada.

Lima fue el centro de esta operación secular en Sudamérica: un ejemplo de ello son las descripciones que hace Carrió de la Vandra al compararla con México y Cusco en su Lazarillo de ciegos caminantes, escrita en 1775. La tradición que resguardaba el orden barroco seguía intacta para ese entonces.

Rasgos característicos de esta situación se aprecian en los mismos documentos revolucionarios previos a la independencia, notoriamente en la “Carta a los españoles americanos” del peruano Viscardo y Guzmán. Al respecto, Georges Bastin y Elvira Castrillón al analizar la traducción del original francés al español, anotan:

Igualmente cabe preguntarse las razones que llevaron a Miranda a modificar la expresión original utilizada por Viscardo en el título de la *Carta*: “a los españoles americanos” por la expresión “un Americano-Español” para calificar al autor. Difícil sería creer en una casualidad; más bien se perfila que Miranda quiso enfatizar lo “americano”. (6)

Evidentemente el discurso patriota de los criollos venezolanos y bonaerenses tendió a evidenciar la característica local antes que la tradición hispana que señala el peruano Viscardo en el título de su carta. La traducción de Miranda y las ediciones que los independentistas circularon en el norte del continente no se distribuyeron de la misma manera en Lima debido a que la ciudad, como centro tradicional de poder español en Sudamérica, se había convertido en plaza fuerte de la reacción realista.

Esta tradición hispanista llega con muy pocos cambios hasta la independencia e incluso sobrevive a ella. Raúl Porras al respecto nos dice que “Radiguet que contempló y describió Lima [en 1845] se asombraba de encontrar en ella, como en ninguna otra ciudad sudamericana la persistencia arcaica de las costumbres, de los trajes y de las

formas arquitectónicas” (1965, 38). Por formas arcaicas, se refiere indudablemente no a las costumbres precolombinas, sino a la vida social y cultural del siglo XVII.

Fue recién en 1868, casi medio siglo luego de la independencia, que el presidente José Balta ordena demoler las viejas murallas coloniales e intenta darle un cierto impulso a la modernización de la ciudad, que se había iniciado con la apertura del primer ferrocarril de Sudamérica desde Lima a El Callao. Nada de esto sin embargo produjo un cambio significativo en las mentalidades y formas de vida de los limeños que veían rápidamente a su ciudad perder su condición de importancia en la región y ser relegada a segundo plano por otras más jóvenes y pujantes.

Esta situación es descrita claramente por José Luis Romero, en Latinoamérica, las ciudades y las ideas, quien nos muestra que inclusive los intentos de modernización arquitectónica todavía tenían un marcado interés por conservar estructuras antiguas:

El audaz principio de la modernización de las ciudades fue la ruptura del casco antiguo, tanto para ensanchar sus calles, como para establecer fáciles comunicaciones con las nuevas áreas edificadas. Pero dentro de ese esquema se introducía una vocación barroca –un barroco burgués- que se manifestaba por la preferencia por los edificios públicos monumentales con amplia perspectiva, por los monumentos emplazados en lugares destacados. (329)

De esta forma, el barroco de las ciudades hidalgas había sido reemplazado por un “barroco burgués” que había también perpetuado los signos necesarios para su supervivencia. La cultura barroca del siglo XVII había perpetuado en casos como Lima, numerosas manifestaciones que hacían posible que el núcleo gobernante republicano del siglo XIX pudiera mantener las atribuciones que estos habían arrebatado a la administración peninsular, un siglo atrás. La ciudad seguía en gran parte manteniendo un



orden anacrónico y viendo en las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma el mejor elemento que podía interpretar su personalidad. Sobre la obra monumental de Palma, Sturgis Leavitt, en su ensayo “Ricardo Palma and the Tradiciones Peruanas”, sostiene que “The best of them deal with the *colonia*, when the conquest was a thing of the past and when Lima had settled down to a brilliant court life, with much administration, much social life, much petty intrigue, and no little scandal” (350). Ese era el tiempo en el que seguían soñando las clases dirigentes en Lima, de espaldas a la industrialización que sufría la mayor parte del continente.

Esta situación urbana limeña, que se extendió sin grandes sobresaltos inclusive luego del desastre de la guerra con Chile, se vio también afectada por la aparición de medios masivos de transportes y comunicaciones que permitieron el intercambio rápido de gente, maquinarias e ideas. Nuevas corrientes de pensamiento llegan a Lima, que inclusive había perdido la categoría de ciudad más poblada del Perú en provecho de Trujillo. La tradición barroca que había heredado la ciudad se ve pronto conmovida por el fin de la República Aristocrática (1899-1919) y la ascensión al poder de militares provincianos y estrategias influenciados por ideas norteamericanas, por corrientes artísticas de inspiración francesa y por el surgimiento de un proletariado influido por el naciente comunismo internacional.

Así, la inserción de Lima dentro del contexto internacional comienza tardíamente a finales de la primera mitad del siglo XX. A pesar de que la ciudad nunca fue atractiva para las masas migratorias europeas, la ciudad pasó de medio millón de habitantes a dos millones y medio en 25 años (de 1940 a 1965), debido sobre todo a la ingente migración interna que escapaba de las condiciones feudales del Ande, quintuplicando su población

en el lapso de una generación (cifra oficial INEI). Ante esa avalancha humana sobre la urbe, los gobiernos adoptan una serie de medidas para acomodar una nueva generación de obreros y una incipiente clase media.

La ciudad por tanto se desborda horizontalmente y los conjuntos habitacionales creados para un pequeño número de recién llegados son prontamente rodeados por un inmenso cinturón de miseria que prácticamente estrangula la ciudad tradicional. De este modo, la realidad política y económica urbana se convierte en centro de atracción de la intelectualidad nacional, como lo había sido el campo y la situación rural del indígena en la primera mitad del siglo.

## **1.2 Contexto político y económico entre los años 1950 y 1965**

Una revisión de este momento será importante para situarnos dentro del contexto en el que se inspiraron y publicaron las obras Lima, hora cero de 1954 y En octubre no hay milagros escrita en 1963.

Si bien los cambios económicos producidos desde el monopolio comercial hasta el decreto de libre comercio que impusieron los Borbones fueron importantes para explicar el devenir económico de Lima, no fue hasta el final de la primera mitad del siglo XX cuando la ciudad sufre la transformación que la nueva generación de narradores intentaría recrear en sus obras.

Enrique Congrains y Oswaldo Reynoso no solo vivieron y se inspiraron de esta situación nacional que definió su evolución desde Lima, sino que fueron participantes activos en movimientos de influencias internacionales y militantes de círculos

intelectuales que se expresaban tanto en las calles como en revistas y diarios. El grupo Narración de Oswaldo Reynoso fue tan político como literario y el movimiento trotskista en el que participaba Enrique Congrains fue acusado de asaltar un banco para obtener fondos e iniciar su lucha armada. Otros movimientos como el MIR y el ELN con Javier Heraud, el poeta más importante de su generación entre sus filas, intentarían por medios armados, lo que una ingente legión de pobladores andinos había comenzado unos años atrás: la estrategia “Del campo a la ciudad”.

### **1.2.1 Contexto político limeño**

Este periodo entre 1950 y 1965 está políticamente marcado por el golpe de estado del general Odría en 1948 que generó una época de despilfarro fiscal producto de la llegada de la exportación de minerales, así como por la política proindustrial de su sucesor Manuel Prado.

Odría inaugura la época del ochenio, ya que su gobierno se extendió hasta 1956. Siguiendo con una política populista, reconoce el derecho al voto femenino y crea una red de escuelas conocida como las grandes unidades. En contrapartida, los derechos civiles se ven recortados y la posibilidad de que la urbe se convierta en un lugar de fuente de trabajo con la creciente industrialización genera el éxodo masivo de pobladores del campo. Las jóvenes organizaciones políticas Partido Comunista Peruano, de inspiración soviética, y Partido Aprista Peruano, de inspiración latinoamericanista de centro izquierda, son los primeros en aprovechar la nueva situación e intentar la ideologización de estas nuevas masas urbanas.

El Partido Comunista Peruano fundado en 1928 con el nombre de Partido

Socialista Peruano por José Carlos Mariátegui, se inicia (de acuerdo al comité central del Partido) con la intención de aplicar el marxismo a la realidad peruana y es la base para la creación de la Confederación General de Trabajadores del Perú en 1929.

El Partido Aprista Peruano, fundado en México con el nombre de Alianza Popular Revolucionaria Americana en 1924, de tendencia centro izquierdista y autodenominado antiimperialista, apoyó al presidente Bustamante y Rivero y fue proscrita luego del golpe militar de Manuel Odría en 1948. Su líder, Víctor Raúl Haya de la Torre, tuvo que asilarse en la embajada de Colombia en Lima por varios años para evitar la persecución política de la que acusaba al gobierno.

Tras el denominado “Ochenio” de Odría, Manuel Prado asumió la presidencia en 1962. Cabe destacar que era hijo del ex presidente Mariano Ignacio Prado, de controvertida gestión en la guerra con Chile, y hermano de Grocio y Leoncio, de destacado papel en la misma contienda. Manuel Prado llega al poder con el apoyo del Partido Aprista, periodo denominado “La convivencia”, lo que origina una serie de cuestionamientos sobre el rumbo del mismo partido. Prado tuvo la sagacidad de atraerse a sus opositores. Además de convencer al Partido Aprista, el régimen nombró ministros a connotados críticos suyos como el historiador Raúl Porras y a Pedro Beltrán, dueño del diario La Prensa y conspicuo miembro de la derecha política nacional. Así pudo conseguir una cierta libertad para promulgar leyes importantes como la que impulsaba las industrias, cosa poco común en una época de constantes levantamientos que en realidad, hasta el momento, no llegaban a conmocionar demasiado las estructuras de una Lima adormecida en sus tradiciones y fiel a lo que Salazar Bondy llamaría su “Arcadia colonial”. Ejemplo de esto es el golpe de estado de 1962 que nuevamente instauró a los

militares, con el pretexto de un supuesto fraude electoral. Para 1962 ya existía un proletariado urbano que era representado en la política por las diversas agrupaciones sindicales de tendencia izquierdista.

En las elecciones de 1963, el triunfo de Fernando Belaúnde abrió una serie de expectativas entre la población peruana al ser Acción Popular un partido autodenominado de reformas cuyo lema era “La conquista del Perú por los peruanos”. Inclusive la izquierda le dio su apoyo a través de sus medios de comunicación como el diario “Unidad”.

En el contexto internacional, la crisis de los misiles de 1962 llevó a los Estados Unidos a repensar su estrategia de colaboración con los países latinoamericanos, estableciendo políticas de corte anticomunista radicales con el consentimiento, y en muchos casos el apoyo expreso a gobiernos dictatoriales que inicialmente habían sido condenados en marzo de 1961 por John Kennedy en su denominada “Alianza para el progreso”. El temor a la extensión del caso cubano llevó a priorizar el apoyo militar y logístico sobre el económico, lo que abrió aún más las brechas entre las clases sociales en países como el Perú. El resultado fue el pase a la acción de los grupos radicales de izquierda, los mismos que contaban con numerosos artistas e intelectuales entre sus filas. Así, el Partido Comunista del Perú sufre una crisis a finales de los 50, la cual desencadenaría en la creación de agrupaciones como el Frente de Izquierda Revolucionaria y el Ejército de Liberación Nacional, que pasarían a la acción armada contra el gobierno de Fernando Belaúnde.

Por su parte, el cisma en el Partido Aprista se produce cuando una pequeña facción desengañada por el apoyo del partido al gobierno de Prado, es expulsada del

mismo. Este apoyo del Partido Aprista al régimen de Prado se conocería como el “régimen de la convivencia” y desencadenaría en la formación del APRA Rebelde que se convertiría luego en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria o MIR. Según José Rénique, Luis de La Puente, su líder, contaba con la supuesta participación del general Perón y el MNR boliviano.

Tanto el Ejército de Liberación Nacional (ELN) como el MIR se lanzan a la lucha armada. Al mando de Héctor Béjar, el ELN penetra desde Bolivia en territorio peruano con el fin de unirse a la insurrección campesina que Hugo Blanco preparaba en La Convención, pero es interceptado en Puerto Maldonado y destruido, pereciendo o cayendo prisioneros la mayoría de sus integrantes. El MIR, por su parte, empieza su labor al año siguiente. Thomas Wright señala que los tres focos insurreccionales que implantó en el Perú fueron rápidamente derrotados por tropas peruanas asesoradas por boinas verdes norteamericanas (80).

Como señalamos, todos estos movimientos se basaron en la estrategia denominada “del campo a la ciudad” en un país que se transformaba en urbano con extraordinaria rapidez. Para la segunda mitad de la década de los 60, Fernando Belaúnde había derrotado todos los intentos de transformar los Andes peruanos en una gran Sierra Maestra. Sin embargo, en la ciudad, los círculos intelectuales se habían convertido en extremadamente críticos y la moda de la Revolución cubana se imponía en las universidades. Escritores como Mario Vargas Llosa y Rodolfo Hinostroza, entre otros, se encontraban entre sus más fervientes seguidores. El crítico peruano Julio Cotler agrega además que, dentro del mismo ejército peruano, una gran cantidad de oficiales que habían combatido a los guerrilleros y que habían salido de las nuevas clases populares se

convertía en crítica del gobierno y, a través del Centro de Altos Estudios Militares (CAEM), se preparaba para formar lo que sería el denominado Gobierno revolucionario de las fuerzas armadas de tendencia claramente izquierdista en 1968. Este gobierno tendría el apoyo de numerosos ex guerrilleros, entre ellos el mismo Héctor Bejar. Sin embargo, la ciudad había despertado ya a una violenta politización que se haría evidente en las décadas posteriores y que sería un importante factor para el surgimiento de una generación de escritores comprometidos con los cambios de mitad de siglo.

### **1.2.2 Contexto Económico**

El aspecto económico fue siempre fundamental en el desarrollo social y político de Lima desde su fundación. Fue su condición de emporio comercial monopolizador dentro del contexto submetropolitano el que determinó su superioridad sobre las demás ciudades latinoamericanas hasta la apertura de otros puertos comerciales y el fin del monopolio del poderoso Consulado de Lima, en la segunda mitad del siglo XVIII. Así mismo, fue la competencia de otras ciudades más jóvenes y otros puertos mejor situados que abrazaron el mercantilismo que los insertó en el circuito económico mundial, lo que determinó el relegamiento de la ex Ciudad de los Reyes, dentro del contexto sudamericano.

Para el siglo XX ya Lima no podía mantener las mismas perspectivas de siglos anteriores y los mercados internacionales demandaban una relación que pudiera proveerles los artículos que las guerras y la industrialización europeas necesitaban.

Dentro de este contexto podemos mencionar la importancia del año 1929, como señala Heraclio Bonilla, cuando por primera vez las exportaciones mineras superaron

las agrícolas, lo que significó que, después de mucho tiempo, el Perú había dejado de ser un país eminentemente agrícola. La mayoría de estos enclaves mineros se situaban en la región andina y permitieron ingresos fiscales y obras públicas en las ciudades, así como la apertura de carreteras hacia el interior, pero generaban condiciones de trabajo infrahumanas que la literatura y los intelectuales de izquierda no tardarían en denunciar.

La segunda guerra mundial creó además un marco amplio para exportaciones y la industrialización incipiente requirió mano de obra de todo tipo, lo que sumado a las condiciones casi feudales que sufrían los campesinos, permitieron que la costa peruana, especialmente Lima, se fuera poblando desordenadamente. Esta alborotada urbanización generó un excedente de mano de obra y una carencia de recursos por parte de la ciudad para albergar a los recién llegados, permitiendo la proliferación de las barriadas o “asentamientos humanos” que no eran más que el comienzo del círculo de miseria que rodearía la capital. Son los cuentos de Lima hora cero los que recrearán luego esas condiciones económicas y de vivienda dentro de las nuevas “jaulas de esteras” que rodearían la capital. Un claro ejemplo de la desproporcionada urbanización se da en la costa norte con el llamado “boom” de la pesca de la anchoveta y el crecimiento del puerto de Chimbote. Esta pequeña caleta de pescadores se convirtió en una desordenada ciudad pesquera gracias a la afluencia masiva de pobladores de la sierra, lo que posteriormente inspiraría a Arguedas su novela El zorro de arriba y el zorro de abajo.

En 1959 se da la ley de promoción de industrias para acelerar la industrialización con el objetivo de proteger la incipiente industria nacional y reforzarla para que en mediano plazo pudiera competir con los productos elaborados que llegaban del extranjero, lo que no se llegó a producir. Sin embargo la economía no parecía sufrir



grandes transformaciones en términos macroeconómicos, ni reflejar la crisis social que vivía el país. Podemos tener una clara idea de la tasa de crecimiento porcentual del PBI peruano con respecto a Latinoamérica si vemos que de 1950 a 1955 el PBI latinoamericano aumentó en 5.0%, mientras que el peruano lo hizo en 6.0%. Sin embargo, en el quinquenio de 1960 a 1965, mientras el crecimiento latinoamericano fue menor (4.6%) el PBI peruano aumentó en 7.1%<sup>4</sup>.

Como podemos observar, el crecimiento peruano es mayor al promedio latinoamericano. Esto se explica debido a que la demanda externa desplazó en volumen a la demanda interna, es decir, que las exportaciones crecieron y la mano de obra barata producto del excedente de demanda de empleo por parte de los inmigrantes de provincias, pudo ser utilizada en parte. Así mismo, las empresas nacionales y extranjeras pudieron invertir en el Perú gracias a la política de fomento a la industria de los presidentes Prado y Belaúnde, y asegurarse ingentes ganancias, mientras que el país se polarizaba y Lima se transformaba en el hervidero de ideologías que desencadenarían las guerrillas, golpes militares, reacción de la derecha política y surgimiento de una época de violencia sin precedentes en la historia republicana.

Luis Ponce nos explica, en su “Historia económica y política del Perú”, los procesos de transformación de la actividad productiva peruana al llegar a la primera mitad del siglo XX. Los datos son contundentes al mostrar la transformación económica del país y el cambio de contexto político desde el cual producirían las nuevas generaciones de productores literarios. Dice Ponce que en el año 1950 la agricultura y

---

<sup>4</sup> Fuentes: CEPA, en Ugarteche 1997 y CEPA, Balance Preliminar 1999 <http://www.eclac.cl> y Perú Series Estadísticas 1970-1994 INEI, Lima, octubre, 1995 y Cuentas Nacionales del Perú 1950-1965, BCR, 1966. Nota: 1950-1965 corresponde a producto nacional bruto para el Perú.

actividades afines representaron el 23.5% del total de producción peruana, frente al 18.2% de parte de la manufactura. En 1955 se puede observar que mientras la primera sube ligeramente a 19.5%, la actividad manufacturera la supera con un 21.1%. Finalmente en 1965 la agricultura y actividades afines representaron solamente el 14.5%, siendo desplazadas ampliamente por las actividades manufactureras que representaron el 23.7%. Esta preponderancia de la manufactura sobre las actividades agrarias se debe en gran forma a que las compañías exportadoras deciden participar de la industrialización. Las empresas Grace y Cerro de Pasco se diversifican abarcando la industria química, papel, maquinaria, textiles, pinturas, fertilizantes, explosivos y ladrillos refractarios. Ponce destaca que la década del 50 en Lima fue la década del cemento (116).

Cuando Manuel Prado retorna al gobierno, por segunda vez, sucediendo a Odría, el sector industrial se consolida definitivamente. Bajo este presidente se promulgó la ley 13270 de Promoción Industrial, la cual establece el modelo de “industrialización por sustitución de importaciones” en el Perú. Durand concluye que las características económicas más importantes del periodo entre los gobiernos de Prado que comienza en 1956 y el fin del de Belaúnde en 1968 son especialmente: el notable crecimiento de la industria y el sector financiero local, el paulatino control de la inversión extranjera sobre la industria y la banca, el establecimiento de ambiciosos proyectos industriales por parte del estado, la expansión de las exportaciones, el acelerado proceso de urbanización y activo rol de la llamada clase media y finalmente el estancamiento del agro (123).

Todos estos rasgos se encuentran íntimamente ligados con el proceso de urbanización del país y el crecimiento desmesurado de Lima entre las décadas del 45 al 65. Estadísticamente, las cifras económicas a nivel nacional eran favorables y el

desarrollo del país parecía viable como sostiene César Arias en su “Historia política del Perú siglos XIX-XX”. Entre 1951 y 1955 el país creció 44.2%. En el siguiente quinquenio del 56 al 60 el crecimiento fue de 26.5 y finalmente, entre 1961 y 1965, el Perú creció en 38%.

Estas cifras no reflejaban las profundas desigualdades de un país que vivía de espaldas al campo. En consecuencia la sociedad difícilmente pudo ignorar los cuadros de pobreza extrema cuando estos se reflejaron masivamente en la misma ciudad creando un cinturón de miseria cuyos componentes compartían casi exclusivamente un mismo origen y una condición de emigrados. Los recién llegados provenían de áreas que vivían en una feudalidad colonial y se habían mudado hacia centros urbanos como Lima que pronto se transformaría radicalmente. Francisco Solano agrega al respecto que:

[...] en Iberoamérica se puede relacionar la “cultura de la pobreza” con la aparición de las castas en el siglo XVII. Estas han desaparecido del vocabulario de los gobiernos, pero el barrio proletario permanece y se extiende por todas partes como el sesgo urbano más distintivo de este siglo en Iberoamérica. (25)

La aparición de las castas y el siglo XVII nos remiten a la ciudad barroca. Para mediados del siglo XX, la modernidad de la que habla Romero terminaba de completar su ingreso en Lima, no solamente con las nuevas industrias y los complejos arquitectónicos ministeriales y los bloques de departamentos para la clase media que la exportación y el endeudamiento pudo costear, sino con el cinturón de miseria que se instaló en los arenales y las estribaciones andinas alrededor de la ciudad ordenada y que la encerró en un conflicto del que la literatura pronto participó activamente.

Desde la fundación de la ciudad, las artes habían tenido importancia crucial en la

creación del imaginario de Lima. Con la crisis que sufre la herencia barroca frente a la violenta irrupción de la modernidad industrial, son nuevamente los escritores los que vuelven la mirada hacia la urbe para recrear la conflictiva realidad que habían generado los cambios políticos y económicos.

### **1.3. Contexto Literario**

Durante la primera mitad del siglo XX, la poesía fue el vehículo de expresión más importante de la literatura urbana en Lima. Como ejemplo tenemos el caso del modernismo de José Santos Chocano y los poemas y cuentos decadentistas de Clemente Palma. Años después surgirían poetas de la calidad de José María Eguren, César Vallejo y Abraham Valdelomar (quien firmaba sus artículos en el diario “La Prensa” con el seudónimo de Conde de Lemos).

Para describir el mundo rural, sin embargo, el indigenismo privilegiaba la narrativa y las novelas desde la aparición de Aves sin nido en 1889. Posteriormente, autores como Ciro Alegría y José María Arguedas llevarían historias y estilos a cotas más altas que las alcanzadas por otros narradores de esa misma tendencia.

Hasta las primeras décadas del siglo XX, los novelistas peruanos se habían centrado en la temática rural y Lima no había tenido en ese campo el protagonismo que adquiriría años después. La política, sin embargo, se había enriquecido con la aparición de revistas literarias y escritores dedicados al periodismo que adquirirían una actitud crítica hacia la urbe y que sentarían las bases para el tránsito del protagonismo del indigenismo literario a la narrativa urbana de los 50.

### 1.3.1 Del Indigenismo hacia la Narrativa Salvaje

La primera mitad del siglo XX presencié el apogeo del Indigenismo, el cual denunciaba de manera dramática la situación de miseria y desigualdad de los campesinos andinos. Mientras los autores urbanos privilegiaban la poesía y algunos escribían sus obras desde o sobre un tema desconocido para el poblador común, los indigenistas se esforzaban por describir el mundo de un Perú rural y latifundista perdido en un tiempo colonial de matices feudales. Sus obras algunas veces rayan más en la sociología que en la literatura y su afán de denuncia social muchas veces perjudica la calidad de la narración, como sostiene Mario Vargas Llosa en La utopía arcaica. Sin embargo, el indigenismo fue el despertar de la narrativa y el atrevimiento por denunciar una situación que se hacía insostenible. Las historias que narra, especialmente en Arguedas, se tornan en salvajes enfrentamientos entre fuerzas desiguales en las que una, la del orden institucional, atropella brutalmente a la otra, el orden natural del territorio y sus habitantes nativos. La conscripción militar, el despojo de tierras comunales, el racismo profundo y la sociedad estamental son algunos de los temas recurrentes en esa corriente que no sólo fue literaria sino que se extendió a los diversos campos de las ciencias sociales, especialmente la política, antropología y sociología. El indigenismo fue un fenómeno latinoamericano con mucho más éxito en otras latitudes. Al respecto Vargas Llosa sostiene que:

Pese a ello, el indigenismo con sus mitos, símbolos, prejuicios e ideas básicas no llegó a calar de manera profunda en la comunidad nacional peruana, como caló en México, donde el gigantesco esfuerzo hecho por el poder político a partir de la Revolución para convertir esta ideología en piedra miliar de la cultura oficial mexicana, integradora de los distintos grupos sociales en un denominador común de pasado histórico compartido y

sentimientos nacionalistas unificadores, tuvo éxito y ha sido, además, herramienta clave en el control de la clase intelectual y la manipulación de la opinión pública que permitieron al partido gobernante, el PRI, eternizarse en el poder. (165)

Para la segunda mitad del siglo XX, estando el indigenismo en el Perú en el momento de producción de sus novelas más conocidas, Los ríos profundos de 1956 y Todas las sangres de 1964, se podía prever que, contrariamente a lo que había señalado Luis Valcárcel, la costa no era el Anti-Perú, sino que se estaba convirtiendo en un resumen de las grandezas y miserias de un país multicultural. Lima, la capital, se había convertido de nuevo en la ciudad más poblada del Perú, desplazando a Trujillo. Consecuencia directa de este protagonismo no era más el hecho de ser la capital económica y cultural de Sudamérica, como trescientos años atrás, sino la atracción masiva y meteórica, de gentes de todo el país. Años atrás, Abraham Valdelomar, un escritor provinciano que en base a su talento literario se había vuelto protagonista de la actividad cultural de la capital, había dicho: “El Perú es Lima; Lima es el Jirón de la Unión; el Jirón de la Unión es el Palais Concert; y el Palais Concert soy yo”. Para mediados de siglo, sin embargo, la literatura saldría de los salones literarios y se internaría en el mundo urbano de la periferia, generando un nuevo tipo de narrativa urbana.

Con relación a la nueva narrativa urbana o “Nueva prosa de ficción”, como la titula Augusto Tamayo, este crítico peruano señala que en los años 50 el surgimiento del género urbano de ficción se da como “una reacción concomitante con la producida en otros pueblos latinoamericanos, buscándose lo que se ha dado en llamar la novela urbana” (87). Cabe destacar que esta denominada reacción no apareció cronológicamente conjuntamente con el resto de la producción latinoamericana, especialmente con las grandes ciudades de la región. El caso de las obras de Borges y Arlt en Argentina por

ejemplo, se produce con 30 años de antelación al caso limeño, lo mismo que la producción literaria que genera la dictadura de Getulio Vargas en Brasil.

Esta denominada “nueva estancia de la literatura” en el Perú se inicia con Enrique Congrains y su Lima, hora cero según el consenso de literatos entre los que sobresalen James Higgins, Augusto Tamayo y Luís Alberto Sánchez. Es sin embargo con Julio Ramón Ribeyro con quien esta corriente alcanzaría mayor popularidad hasta el advenimiento de la generación del 60 con la que muchas veces se llega a confundir.

### **1.3.2 La Narrativa Salvaje**

Podemos entender por Narrativa Salvaje a la respuesta más radical en términos de creación literaria que surgió con la explosión urbana y el crecimiento industrial que tuvo Lima a mediados del siglo XX. Esta narrativa reúne importantes trabajos de algunos de los narradores de la llamada generación de los 50 en el Perú, entre los cuales destacan Enrique Congrains y Oswaldo Reynoso. El término fue utilizado por Mario Vargas Llosa para describir el estilo de Enrique Congrains en la novela No una sino muchas muertes, publicada en 1958.

La generación del 50 en el Perú es la que intenta romper con la idea de Lima como el reducto de la “hispanidad” en Sudamérica. Cabe destacar que por hispanidad en el Perú se entiende al modelo nostálgico de evocación al pasado de supuesta grandeza colonial. (Es importante en este contexto desechar entonces la idea de “lo hispano” como lo transnacional unido por un idioma y ciertas costumbres homogéneas de los países hispanoamericanos, que existe en la actualidad). Así, esta generación buscó en la narrativa un modelo ideal para poder plasmar la crisis de un imaginario de ciudad y el

surgimiento de otro que resultaba su antítesis. Peter Elmore describe esta intención como el abrir (o forzar) una “puerta de entrada a la modernidad” (11, 1993). La ciudad se vio imaginada de una manera radicalmente distinta a las representaciones de Ricardo Palma o Pedro Dávalos Lisson, los mismos que ya evocaban con cierta “nostálgica ironía que el orden virreinal [era] ya materia de leyenda y la conseja” (Elmore 203).

Julio Ortega, por ejemplo, relaciona alegóricamente la muerte del Caballero Carmelo “el gallo quijotesco de Abraham Valdelomar”, con la clausura de la tradición hispánica en Lima y el nacimiento de una literatura de raigambre andina y luego otra de crítica social urbana (183). Son partícipes de esta generación Julio Ramón Ribeyro, Luis Loayza, Enrique Congrains, a los que luego se sumarían Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique. La Narrativa Salvaje es entonces el estilo radical en que se apoyaron algunos de estos escritores en algunas de sus obras para dar testimonio de su visión de esta Lima que ya no podía seguir en el anonimato.

Es preciso acotar que estos autores también incursionaron en otro tipo de géneros y estilos. Así, Reynoso debutó en el campo literario con un poemario titulado “Luzbel” y el mismo Congrains incursionaría luego en una literatura experimental con tintes de ciencia ficción. A esto se suma la diversidad estilística entre ambos, lo que se aprecia especialmente en el manejo del lenguaje y en el tratamiento de los mundos interiores de los personajes.

El relato fundamental de esta Narrativa Salvaje es No una sino muchas muertes escrita en 1965 y llevada al cine por Francisco Lombardi en 1983 con el sugestivo nombre de “Maruja en el infierno”. El trabajo que abre el camino para posteriores producciones es sin embargo el conjunto de cuentos Lima, hora cero (1955), cuyo título



describe la intención de Congrains por determinar un nuevo punto de partida a la expresión literaria peruana. El título es ambicioso y atractivo, revelando a su vez la intención “parricida” que luego se vería en poesía con movimientos como “Hora zero” en la década de los 60.

A primera vista, lo más evidente en estos relatos es su excesiva corporalidad. La sexualidad desbordante y muchas veces grotesca de personajes y situaciones juega un papel de respuesta a la denominada “pacatería limeña”, que actúa como representante del modus vivendi de la ciudad. Esto motivó que en la edición Peisa de En octubre no hay milagros, 1994, Miguel Gutiérrez incluyera un ensayo titulado “Fascinación por el mal y nostalgia de la inocencia”. Por fascinación por el mal se entendió la abundancia y recurrencia de conductas sádicas o masoquistas de los personajes.

Otro rasgo sobresaliente es la representación de la inocencia. Un título que describe este afán es precisamente Los inocentes de Oswaldo Reinoso, obra que cierra la novedad de representar al adolescente limeño con la frase “Pero sé que eres bueno y que algún día encontrarás un corazón a la altura de tu inocencia” (90), dirigida por el narrador al Rosquita, uno de los miembros de la pandilla marginal de la que trata la novela. Otra historia que describe esta representación de la inocencia y su relación con aprender y desaprender en la ciudad es el cuento “El niño de junto al cielo” de Enrique Congrains, en su recorrido por la periferia de la ciudad. Este intento por retratar la “inocencia y el pecado” se puede apreciar en la historia de Cara de Ángel, dentro de Los inocentes:

Ahoritita le saco la mierda a ese viejo que simula ver la vitrina cuando en realidad me come con los ojos. Está mira que te mira que te mira. Pensará: camisa roja y pichón en cama. Simulo no verlo. Su mirada quema. Seguramente estoy sonrojado. Eso les gusta: inocencia y pecado. (19)

Descripciones de este tipo predominan en la narrativa de Reinoso. En Congrains

por su parte la inocencia se refleja también en la gran cantidad de personajes infantiles y adolescentes en sus relatos. El mismo título Lima, hora cero se asemeja al de la película Germania, anno zero, de 1948 dirigida por Roberto Rosellini, la misma que relata las aventuras-desventuras de un niño de 12 años. Esta semejanza ha ocasionado que a la mayoría de los trabajos de la generación del 50 en el Perú la encasillen con el título de “neorrealismo literario” o lo que Augusto Tamayo califica como “realismo urbano” (887). Con respecto al realismo urbano, Porfirio Mamani Macedo en su análisis La société péruvienne du XXe siècle dans l’œuvre de Julio Ramón Ribeyro, sostiene que

[...] ce groupe de écrivains avait l’intention de renouveler la thématique urbaine de l’écriture narrative péruvienne, en employant pour cela d’autres éléments expressifs provenant de l’écriture narrative occidentale, et en particulière dans le cas de Ribeyro, transmis par l’influence d’auteurs françaises comme Balzac, Flaubert, Stendal, Jules Verne, Alexandre Dumas, Eugène Sue. (10)

Otra característica de este estilo es el carácter de “transición”. La Narrativa Salvaje nunca pareció haber nacido para quedarse como medio fundamental de expresión de los narradores peruanos. Se trató sin duda del testimonio de una transformación, de allí que tanto Congrains como Reynoso hayan escrito historias muy diferentes luego. Sin embargo, para asociar esta idea a la conceptualización de “Lima la horrible” que hacen, en el prólogo de la misma obra, Gillberto Triviños, María Alonso y Mario Rodríguez, la Narrativa Salvaje también es un intento de “fabulación transfiguradora de Lima-mujer devota y sensual (Perricholli, la tapada, Miss Perú) en Lima mujer aterradora (Medusa)”. Al final de esta transfiguración, la mirada de esta Medusa ya no causaba el mismo impacto que en los primeros relatos, en gran parte debido a la aparición, en los años 60, de otros narradores o novelistas más sofisticados como Alfredo Bryce y Mario Vargas Llosa.

Las estructuras de las obras en la Narrativa Salvaje son usualmente simples si las comparamos a estrategias narrativas en las historias de Vargas Llosa y otros narradores posteriores. Ni Reynoso ni Congrains escribieron extensas novelas. Sus logros se dieron en el terreno de la novela corta que usualmente se dividía en pequeñas historias más o menos autónomas. Existe un mundo interior en los personajes, especialmente en Reynoso, que explota el monólogo interior, pero sus personajes están usualmente marcados por su entorno social.

Una característica importante es la idea que dan estas historias donde todo parece haber quedado truncado, nada llega a realizarse, todo se echa a perder. Ello tiene que ver con la edad de los personajes en algunos casos que no son ni infantiles ni adultos y que van en un mundo de perpetua adolescencia donde la sociedad impide brutalmente su pertenencia al mundo adulto, del cual solamente pueden participar a través de un comportamiento sexual teñido de morbosidad. En “El niño de junto al cielo”, las esperanzas de Esteban por pertenecer al “monstruo de un millón de cabezas”, como describe el narrador la ciudad, son truncadas por la desaparición de su socio Pedro. En No una sino muchas muertes, Maruja queda como un ser mutilado en sus esperanzas liberadoras y sus ansias por convertirse en líder de la banda pese a su condición femenina que la había relegado a una condición de sumisión.

También es importante resaltar otras características importantes como la decidida participación social de los escritores o el lenguaje utilizado dentro de las obras que, se irán viendo al momento de analizar En octubre no hay milagros y Lima, hora cero.

Estos rasgos nos anuncian una transformación de la cultura urbana, que pasa del

barroco social a la modernidad industrial y cuyas muestras más importantes serán recreadas en la Narrativa Salvaje.

## SEGUNDO CAPÍTULO

### LA CRISIS DE LA ARCADIA COLONIAL EN EN OCTUBRE NO HAY MILAGROS

Luego de una breve referencia al escritor y su trabajo, este capítulo explicará el fenómeno denominado aquí “barroco social”, su importancia dentro de la Lima de mediados del siglo XX, específicamente dentro de su literatura. En octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso, dentro de la Narrativa Salvaje que vimos en el capítulo anterior, describe una Lima brutal y feroz, habitada por personajes que no encuentran solución a problemas del mundo moderno, y agobiados por el peso de la tradición. Esta Lima ficcional intenta ser representación realista de esa otra, que puede denominarse real, donde millones de otros seres convivían con similares situaciones. Como muestra de la trascendencia de este barroco social presentamos la Procesión del Señor de los Milagros. Esta centenaria manifestación política, social y religiosa será analizada dentro de la novela de Reynoso utilizando su característica identitaria, la carnavalización de su ritual y los espacios heterotópicos que puede generar.

#### 2.1 El escritor y su trabajo

La labor creativa de los escritores de la denominada generación del 50 estuvo marcada por una participación activa en la vida política y social de la ciudad. La ciudad a su vez se convierte en la síntesis de la realidad y los problemas del país, creando las circunstancias para una fecunda actividad literaria. La vida misma de Oswaldo Reynoso sintetiza en parte el momento histórico, desde sus antecedentes tacneños que reflejan la

debacle de la guerra hasta su condición de provinciano educado al influjo de las ideas socialistas y comprometido con su condición de re creador de una urbe antisistema y anticanónica.

### **2.1.1 Sobre Oswaldo Reynoso**

Oswaldo Reynoso nació en Arequipa en abril de 1931. Fue hijo de padres tacneños que emigraron a Arequipa durante la ocupación chilena de Tacna. Reynoso realizó estudios universitarios en la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa y en la Escuela Normal Superior Enrique Guzmán y Valle de Chosica, conocida también como La Cantuta, donde se graduó en lengua y literatura.

En 1960, siendo profesor de La Cantuta, Reynoso decide emigrar a Venezuela, decepcionado al enterarse de que esa casa de estudios no había sido elevada al rango de universidad. Allí se desempeña en labores de asesoría educativa. Al regresar de Venezuela trabaja durante un tiempo en el diario Expreso y funda junto con otros intelectuales de izquierda como Antonio Gálvez Ronceros, Miguel Gutiérrez (líder e ideólogo del grupo), Gregorio Martínez y Roberto Reyes el grupo “Narración”. La revista con el mismo nombre solamente sobreviviría tres números entre 1966 y 1974. Sin embargo, se convertiría en una importante contribución a la prensa literaria peruana.

En cuanto a la labor creativa, Reynoso había publicado su poemario Luzbel en 1955, pero es en la narrativa donde se haría conocido gracias a la publicación de su primer conjunto de cuentos Los inocentes, en 1961. Los inocentes produce una polémica repleta de encendidas críticas y acaloradas defensas. Entre sus defensores se encontraban escritores como Washington Delgado y José María Arguedas. Por otro lado, entre los más

críticos, estaban José Miguel Oviedo y, a su manera, Luis Alberto Sánchez quien entendía la llamada literatura comprometida como “literatura deliberada”. En parte contradictoriamente publicitada por los furibundos ataques de gran parte de la sociedad de Lima, la novela se convierte en un clásico de la literatura peruana de temática juvenil.

Luego de su primera edición a cargo de la pequeña editorial La rama florida, dirigida por Javier Sologuren, la editorial Populibros peruanos, original proyecto del escritor Manuel Scorza, se compromete a la reedición de la obra. Como consecuencia se lanza una segunda tirada con cuarenta mil ejemplares, todo un éxito para el medio peruano. Cabe destacar, como hecho anecdótico que, por motivos de publicidad, el nombre Los Inocentes fue cambiado a Lima en Rock.

Cuatro años después, Reynoso vuelve a alborotar el ambiente limeño con una ambiciosa novela que traía un escandaloso título para la sociedad devota de la multitudinaria procesión del Señor de los Milagros. Lima vivía todavía en ese momento bajo una especie de tutela de la Iglesia Católica. Sobre el manto de conservadurismo que cubría la ex sede de la Inquisición española en el sur del continente, Maynor Freyre en el artículo titulado “Las sulfurosas narraciones de Oswaldo Reynoso”, nos recuerda que el primer Cardenal del Perú, Juan Gualberto Guevara<sup>5</sup>, había condenado a la excomuni3n a los limeños:

[...] que se atrevieran a bailar el mambo siguiendo los fogosos  
sones de Dámaso Pérez Prado

Añade Freyre en el mismo artículo:

[...] que para ingresar a la misa dominical las damas debían  
tocarse la cabeza con mantilla, no vestir blusa de manga corta y menos  
pantalones, si no eran expulsadas por adustos miembros de la Acci3n

---

<sup>5</sup> Vigésimo noveno Arzobispo de Lima y Primado del Perú, Juan Gualberto Guevara gobernó la Arquidiócesis de Lima de 1945 hasta 1954

Católica, colocados como vigilantes en los atrios de los templos limeños luciendo un brazalete amarillo como distintivo de su irrefragable poder.

El título en cuestión era En octubre no hay milagros, y su publicación trajo otro encendido ciclo de ataques y defensas contra su autor. Sobre esta novela, La edición Peisa de 1994 incluye un ensayo de Miguel Gutiérrez titulado “Fascinación por el mal y la nostalgia de la inocencia”. En él, este autor sostiene que, luego de su polémica aparición, el libro ha sido injustamente ignorado por los críticos más importantes de la literatura peruana.

En 1970, Reynoso culmina la saga de aventuras de los personajes que aparecieron en Los inocentes con la publicación de El escarabajo y el hombre, novela que no tuvo mucha repercusión en el ambiente literario limeño. Para ese momento ya se había generado una rivalidad entre los escritores de la revista Narración y los de “El Suplemento Dominical” del diario El Comercio.

En 1977, Reynoso viaja a China, donde vivirá hasta 1989. En Beijing trabaja como corrector de estilo en la agencia de noticias Xinhua. Con referencia a su estancia en ese país escribe Los eunucos inmortales, sobre las revoluciones contra Odría en el Perú y la de la plaza Tian'anmen que genera la matanza de estudiantes que protestaban por reformas del sistema comunista chino. Luego de su retorno al Perú, publica En busca de Aladino en 1993. Esta novela constituye un acercamiento al lenguaje poético en la narración, que Reynoso había ensayado en obras anteriores. En el año 2005 aparece El goce de la piel y un año después su novela más reciente Las tres estaciones.

En 2007, Oswaldo Reynoso fue objeto de un homenaje en el IV Congreso de Peruanistas en el extranjero celebrado en Santiago de Chile. El evento estuvo sin embargo matizado por un debate debido a las posiciones ideológicas de Reynoso, debate



que continuó luego en diversos diarios y revistas peruanas. Su obra reunida, incluyendo la novela inconclusa “Los Kantus”, comenzó a ser publicada a partir de 2006 con el título Narraciones.

### **2.1.2 La novela**

En octubre no hay milagros narra tres historias paralelas que se relacionan en torno a la omnipresente Procesión del Señor de los Milagros. La más importante es la odisea de la familia Colmenares y su desesperada búsqueda de un lugar para vivir. Esta historia corre paralela a la relación amor-odio entre Don Manuel y Tito, su amante rebelde, y la de los profesores del colegio religioso Maristas de Lima. Las tres historias muestran el frenético intento por aferrarse a las estructuras que sustentan la ciudad barroca.

En la novela, los profesores del colegio religioso se reúnen para hablar de política y entre excursiones nocturnas a restaurantes y cantinas de la ciudad se van percatando de la miseria de su vida diaria. Por otro lado, el poderoso Don Manuel, desde sus lechos coloniales, balcones republicanos y reuniones de directorios, intenta controlar o al menos retener la mayor parte de la importancia que, a lo largo de la historia del país, su familia se ha atribuido. Su odisea se produce desde las altas esferas que controlan la sociedad.

Los Colmenares, por su parte, intentan sostenerse en el *status quo* que tuvieron por años desde la baja clase media que se hunde en la pobreza extrema debido a los cambios políticos y económicos, el crecimiento de la ciudad y la crisis de la urbanización. Este es el grupo en imminente desintegración y esa característica se refleja fielmente en la misma descomposición de la familia al momento de buscar mecanismos de soporte que

les permitan mantenerse en un nivel que ya solo les pertenece en teoría.

En el estrato más bajo se encuentra Tito, quien proviene de un mundo que roza con el hampa. Tito no tiene más remedio para sobrevivir en un sistema que enfrentarse con la sociedad que lo ha colocado en lo más bajo de su estructura debido a su educación, color de la piel y medios económicos. Durante ese periodo de supervivencia se produce la llegada de Don Manuel, quien lo transforma de ser el vagabundo de su barrio de La Victoria, donde era conocido con el apelativo de Caradehumo, a convertirse en el amante contratado por el hombre más poderoso del país.

Los personajes, cuando no están en el intento de perpetuarse en el lugar que tienen establecido en la sociedad limeña, tímidamente industrializada y todavía heredera fiel de su tradición barroca, intentan liberarse de ella con iniciativas individuales que van desde lo ridículo y sadomasoquista hasta lo simplemente trágico. Entre los obstáculos para esto se encuentran, por un lado el sistema jerarquizado y la decadencia del país que ha llevado a Don Luis, padre de la familia Colmenares a la miseria sin haber perdido su trabajo, y por otro lado el entorno social en esta fallida “Arcadia colonial” donde se desenvuelven los hechos.

Ante el inminente desalojo de la quinta, propiedad de Don Manuel, Luis emprende una desesperada búsqueda de un nuevo hogar, la misma que fracasa rotundamente debido a que sus expectativas pertenecen a la realidad de un mundo tradicional de procesiones, pretensiones sociales, hidalguía y segregación. Consecuentemente, Los Colmenares, se van desintegrando, atomizándose, debido a que cada uno de sus miembros busca una solución particular a los problemas que el padre ya no es capaz de controlar.

Los hijos de la familia Colmenares, por otra parte, son las “víctimas” de esta nueva situación. La crisis que afecta a la sociedad urbana recae directamente sobre ellos, que son el punto más vulnerable de la familia. Miguel, el mayor, es el hijo que no encuentra lugar ni como estudiante ni como trabajador. Gran parte de la novela transcurre desde la perspectiva de este personaje y sus largos monólogos interiores. La historia de Bety, la hija, parece reducirse a su experiencia con un novio que se aprovecha de su condición económica para obtener favores sexuales en base a una trampa. Mucho más interesante, el personaje de “el Zorro”, el hijo menor, se caracteriza por su constante rebeldía tanto en la escuela como en el hogar. Este último es retratado como un niño que tiene que enfrentar los problemas de una adolescencia con necesidades de un adulto.

Don Manuel, por su parte, es el banquero e industrial, pero sobre todo el poderoso patricio que representa a la nobleza tradicional de Indias, en lo que Ángel Rama denomina un “adaptable freno”, a lo largo de La ciudad letrada. Con ello Rama se refiere a individuos e ideas que se adaptan a los cambios sin perder la ideología básica que los coloca como directores de las manifestaciones sociales e intelectuales. En la novela, las estrategias de Don Manuel para mantenerse en la cima de la pirámide nacional parecen, sin embargo, tambalearse ante la arremetida de nuevas fuerzas sociales con las que tiene que hacer compromisos.

Como elemento unificador a la dispersión de personajes, aventuras y energías está la Procesión del Señor de los Milagros (la más grande en el mundo en su género) y su monumental recorrido por la ciudad durante el mes de octubre. Los Colmenares, incapaces de conseguir sus objetivos, se pierden entre la multitud tan desgraciada como ellos, pero con un número que va creciendo en proporción a la fe y religiosidad sacra que

parecen expresar.

Al final de la historia, Miguel, desesperado ante la serie de fracasos a nivel familiar e individual, decide arremeter contra lo más sagrado del barroco social: la puesta en escena de la imagen sagrada. El ataque de Miguel al símbolo más venerado de la ciudad simboliza, en la novela, la desesperación de un individuo contra un comportamiento masivo, completamente adormecido por estrategias de control consuetudinarias.

## **2.2 Lima en el barroco social**

En este apartado veremos cómo el escritor y su trabajo confluyen en la vorágine urbana y en su herencia más importante denominada aquí el barroco social. El término será explicado y argumentado con relación a Lima y el imaginario múltiple que convive violentamente en los medios de comunicación, las artes y la sociedad en general.

Es importante destacar que la ciudad de En octubre no hay milagros no es la misma de “Lima, hora cero”. La primera es una ciudad todavía tradicional, lo cual genera su propia crisis ante los nuevos fenómenos nacionales e internacionales (migración interna, revolución cubana). La segunda representa el imaginario de una ciudad recientemente urbanizada e industrializada. El elemento clave de esta transformación se da en la crisis del barroco social. La crisis no significa necesariamente desaparición, pero es importante para señalar la idea de espacios de crisis que presentamos en el apartado dedicado a las manifestaciones de la ciudad y su ritual multitudinario: la Procesión del Señor de los Milagros.

### 2.2.1 La ciudad de En octubre no hay milagros

La urbe latinoamericana se ha caracterizado por la convivencia, usualmente conflictiva, entre costumbres y arquitecturas de civilizaciones y épocas muy diversas, lo que ha creado espacios para la construcción de dicotomías o maniqueísmos de diversa índole. Señala García Canclini en Imaginarios urbanos que una primera aproximación a la pregunta sobre qué son las ciudades ha consistido en oponerlas a lo rural, o sea, concebir la ciudad como lo que no es el campo (69). Esta tentativa de entender la ciudad ha sido una de las claves para la evolución del pensamiento urbano. Especialmente durante los siglos del virreinato, Lima fue una de las mejores muestras de cómo los propios habitantes de la ciudad entendían su papel dentro de ella: la ciudad había nacido para gobernar. En el caso específico de la Lima de En octubre no hay milagros, los personajes, más allá de su nivel social o económico, se entienden todos por miembros de una urbe y sujetos a los beneficios implícitos que ella genera. Un ejemplo de esto es el monólogo de Luis Colmenares cuando tiene que justificar su miseria en relación a la posibilidad de haber tenido que mudarse a las afueras de la ciudad para invadir un terreno:

Claro que ya tendríamos una casita propia, pero era [hubiera] sido una locura haber acompañado a Erasmo Tapia en la invasión que preparaba a un arenal para levantar una barriada. Bety tenía razón al oponerse. ¡Qué hubieran dicho mis amigos, mi familia!: después de tantos años de trabajo decente en el Banco, después de tanta pretensión ir a parar como cualquier pobretón a una miserable barriada sin luz, sin agua, en plena pampa y sobre todo rodeado de provincianos: para ellos está bien, al fin y al cabo, en sus pueblos de la sierra viven peor; pero nosotros somos diferentes, somos decentes, somos conocidos, decentes. (104)

En esta cita hay dos condiciones que resaltan. La primera es que el campo

equivale también a los pueblos de provincia. Lima es el gigante sin comparación con las demás ciudades y menos con los “pueblos de la sierra”. Esa es la frontera que separa al habitante urbano con todo lo que no tenga el rasgo de metrópoli. Aquí conviene citar a Juan Pérez de Tudela y Bueso en la introducción a Estudios sobre la ciudad iberoamericana, cuando manifiesta:

Para el trotamundos ibérico—y aunque fuera en muchos casos un analfabeto—la ciudad no es sino la referencia ideal a la realización de aquel espejo de cultura que se da en la “urbanidad” de los hombres. Y aspiró, consecuentemente, a que su forma de asentamiento mereciera ese título de ciudad que, siendo una designación de honor—no se olvide—, cifraba un nivel de cultura, más allá de las dimensiones materiales. (5)

Ese nivel, más allá de las dimensiones materiales que posee la familia Colmenares, tiene que ver con el hecho de residir en una ciudad todavía impregnada del elemento barroco que la hizo destacar en el contexto sudamericano. Aquí entramos a la segunda condición que hace posible el comentario de Luis Colmenares: ser “conocidos” equivale a haber vivido como miembros de una comunidad “ciudadana”. El individuo se cree contagiado de ese fenómeno de superioridad que le da la residencia en la gran ciudad.

Volviendo a García Canclini en Imaginarios urbanos, éste manifiesta que el enfoque que presentaba la oposición campo-ciudad llevó a olvidar que:

[...] esa distinción se queda en aspectos exteriores. Es una diferenciación descriptiva, que no explica las diferencias estructurales ni tampoco las coincidencias que a veces se dan entre lo que ocurre en el campo o en las pequeñas poblaciones y lo que ocurre en las ciudades [...] en nuestras ciudades latinoamericanas, muchas veces estamos diciendo que son ciudades invadidas por el campo. (70)

En el caso de En octubre no hay milagros, Los Colmenares formaban también parte de esa avanzada de invasores debido a que provenían también de un origen

campestre. Prueba de ello son las constantes alusiones a una juventud idílica en el campo o en el pueblo de provincia, a un paraíso perdido:

Esa tarde de cielo rojo intenso, no saldría, colegiala de trenzas, a pasearse por la alameda de su barrio San Lázaro de Arequipa; no vería tampoco a César que la había prometido traerle de Chilina peras y moras. Era martes, y ya la Banda del 3 de Zapadores estaría llegando al parque para la retreta. Ya nunca más volvería a ver a su padre, gordo, contento, sentado en un venerable sillón, a la puerta de la casa [...]. (105)

La referencia a “nuestras ciudades” que hace García Canclini nos lleva al tema de la ciudad latinoamericana y su particular forma de haberse insertado o “incrustado” en su entorno. Para entender mejor el poder que ejerce la noción de ciudad en Latinoamérica, Richard Morse nos dice al respecto:

Las instituciones urbanas, así como la forma física, se hallaba en esta relación dialéctica con la teoría del imperio: en la América del siglo XVI fundar una ciudad era el primer acto que afirmaba soberanía, asentaba vecinos, distribuía tierras e imponía demandas económicas a las comunidades amerindias. Estas funciones municipales, surgidas a menudo fuera del alcance del control directivo del Consejo de Indias, incubaron un armazón de intereses locales que resistieron después al intrusismo estatal. La ciudad hispanoamericana está por esta causa concebida más propiamente como una polis agrourbana y semiautónoma que como una avanzada del imperio. (21)

La ciudad de En octubre no hay milagros se asienta sobre unas instituciones que hicieron posible el virreinato y luego la transición hacia la república sin revolucionar su engranaje social ni económico. La novela presenta una ciudad señorial cuyos “intereses locales” se han independizado del Consejo de Indias y han tomado el control del Estado pero no han propiciado la transformación de la ciudad, sino que se han valido de elementos como la procesión multitudinaria o la rígida segregación étnica para mantener el carácter de “polis agrourbana y semiautónoma” como sostiene Richard Morse.

Ante esto surge el fenómeno de crisis urbana que genera el tránsito entre lo que García Canclini señala como de la ciudad histórico-territorial a la ciudad industrial. La ciudad histórico-territorial que señala García Canclini en Consumidores y Ciudadanos, es la que se organiza en base a ideas monolíticas como una unidad lingüística integradora de la nación; una idea de identidad a través de la “memoria-patria”; núcleos organizadores que la intentan dirigir y representar mediante la homogeneización y la preservación de patrimonios monumentales y folclóricos; a la vez que la preservación de los núcleos representativos de las denominadas artes cultas (10).

Es importante recordar que esta novela intenta representar la Lima de mediados del siglo XX que todavía no había llegado a la fase de ciudad informacional o comunicacional que señala García Canclini. La ciudad informacional, según este autor, es la que generaría una identidad del tipo transterritorial y multilingüística. Esta nueva cultura urbana sería escenario “de intersección de múltiples tradiciones nacionales —las de los migrantes reunidos en cualquier metrópoli— que a su vez son reorganizadas por el flujo transnacional de bienes y mensajes”. (Canclini, 9).

La ciudad que describe la novela es entonces un escenario de transición. Lima, al final de lo que García Canclini denomina histórico-territorial, se aferraba todavía a sus blasones de nobleza. Arquitectura, religión, sociedad y los superficiales intentos de renovación, como la denominada Patria Nueva del presidente Augusto Leguía, así lo demostraban. Por ello, se podría tener en cuenta que los narradores de la Narrativa Salvaje, en este caso Reynoso, tratan de refundar el imaginario de una ciudad a través de sus obras. Esto no quiere decir que la imagen de la Lima tradicional haya entrado en decadencia, sino que se produce un imaginario múltiple que convive violentamente en los



medios de comunicación, las artes y la sociedad en general. La nueva Lima que describe el narrador es la ciudad imaginada desde la desesperación del individuo-personaje atrapado en medio del cambio y sin respuestas para descifrar los signos de ese cambio que le va presentando la ciudad a lo largo de toda la novela. El desalojo de un área considerada como natural para la familia Colmenares, el hacinamiento, no ya de las castas tradicionales en los callejones colindantes con los caserones coloniales, sino de una muchedumbre que a la vez se desplaza hacia la periferia, la rigidez y brutalidad de un sistema escolar desconectado de la realidad, las nuevas construcciones de la inmobiliaria Ricardo Palma, las diversas alusiones a la revolución cubana y el socialismo internacional, son, entre otros, signos que nos muestran que la ciudad nos es más el *locus amoenus* ansiado donde los personajes se puedan refugiar del campo bárbaro. La novela nos muestra que el barroco social ha comenzado a convivir con otras formas, contradictorias entre sí, de vivir la ciudad latinoamericana.

### **2.2.2 El barroco social en En Octubre no hay milagros**

El término “barroco social” designa las diversas manifestaciones culturales vigentes en la Lima de mediados del siglo XX que tienen su origen en la política americana de los Aushburgo del siglo XVII. Ya en el ensayo Lima la horrible, Sebastián Salazar Bondy había denominado Arcadia Colonial a esta particular idealización del pasado colonial patrocinada por las clases gobernantes republicanas.

El barroco social, no siendo un rasgo inherente a los territorios americanos donde se implantó, tuvo gran repercusión en el Perú urbano hasta la época de publicación de En octubre no hay milagros. Horst Kurnitzky, en su artículo “Barroco y postmodernismo,

una confrontación postergada”, sostiene lo siguiente sobre el retraso en el desarrollo industrial de España y Latinoamérica:

Esta exclusión latinoamericana del desarrollo político, social e industrial europeo, hace que las formas del barroco se congelen [...] lo cual permite que sobrevivan hasta hoy en día. Esto motivó a Alejo Carpentier a afirmar que Latinoamérica siempre fue y sigue siendo barroca. Y cabe preguntarse entonces, si en el barroco tenemos por tanto sólo un estilo artístico, o si éste significa más bien un estilo de vida o algo más amplio como sería la estructura de una sociedad. (80)

La cita anterior nos muestra la vigencia, no necesariamente en el plano artístico sino en el devenir diario de la sociedad, de una estructura que hasta la publicación de En octubre no hay milagros, continúa vigente en la vida de millones de individuos. Evidentemente, ni la sociedad que señala Kurnitzki ni la que representa la novela son intrínsecamente barrocas. Los siglos XVII, XVIII y XIX llevaron a muchos miembros de sus clases dirigentes a adherirse efusivamente a movimientos tan diferentes como la ilustración católica o el positivismo. Sin embargo, dentro de las capas más bajas de su sociedad de castas, transformada en proletariado urbano, un barroco popular continuó arraigado en la sociedad y defendido en nombre de una urbanidad estrechamente conectada con rituales y puestas en escena de un rico calendario religioso. La prueba más visible de su supervivencia en la cima del imaginario urbano limeño es la Procesión del Señor de los Milagros, de la que se sirve libremente la novela de Reynoso para mostrarnos su visión de lo que yo he denominado barroco social.

La novela comienza con un adolescente a punto de llorar, sentado en un bar “de mala muerte” y observando un mar humano que se desplaza lentamente, como desde hace tres siglos, por el centro histórico de la ciudad. Dentro de esa marea, aunque la obra no lo refiera directamente, se deberían encontrar: el Presidente de la República, la mayoría de

sus ministros, empresarios ligados al gobierno, los integrantes del mayor equipo de fútbol del país y, por supuesto, los miembros más eminentes de la Iglesia Católica.

Toda la sociedad pasa delante de la mirada ebria del adolescente Miguel Colmenares, sentado frente a una botella de cerveza. “Nunca a nadie le importó que yo estuviera solo. Solo. Pero hoy se acabó. Ya no correré de nadie”, piensa Miguel, y esas palabras son las que determinan su posterior destino. Miguel deja de huirle al barroco social que presenta la ciudad y poco a poco va madurando la idea desesperada de enfrentarse a su máspreciado y evidente símbolo: la Procesión del Señor de los milagros.

Pero existen también otros símbolos de este barroco social dentro de la novela. El más resaltante es la obsesión por el honor y una noción siempre presente de hidalguía. La evidencia se presenta sobre todo en el padre de los Colmenares quien, interpelado sobre la razón de su atraso en encontrar una casa ante la inminencia del desalojo, se disculpa con su abogado:

Si usted supiera todo lo que he caminado en busca de casa. Claro que hay, pero carísimas, no estoy en condición de pagar un alquiler por encima de los mil, ni puedo llevar a mi familia a una barriada ni a un barrio de maleantes. Gano poco y el gasto es fuerte, mi situación social no me permite vivir de cualquier modo, tengo mis compromisos, mi hija ya está señorita y necesita un ambiente adecuado. (88)

En ninguna parte de la novela se nos da información sobre la “situación social” que argumenta Luis Colmenares. Por el contrario, se nos dice que es un inmigrante de provincias que llegó a Lima muy joven y que tiene veinte años viviendo en la capital. De lo expuesto durante la novela se deduce que son precisamente, tanto el tiempo en que Luis Colmenares tiene viviendo en Lima como su permanencia en el puesto de empleado bancario, las bases de este sentimiento de pertenencia o de posesión de una “situación social” que no es más que el deseo de pertenencia a la sociedad urbana que describe la

novela. Luis Colmenares tiene ya una noción de honor y de hidalguía dentro de la ciudad y está dispuesto a defenderla aunque esto le cueste el desalojo y la desintegración total de su familia.

Este barroco social, dentro de la novela, se presenta también en la distribución de la población por castas en la que cada una ocupa un barrio determinado de la ciudad y tiene un lugar específico dentro de la procesión. Los Colmenares que provienen de una provincia hispanohablante y en contacto con la urbanidad, se establecen en el barrio de mayoría mestiza que representa Breña. Tito, el joven de raza negra que se convierte en el amante de Don Manuel, proviene de La Victoria, barrio popular limeño. Don Manuel, heredero de las tradiciones coloniales se desplaza entre Chosica, su caserón colonial del Centro de Lima y el balneario de Ancón.

Cabe destacar que, incluso dentro de la propia procesión, la sociedad está estratificada verticalmente. Así, los ricos y miembros de la sociedad dirigente observan el paso del Señor de los Milagros desde lo alto de sus balcones barrocos y detrás de sus escudos de nobleza. La imagen pasa lentamente y en sus pasajes más importantes es cargada por miembros prominentes de la sociedad limeña. Detrás la sigue el pueblo llano, comenzando por la Hermandad del Señor de los Milagros y luego van las zahumeras y beatas. Esta pirámide ambulante termina agónicamente con el grupo de penitentes, usualmente mujeres mayores, que siguen la procesión de rodillas.

El aura de intenso pesimismo del que comentara Luis Alberto Sánchez sobre la novela es también otra de las características de la ciudad de En octubre no hay milagros, vista como la depositaria del sentimiento trágico y nostálgico de la población. Esto se puede ver en el mismo color que sirve de símbolo al mes de octubre, el morado. En ese

mes, el club de fútbol más importante de la ciudad cambia sus colores a morado, sus plazas languidecen con las letras nostálgicas de la denominada canción criolla, la arena se tiñe de sangre con una de las corridas de toros más grande del planeta, y lo más importante, la ciudad se estremece lentamente al paso del cuatricentenario “Señor de los Milagros” y sus cánticos dolientes. Gran parte de esa situación, tanto en la ciudad vista en la novela como la real, es originada en la herencia del barroco social que, desde sus colores, formas y puestas en escena de grandes manifestaciones, busca todavía impactar en la multitud.

Desde luego, no se trata de una cultura barroca en el sentido que describe Maravall a la España del siglo XVII. Tampoco se hace referencia a una “expresión barroca americana” como un concepto expresivo artístico. No es una resurrección neobarroca la que se presenta desde Lima en el imaginario de los escritores de la Narrativa urbana de los 50. Inclusive se podría afirmar que ellos mismos parecen esforzarse por alejarse artísticamente del legado barroco. No hay una pintura barroca que describa la situación urbana del momento, no existen los escritores barrocos que manejen un lenguaje lezamiano para describir el fenómeno urbano que desembocaría en algunos casos en La Narrativa salvaje.

El barroco social es un barroco más o menos pasivo que se presenta en las tradiciones de la ex Ciudad de los Reyes. La preservación de este modelo social se pudo observar ya luego de la independencia cuando las otras ciudades adquirirían diferentes rumbos. Por ello tuvieron que ser, además de algunos atentos críticos nacionales como Manuel González Prada, usualmente extranjeros quienes lo anotaran. Raúl Porras incluye, por ejemplo, en su Pequeña antología de Lima, un comentario del chileno

Benjamín Vicuña Mackenna sobre Lima:

La independencia del Perú, decíamos, no fué una excepción ni un acaso. Su desenvolvimiento lento y oculto era tan lógico, respecto de su posición especial y de su historia propia, como era lógico el que aquél fuese turbulento y audaz en Buenos Ayres; tranquilo, pero enérgico en Chile; fogoso en Caracas, volcánico en Quito. (248)

Continúa el historiador chileno

Lima fué pues, la ciudadela de la metrópoli, y á su vista se arreó el último jiron de la bandera de España que aun no habia hecho trizas el plomo insurgente. Y ¿Como podía suceder de otra manera, si Lima, se puede decir, era la segunda ciudad de España, si no era mas todavía? ...y al menos en América, el prestigio semiregio de aquella era tan sentido como el lejano de la España. (248)

Más allá de alguna exageración que pudiera tener la descripción de Vicuña Mackenna<sup>6</sup>, su apreciación señala a las claras, no solamente cómo era vista la ciudad desde el exterior sino cuál era el papel de Lima al momento de poner en escena el orden imperial y de hacer visible una autoridad transatlántica.

El barroco social entonces se entiende como un legado que en pleno siglo veinte había sido parte del proceso cultural creativo de la ciudad pero que seguía vigente como fenómeno social en diversas manifestaciones populares destinadas a controlar a las mayorías y a evitar que la sociedad de castas se convierta en proletariado organizado, como sostuvo Salazar Bondy al hablar de “maquinaria de explotación lubricada por el fraude de la Arcadia Colonial”. Agrega Salazar Bondy que en Lima:

[P]usilánime y desmemoriada, la población se coge de la superstición para alejar el peligro y atraer el buen agüero. Una vital desgana, que médanos y nieblas enmarcan, priva en los actos de la humilde gente que acepta la fatalidad de su existencia. Por si fuera poco, la celebra en sus canciones, que

---

<sup>6</sup> En ambas citas se ha respetado la ortografía original.

lloran, se resignan, sueñan y buscan una brecha en el muro de las diferencias. Ante el panorama descrito, dan deseos de preguntarse seriamente: ¿Si Lima nació por azar, no será el azar su tutelar deidad? (72)

Este es el barroco social dentro del cual se expresa En octubre no hay milagros.

Como ejemplo de su influencia entre los personajes tenemos a la madre de la familia Colmenares, quien ante la inminencia del desalojo se lamenta

Todas nuestras cosas en la calle, qué dirán los vecinos, los catres, la mesa, los cubiertos, la porcelana, el cuadro del Señor de los Milagros, y dónde dormiremos, ¡Virgen Santa! (90)

Esta escena nos describe la más grande diferencia con la historia del desalojo en “Lima, hora cero” que veremos en el siguiente capítulo: el barroco social de En octubre no hay milagros tiene todavía al “azar como deidad” debido a que describe una sociedad aferrada a sus creencias y acatando masivamente el ritual en el emplazamiento establecido para cada uno. La ciudad es todavía historia y territorio: la historia establecida por el binomio “trono y tiara” y el territorio que actuó como centro del poder en base a prácticas y símbolos unificadores consuetudinarios. El peso del compromiso de esa historia en el territorio urbano va a generar múltiples espacios de crisis que serán observados desde dentro del ritual que representa la ciudad tradicional.

### **2.3 El ritual y sus múltiples manifestaciones**

La procesión es donde los vestigios de la Lima tradicional entran en conflicto con las modalidades de representación propias de lo que vimos en el contexto como la Narrativa Salvaje. La vocación identitaria del barroco social, fenómeno de identificación de la ciudad, se proyecta como elemento de integración de toda la nación. En octubre no hay milagros nos muestra este intento junto a las formas de expresión mediante las cuales

los personajes, sojuzgados y en constante crisis, intentan encontrar sus propios espacios de liberación.

“Siempre que se llega a una situación de conflicto entre las energías del individuo y el ámbito en que éste ha de insertarse, se produce una cultura gesticulante, de dramática expresión”, sostiene Maravall en La cultura del Barroco (91). Veremos aquí que en En octubre no hay milagros, todo este lenguaje, los gestos y el ambiente escatológico y carnavalesco que convive con la cultura sacra de la procesión son un intento desesperado por liberarse del omnipresente peso de la Lima tradicional.

### **2.3.1 La Procesión del Señor de los milagros**

El primer antecedente directo de la evangelización del Perú fue la bula *Inter caetera* de 1495 emitida por el Papa Alejandro VI. España y Portugal acudieron a la intermediación de la Santa Sede para poder solucionar sus diferencias sobre todos los territorios que serían descubiertos en la posteridad y para poder tener la conciencia de un dominio legal sobre los mismos.

El patronato de 1493, remitido por el Papa Alejandro VI, noble español de la casa de Borja, otorgó a los reyes de Castilla la “dirección del aparato eclesiástico y de la obra evangelizadora en América”. Económicamente esto se reflejaba en las ventajas de las ventas de indulgencias y los diezmos. En cuanto a la evangelización del territorio del Perú, esto se reguló en la capitulación de Toledo de 1529 que nombró al padre Valverde primer protector del Perú por encargo de Carlos V quien lo presentaba al Papa para erigir la nueva diócesis de Tumbes. Sin embargo, se sabe que fue el padre Valverde quien luego de su actuación en los recorridos de la conquista, incluyendo el episodio de Cajamarca,



fue nombrado inquisidor y obispo del Cusco en 1537. Otro de los miembros destacados de la Iglesia en la capital del Virreinato del Perú fue Toribio de Mogrovejo, propulsor del Tercer Concilio Limense en 1582, que buscó la profundización de la evangelización de los naturales y la reforma del clero.

Por su parte, el Santo Oficio o Tribunal de la Inquisición comenzó a funcionar en 1570 y se dirigió contra todo tipo de creencias ajenas al dogma católico. Su primera condena se ejecutó en 1573, el auto de fe se dirigió contra el francés Mateo Salado, culpable de hechicería en una huaca de Maranga (Hampe 163).

Durante toda la colonia, la Iglesia Católica, de acuerdo a lo establecido en Trento, prohíbe la lectura de la Biblia, centra su estrategia de evangelización y control de sus fieles reales y potenciales en América. Esto se produce mediante la utilización de las congregaciones religiosas. Mientras que en un primer momento los Dominicos y Franciscanos adquieren relevancia en el trabajo de conversión de los fieles nativos, la Compañía de Jesús llega para adoctrinar a la “juventud rica”, como denomina Ángel Rama a la juventud criolla que controlaba en gran parte la economía del país. Las masas, sin embargo, continuaron bajo la labor de las órdenes mendicantes apoyadas por diversos sistemas como las encomiendas, cuyas características abusivas fueron denunciadas desde los primeros momentos de su creación muchas veces por los mismos clérigos como Bartolomé de Las Casas con su Brevisima relación de la destrucción de las Indias de 1552.

Pese a todos los intentos, violentos y pacíficos, de completa evangelización, muchas de las formas de veneración católicas escondieron tras de sí elementos nativos. Específicamente, sobre el antiguo señorío de Pachacamac, en la costa sur muy cerca de

Lima, María Rostorowski señala lo siguiente:

Pachacamac represents an instance of the transformation of a pre-existing native religious center and its ritual practices into a Christian cultic practice directed toward a sacred image produced in the New World rather than toward an image brought from Europe. (2)

Una de las primeras referencias directas occidentales de estas manifestaciones religiosas de los pobladores del Tahuantinsuyu es una carta de Hernando Pizarro a Carlos V, luego de la famosa expedición de Cajamarca a Pachacamac. En ella, el hermano del fundador de Lima informa al emperador que los dos grandes centros ceremoniales de los incas eran El templo del Sol en el lago Titicaca y la “mezquita” de Pachacamac.

El señorío de Pachacamac, centro de culto del Señor de los temblores, fue visitado y saqueado por Hernando Pizarro para contribuir al rescate de Atahualpa en 1533. Posteriormente es también anexado al polémico régimen de las encomiendas, como recompensa a los primeros conquistadores y evangelizadores.

Sobre la encomienda, Rafael Varon Gabal y Auke Pieter Jacobs sostienen en su artículo “Peruvian Wealth and Spanish Investments: The Pizarro family Turing the Sixteenth Century”:

The highest reward for the personal and financial risk taken by the first conquerors was, without a doubt, the possession of an encomienda of Indians. An encomienda gave the possibility of fulfilling the seigniorial expectations which few Spaniards could achieve, and it gave access to Indian tribute, labor, and even land. (659)

En líneas generales, la encomienda era un sistema por el cual un territorio era adjudicado a un español, civil, militar o religioso, junto con sus recursos y habitantes con el fin de que éste participara activamente en la conversión de los mismos.

En base a este sistema, el primer encomendero de la región de Pachacamac fue

Hernán Gonzáles, quien ante la carestía de mano de obra en sus propiedades de la Ciudad de Los Reyes, comenzó a trasladar un gran número de sus encomendados de Pachacamac a Lima. El alto número de éstos propició que la zona donde se asentaron comenzara a ser denominada Pachacamilla. María Rostorowski señala que, ante los constantes temblores que azotaban la capital, los indígenas residentes en Pachacamilla levantaron un altar de su dios pintado en un lienzo, habilidad en la cual eran ya muy diestros desde antes de la llegada de los españoles. La originalidad de la tesis de la historiadora peruana reside en la afirmación que luego de la llegada de los primeros esclavos africanos, heterogéneamente muy diversos, éstos se sumaron a una religiosidad ya estructurada por los pobladores indígenas.

Con el tiempo y los esfuerzos de la evangelización, contrarrestados por el sincretismo, esta adoración se transformó en culto al Cristo Morado, a quien le fue atribuida la piel del color de sus adoradores negros e indígenas de la región. Este Cristo Morado se transformó en el señor protector contra los temblores que azotaban constantemente la capital, tal como lo había sido el dios Pachacamac, de quien sus adoradores se habían inspirado. Así, siempre siguiendo a Rostowroski, ante cada movimiento sísmico en Lima, la popularidad del Cristo Morado adquiría mayor popularidad, lo que atrajo la atención de las autoridades eclesiásticas quienes decidieron en primera instancia refrenar el culto y ante la dificultad de esta labor procedieron a ocuparse de él en un proceso que finalizaría por su oficialización como patrón de la ciudad. En este proceso, la creencia sufrió una serie de cambios y adiciones para adecuarse a su nueva condición. Como consecuencia, Antonia Maldonado fundó un beaterío convertido en convento en 1730.

No fue hasta el terremoto que destruyó Lima en 1746 que la imagen adquirió el carácter multitudinario que desde entonces mantiene intacto. Desde entonces, un mar humano recorre las calles del centro de la capital que se pinta de morado en los hábitos, trajes y estandartes de sus fieles. Durante estos siglos de recorrido, la decadencia de esta creencia ha sido pronosticada por algunos historiadores como Raúl Porras quien en su Pequeña antología de Lima sostuvo que estaba condenada a la extinción. Otros, sin embargo, le han manifestado sus simpatías. Luis Durand, por ejemplo, manifestó que “La fe cristiana en el Señor de los Milagros de Lima es la única riqueza espiritual que ampara al pueblo abandonado, postergado, empobrecido y desnortado ante tanto desierto durante dos siglos de gobiernos republicanos” (1965, 395).

Sin embargo, merced al grado de internalización que tiene esta herencia barroca, la adoración del Señor de los milagros y toda la parafernalia que la rodea se ha exportado a diversos países donde los peruanos emigraron debido a las duras condiciones económicas del país. En algunos casos han tenido relaciones difíciles con la Iglesia Católica al reconocer la primacía de la iglesia local del territorio donde se han asentado, pero nunca han perdido el contacto con la Hermandad del Señor de los Milagros de Lima, confirmando la centralidad de la misma que data de casi 500 años.

### **2.3.2 La procesión como fenómeno unificador y espacio de integración-desintegración**

Desde los primeros intentos por evangelizar a los habitantes americanos de parte de la Iglesia Católica, la procesión religiosa ha cumplido un papel importante dentro del calendario de actividades implantadas por la estrategia barroca. Con respecto al éxito de

la puesta en “escena” del Barroco, Ramón Gutiérrez, en “Repensando el barroco americano”, nos dice que:

La peculiaridad en el contexto americano es que lo barroco no ingresa en una dialéctica de conflicto sino en un proceso de integración cultural. Los elementos de una praxis ritual o las premisas de una acción sacralizadora que va desde el territorio hasta los aspectos de la vida cotidiana, encuentran una amplia receptividad en el mundo indígena y mestizo americano. (47)

Gutiérrez apunta acertadamente que existía en el mundo americano, en este caso el andino, una relación particular de sacralización del territorio que fue muy bien aprovechada por los conquistadores y los misioneros católicos. La Contrarreforma surgida de Trento no encontró una “dialéctica de conflicto” como terreno de batalla al momento de extender su soberanía sobre el territorio y la mentalidad de los nuevos súbditos, sino que se impuso mediante un proceso de “integración cultural” (47). Este proceso utilizó una sacralización del territorio que, siempre de acuerdo a este autor, hubiera caído en el riesgo de confundirse con una visión panteísta si no hubiera estado rígidamente establecida y gobernada por impresionantes rituales específicos.

De esta manera, el más multitudinario de estos rituales, la procesión religiosa, se inserta en el imaginario de las urbes coloniales, enriqueciéndose con el agregado del elemento nativo que recibía esa proyección del culto dentro los templos, en un ambiente exterior donde también, con el tiempo, se hizo susceptible de ser interpretado de maneras diversas y conflictivas. El resultado va desde la más absoluta observancia consuetudinaria del ritual, a la utilización de la parodia y la carnavalización de esta “fiesta fúnebre”, como observa en En octubre no hay milagros.

Si bien es cierto que la novela intenta una interpretación del fenómeno de la procesión, para una descripción más lúcida del fenómeno histórico es necesario apoyarnos en María Rostorowski quien nos manifiesta que este fenómeno religioso tiene su base en la mezcla del dios africano Obatalá con Pachacamac: el Señor de los Temblores. Luego del terremoto de 1687 ya las autoridades católicas proceden a utilizar la imagen e inscribirla dentro de su política de conversión y puesta en escena del poder que ella tenía. El Cristo moreno, moreno a imagen de sus primeros fieles, sale desde entonces en procesión para afirmar los lazos entre la multitud diversa de las castas y la oficialidad compuesta de lo que Ángel Rama llama en su Ciudad Letrada, “la dualidad trono y tiara”, es decir, Estado e Iglesia. Señala Rostorowski que la Procesión del Señor de los Milagros “se entendió desde el primer momento como un producto del Nuevo mundo en lugar de una importación europea. Es por eso que se convierte desde el siglo XVII en la mayor manifestación urbana de nacionalidad”.

Este magnífico pretexto de identificación de lo nacional desde la urbe es el que sirve de marco a la novela. Al insertar, o mantener inserta las muchedumbres urbanas, la ciudad de En octubre no hay milagros le ha reservado ya un lugar a cada elemento de esta diversidad. La procesión les da categoría de urbanos e inserta las castas dentro del barroco social, pero le reserva un sitio en los estratos más miserables de la ciudad real e imaginada como observamos en el monólogo de Don Manuel:

Ya mi padre decía que la gentuza de Lima estaba formada por hediondos animales que parecen gente: si no fuera por el profundo sentimiento religioso que ponen de manifiesto en la procesión sería fácil pensar que Lima es un corral repleto de animales sucios, brutos. Y ahí estaban, apretándose, de pared a pared, como ganado en redil, gritando, rezando, empujándose: animales, sí, animales, bestias y nada más. Don

Manuel miró con desprecio a la multitud que avanzaba por debajo de su negro y tallado balcón colonial. (137)

El Señor de los Milagros que transita por las páginas de la novela es una imagen que mantiene un orden secular, el mismo que se resiste a los cambios que le urgen a la ciudad del siglo XX. La Lima que describe Reynoso es una ciudad colonial que intenta colectivizar a sus individuos para poder clasificarlos mejor dentro de una pirámide social de origen barroco. En ella no hay mayor escapatoria ni opción individual. Los personajes están ligados a su destino por el honor, la tradición del mes morado, el carácter nostálgico o simplemente la fe ciega en algún milagro, como sucede con la madre de los Colmenares, quien a pesar de la serie de desgracias que le sucede a su familia, es incapaz de adecuarse a la realidad y termina la novela cuando “se persignó y apretujada por la multitud pidió el milagro de la casita” (212).

Para comprender mejor el fenómeno unificador podemos centrarnos en el significado de comunidad. El DRAE en su acepción más general lo entiende como “cualidad de común (que no siendo privativa de ninguno, pertenece o se extiende a varios)”. La Procesión del Señor de los Milagros tiene específicamente esa cualidad de común que no es privativa de ninguno de sus miembros pero se extiende a toda la “comunidad” a través de un imaginario compartido.

El imaginario común a la comunidad nos lleva a analizar la idea de Imagined Communities de Benedict Anderson, quien manifiesta que este imaginario compartido por una comunidad es lo que lleva a la creación de una nación. La procesión multitudinaria es la puesta en escena de un aparato que representa una fe y un ritual compartidos, los mismos que se hacen tangibles. Es la concretización de un símbolo que

pasa de ser útil a los intereses coloniales, a ser indispensable para forjar la idea de comunidad unida en base a esos lazos compartidos. Al respecto, Ross Poole en Nation and Identity sostiene que:

Nations are not, of course, the only imagined communities. For example, the relationships between Islamic or Roman Catholic co-religionists may well depend upon a shared conception of the church to which they belong. In cases of this kind, where it is the representation of the community which makes the relationship possible, the representation is not a merely theoretical category, but is a component of the consciousness of its members. If we are to understand such "imagined communities" we must explore the ways in which they are conceived by those who belong to them. (13)

No es entonces la comunidad sino la representación de la misma la que hace posible la relación comunitaria o al menos el concepto de ella. Es decir, son las relaciones las que crean la comunidad. La comunidad es entonces un intento constante debido a que, como sostiene Poole, la comunidad, más que de la imaginación depende de la cultura y la cultura no es un producto sino un proceso (13).

La procesión que describe la novela es un intento consuetudinario de construir este proceso y de entenderlo como un producto, como algo inherente al intento de crear la identidad. El DRAE define identidad como "cualidad de idéntico". Idéntico como el color morado que viste gran parte de los millones de habitantes de la ciudad, como el grupo humano que avanza lentamente por las calles del centro de la ciudad. Como hemos visto, la comunidad no necesariamente tiene que tener el rasgo nacional, sino que puede ser de carácter religioso y no crear idea de nación pero intentar crear una comunidad urbana que se extiende en el tiempo más que en el espacio. La Procesión del Señor de los Milagros intenta así englobar, no una sino las diversas naciones que puede abarcar la ciudad y fundirlas en un sentimiento de identidad comunitaria. Esto nos lleva a relacionar la



procesión como elemento unificador de la urbe y a la urbe como centro gravitacional de la identidad de la nación.

Las desgracias particulares en un ambiente creado para la colectivización aportan sustancialmente al pesimismo también uniformizador en la novela. Lo podemos ver en frases como “Morado, ácido morado sobre cielo de ceniza [...]” (20). Podemos observar el pesimismo y el ánimo destructivo o autodestructivo de los personajes en el desprecio de Don Manuel hacia la multitud y en la descripción del momento en que desde el balcón sufre él mismo el ultraje de su amante plebeyo. En octubre no hay milagros asocia la procesión con la desgracia particular de cada uno de ellos: Bety, la hija de Luis Colmenares, es engañada luego de ir a la procesión con su supuesto novio; la madre no consigue ningún milagro pese a su fanático fervor; y Miguel encuentra la muerte sobre las mismas andas de la imagen.

La Procesión del Señor de los Milagros es el lugar de convergencia de todos los elementos de la novela. Allí se encuentran el poder aplastante de uniformización y construcción de una imagen identitaria en la urbe con las necesidades particulares de los personajes. Es dentro de ese casi infinito manto humano vestido de morado y bajo el lamento de un himno religioso de alabanza y contrición entonado por cientos de miles, que se comienzan a deshilvanar las tragedias particulares. Surgen entonces las resistencias a ser cubiertos con el pesimismo, el aspecto fúnebre y la estricta segregación que esconde la sociedad tras la aparente igualdad que su apariencia monocroma le da al ritual.

La procesión que describe la novela es el fenómeno unificador, pero no crea la identidad urbana en los personajes debido a que, ante todo el peso del ritual y su mirada hacia la espiritualidad que esta pudiera producir, se generan reacciones dentro de la misma procesión. El lenguaje sagrado, la fe ciega, el ritual estricto y la uniformización es contrarrestada por la parodia de todas estas ideas. Los personajes más oprimidos son los que al parodiar la simbología identitaria van a producir una especie de carnaval de la palabra *in extremis*.

En suma, esta manifestación del barroco social limeño produce un espacio de intento de uniformización, el mismo que es resistido por las fuerzas individuales dentro de la novela. La procesión de En octubre no hay milagros no llega a formar la identidad, sino que sirve como espacio conflictivo donde se generan también respuestas al producto cultural que trata de imponerse y que, como vimos, es en realidad un proceso.

### **2.3.3 La parodia del ritual y el lenguaje carnavalesco en En octubre no hay milagros**

Como hemos visto en la descripción de Lima y en el barroco social, todas las características de la procesión tienen como objetivo dentro de la novela el control de las castas, las mismas que van agrupándose topográficamente según apreciamos del monólogo de Don Manuel al planificar el futuro de Tito, su ingrato amante.

Y, entonces, lo botaría como a un perro de sus extensos dominios, es decir de su ciudad. Y ahí estaba su ciudad: enorme, sin límites precisos, crecía, crecía: los serranos hambrientos, hediondos, sucios, bajaban de los Andes y la ceñían desesperados; las casas con techos de basura se perdían, interminables, hacia la faja azul lechosa del mar; las casuchas de adobe y calamina, apiñadas, trepaban, como mala hierba, por los cerros, se desparramaban, sin fin, por los arenales, por los basurales. Aquí en el centro de la capital, amontonados, como moscas en la mierda, viven zambos y criollos en callejones y quintas viejas, destruidas; se les da fútbol, toros, televisión y cantina con cerveza y cacho. Afuera, en los cerros, en las

pampas, los serranos con su porquería. Menos mal que al sur tenemos los hermosos barrios para la gente decente, civilizada. (84)

Todos estos grupos humanos convergen en la procesión, que actúa en la novela como catalizador del adormecimiento en que se mantienen los pobladores de Lima (152,153). Sin embargo, los personajes producen también una reacción a la actitud oficial o canónica que los impulsa a aceptar el ritual. Una de las más importantes de esas reacciones del nuevo poblador de la gran ciudad es el lenguaje de la plaza pública o de la calle que se pone de manifiesto en la procesión. Esta es una expresión de resistencia a convivir pacíficamente con el barroco social que la ciudad tradicional le ha dejado en herencia. Este lenguaje, salpicado de groserías, se produce como reacción de las clases populares ante lo más sagrado del binomio que Ángel Rama llamaría “trono y tiara”, es decir Estado e Iglesia.

Para comprender este fenómeno utilizamos La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais de Mijail Bajtín. Dentro de esta obra nos interesa la figura del carnaval. Una de las principales características, según Bajtín, que identifica al carnaval es el hecho de que:

[...] ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo *viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*<sup>7</sup>. (13)

La carnavalización del ritual de la procesión contradice el mismo ritual de la puesta en escena que significa pasear la imagen oficial de la Iglesia por las calles de Lima para causar una impresión de poder en la multitud. En octubre no hay milagros nos

---

<sup>7</sup> Las itálicas son del texto original.

presenta personajes que tergiversan totalmente la idea central de penitencia de la procesión y la convierten en un espacio de carnaval. Así se produce un espectáculo grotesco ya que se espera que la puesta en escena del poder oficial cause el efecto contrario. Por tanto, el ritual y la escena son destruidos por la espontaneidad de un colectivo que no sólo ataca las formas del ritual sino a sus participantes intentando transformar el espacio religioso de congoja en un espacio festivo. Al describir las formas rituales del espectáculo, Bajtín explica que

[...] la naturaleza del humor carnavalesco es ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno y otro hecho “singular” aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es “general”; en segundo lugar es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores, el pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte. (17)

La fiesta religiosa de la Procesión del Señor de los Milagros en octubre es, en muchos sentidos, una antítesis del calendario oficial del carnaval que se celebra en febrero, porque ambas celebraciones están completamente espaciadas en el calendario festivo y porque la primera representa el culto a la espiritualidad mientras que la segunda es un tributo a la corporalidad.

Siguiendo el extracto de Bajtín, no es en sí la imagen o el ritual del carnaval la que se hace presente en la novela, sino el espíritu carnavalesco que se pone de manifiesto en las expresiones populares y en la ambivalencia del trato de la religiosidad. El carnaval

es también una fecha en el calendario festivo; el espíritu carnavalesco, sin embargo, permanece latente durante todo el año y tiene la virtud de poder expresarse como respuesta a las formas rígidas de otras festividades, a simple vista completamente diferentes. La procesión del Señor de los Milagros representa oficialmente una costumbre estricta sin lugar para la improvisación y un ritual serio sin momento para la burla o la ironía. La procesión que describe En octubre no hay milagros enluta al pueblo y se asocia con la desgracia y la penitencia. El paso de las penitentes de rodillas y los llantos de las madres, tanto de Tito como de Miguel, nos muestran la relación de la procesión con los fieles en el sentido estricto de la propagación de la fe y la liturgia.

En el caso de En octubre no hay milagros no existe un ritual paralelo de burla o de sátira con respecto a la procesión en sí. La sátira se encuentra en la respuesta salvaje que los personajes dan al ritual. Esta respuesta se manifiesta en una utilización de un lenguaje soez y una constante referencia a los órganos genitales, a la comida y a la jerga; o la combinación de los tres dentro de un ambiente grotesco. Esto se hace evidente en la liberación de ciertos personajes como el amante de Don Manuel, que es otra persona cuando es llamado Caradehumo en sus recuerdos con los amigos de su barrio. Todas esas escenas se producen en las inmediaciones de la procesión donde la pandilla ha acudido a divertirse a costa de los fieles y los comerciantes. En el siguiente pasaje, por ejemplo, vemos el encuentro de los amigos de Caradehumo con un conocido homosexual que vende comida en los alrededores de la procesión.

Caradehumo se detiene y toda la collera rodea a un vendedor ambulante de sánquches.

-Carmenrosa, un sánquche y bien servido pa' tu firme.

-Caradehumo, primero el molido, sino nelson.

-¡Cómo!, ¿le vas a cobrar a tu marido?, ¿ah, ah, ah?

-Tú, Caradehumo, ¿mi marido? Ayyayayayayyyy, no me hagas reir.

-¿Qué más quieres choloemierda, ya, yayaya, un ságuche y no jodas.  
 -Mira, Caradehumo, por favor no te metas conmigo que yo te mando a la cómica, y ya sabes por qué te lo digo.  
 -No te calientes Carmenrosa, ¿ya?, un ságuche y después de la proce me esperas en tu choza, ¿ya?, mira que estoy bien aguantadito, te hago lo que quieras, ¿ya? (126)

La risa y el insulto son elementos constituyentes de la peregrinación de esta pandilla juvenil por las calles por donde se acerca el multitudinario ritual. La burla, el insulto y la liberación de una sexualidad reprimida son las armas que el grupo lleva al ritual en lugar de incienso, velas y cánticos.

A continuación se produce la escena grotesca del robo del trozo de cerdo. Allí es donde el paso lento y contrito de los beatos se transforma en una furibunda persecución entre los jóvenes de la pandilla. El centro del recorrido no es la espiritualidad que pudiera representar la imagen del Cristo Moreno, sino un trozo de cerdo robado, a punto de ser devorado en una competencia animal entre los que se lo disputan. Al final de la enloquecida carrera por apoderarse de la pierna de cerdo, todo el grupo que antes se había repartido puñetes y patadas, se congrega para, entre insultos, compartir lo que queda, antes de arrojárselo a tres perros que repiten la escena furiosamente.

Aunque Bajtín nos dice que “En las groserías contemporáneas no queda nada de ese sentido ambivalente y regenerador, sino la negación pura y llana, el cinismo y el insulto puro” (31), podemos observar que el mismo hecho de que este episodio festivo en el recuerdo de Caradehumo suceda dentro del ritual de recogimiento espiritual de la procesión produce así una renovación del personaje a través de la celebración del cuerpo, humano o animal. Caradehumo rechaza aún sin tener mayor conciencia, la oficialidad del ritual y sus amigos la reemplazan por una actitud grotesca y semidelincuencial que no niega su acercamiento y acatamiento teórico al ritual, pero que enfatiza su visión

particularmente festiva. Los personajes, aún siendo productos del barroco social, desafían a los símbolos sacros. Miguel, a través de su ataque directo a la imagen, y los amigos de Caradehumo a través del comportamiento grotesco que describe la novela:

Entonces, Melenita le metió la mano a Carmenrosa. El vendedor le torció los ojos, afeminado. Toda la collera comenzó a dar vueltas, como pieles rojas, alrededor de Carmenrosa.

De pronto, Kerosén toma, veloz, una pierna de chanco grande y echa a correr seguido por toda la collera.

-¡POLICIA POLICIA POLICIA!  
¡MERROBAN!

¡LADRONES LADRONES!

Kerosén, con la pierna de chanco, escondida debajo de la chompa negra, abandonando Manco Cápac, corre por una calle oscura, angosta. (127).

Aquí comienza toda la escena violenta que va a rematar la imagen grotesca de todos los personajes.

Caradehumo, que va pisándole los talones, le pone el pie. Kerosén cae de bruces. Todos los carretas se lanzan sobre él en cargamontón. Kerosén, en medio de la pelea, logra llenarse la boca con carne de la pierna, luego, la arroja lejos. Melenita es el primero en salir disparado tras la presa de chanco: la recoge y, ávido, muerde. Caradehumo, rápido, se la quita y corre, mientras, desesperado, arranca con los dientes grandes trozos de carne y de grasa. Primus lo alcanza y pelean. La pierna, toda mordida, rueda por el asfalto. Paulanca recoge la presa, la mierda y se la pasa al Serrano. A la luz de un débil foco amarillo de un poste de metal de una calle angosta, oscura, desierta, de La Victoria, Caradehumo, Kerosén, Melenita, Paulanca, el Serrano y Primus, sentados en el sardinel de la vereda, mastican, callados, la parte que les tocó de la pierna de chanco. Melenita bota el hueso a tres perros que a mordiscos, rabiosos, se la disputan. (127)

El robo del trozo de cerdo se produce dentro de la excursión de los amigos de Caradehumo a la procesión, es decir, forma parte de su entorno. Entre los participantes a esta especie de peregrinación grotesca no encontramos más que sobrenombres como Primus, Kerosén, Caradehumo, Paulanca, el Serrano, Melenita, entre otros. A pesar de tratarse de un robo desesperado de comida, ninguno de estos personajes nos da la idea de

debilidad o hambruna en el sentido físico o corporal, por el contrario, parecen estar llenos de juventud, vida y energía.

En cuanto al tratamiento de lo que Bajtín llamaba las partes superiores del cuerpo o la espiritualidad, los personajes descritos no encuentran ninguna contradicción entre su celebración del cuerpo y su acercamiento a la religiosidad. El viejo dicho de “la procesión va por dentro” parece reflejar muy bien en la situación que vive el grupo de amigos en la procesión. Existe una celebración de las partes inferiores del cuerpo de manera grotesca con énfasis en la tergiversación del ritual de acompañar la imagen y en la utilización de jergas e insultos que de alguna manera incluyen el lenguaje de la procesión como Ñorse Milagrero, la proce o la Samaritana. A continuación podemos observar la descripción del clímax religioso de la procesión que acompaña al clímax sexual de Caradehumo, uno de sus participantes, contado por él mismo.

La esquina estaba ful de chelfas, giles y teclos: todos peleándose a codazo limpio por tener su sitio bacán para ver pasar al Ñorse Milagrero [...] En plan de cochineo comenzamos a meternos entre la gente... Había que ver a ese Kerosén por delante, vicioso, metiendo la mano pajera a todas las gilas [...] Un gil con cara e raya lo agarró por el brazo a Paulanca: quería entregarlo a un tombo, decía que lo había chapado metiéndole la mano en el pozo de su corsa... Los faroles de Paulanca ya se iban en plan de lágrima [...] Ahí se armó la grande [...] Paulanca, de graciaio, se había colocado firmeza detrás de una gila bien rica: apachurrado por la gente que avanzaba despacio, pero empujando, iba todo serio, haciéndose el rezador, con la voca abierta de arrecho que es [...] Un gil, tecló él, con lentes, disimulado, sapo, se colocó delante de mi pájaro. Primus me dijo: “Manya, manya, Melenita ya encontró su cabrilla”. Cuando torcía el pescuezo, curioso, para luquear a Malenita, vi, cerca, a la Samaritana... La Samaritana volteó y me reconoció [...] quería que fuera su camote, su papalindo, pero, nelson, compadre, es muy locateli [...] Arrecho le metí la mano por debajo del hábito. Kerosén y Primus, serios los files, se iban en plan de paleta. A la Samaritana casi la llevaban en el aire... En una de tantas empujadas las di, y la Samaritana de loca y arrecha que es me arañaba con las manos [...] a lo lejos, el Ñorse Milagrero avanzaba con sus luces y sus flores por encima del tumulto que casi hacía estallar las paredes de las calles. Poniéndome serio, de seriedad,



compadre, al Ñorse Milagrero le recé un padrenuestro. (128-129)

De acuerdo a esta lectura podemos apreciar el uso de insultos que reemplazan a los nombres de los personajes, la parodia y la utilización de la procesión con fines carnavalescos. Inclusive los personajes se muestran a menudo como una parodia de sí mismos. Esto se pone también de manifiesto en la atención a su corporalidad y su propia sexualidad compartida por medio de apodos aceptados por sus destinatarios y por un lenguaje que prioriza la corporalidad y deja el Padrenuestro para un final que oficialice toda la excursión.

Ahora veamos lo que dice Bajtín con respecto al uso de lenguaje soez y a los insultos en el realismo grotesco:

En la base de esta actitud y en las expresiones verbales correspondientes, existe una degradación topográfica literal, es decir un acercamiento a lo “inferior” corporal, a la zona genital. Esta degradación es sinónimo de destrucción y sepultura para el que recibe el insulto. Pero todas las actitudes y expresiones degradantes de esta clase son ambivalentes. La tumba que cavan es una tumba corporal. Y lo “inferior” corporal, la zona de los órganos genitales, es lo “inferior” que fecunda y da a luz. Esta es la razón por la que las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con el nacimiento, la fecundidad, la revocación y el bienestar. (134)

Otra característica importante que contradice la espiritualidad oficial en la procesión es el uso frecuente de los sentidos desde la perspectiva de los personajes. Estos sentidos se ven a menudo mezclados como al comienzo de la narración en el monólogo interior de Miguel mientras observa la procesión:

Morado. Ácido morado sobre cielo de ceniza. Sucia la niebla podrida en pescado. Morado dulce en alfombra. Morado turbio y ondulante en cuerpos morenos. Morado tibio en mañana fría mojada. (9)

Esto continúa con énfasis en los olores y la sexualidad, como en el caso del mismo Miguel cuando relaciona el olor de una prostituta con el incienso de la procesión:

“Cómo me gusta su olor: olor a canela, a incienso, a ruda. Olor de puta morena”.

(18)

Todas estas acciones se suceden en la gran plaza pública, que representa el lugar de libertad para los personajes abrumados por la Lima del barroco social, como la pandilla de Caradehumo o los hijos de la familia Colmenares. En este caso, la plaza San Martín o la plaza Manco Cápac son espacios de desenfreno, en contradicción con lo que representa para la oficialidad el paso de la procesión del Señor de los Milagros. En estos lugares es donde los personajes dan rienda suelta a su sexualidad, a los insultos y groserías ajenos a la “ciudad letrada” y al vocabulario oficial de la Iglesia y el Estado.

Por eso es un espacio deseado para los personajes oprimidos, como los amigos de Caradehumo o los hijos de la familia Colmenares. Uno de estos ejemplos es la espera por la procesión de los amigos del zorro, el hijo menor de Don Luis Colmenares.

El zorro, con saliva, trata de limpiar la curita adherida al dorso de su mano derecha; Conejo, niño, juega con el perro de lanas sucias y mirada triste; Ojosdeviento, feliz, disfruta esta tarde de vaca, de pera, llenándose la boca de humo, hasta atorarse; Parafina ordena sobre el césped fotos de mujeres desnudas; el Ronco las mira y , suave, se acaricia el sexo; Frayjodas, intranquilo, espera la noche para cochinear de lo lindo en la procesión.

(143)

El acto de “cochinear de lo lindo en la procesión” parece un hecho inconcebible en la costumbre oficial, sin embargo es una acción frecuente en estos personajes que a nivel colectivo pueden expresar lo que les está vedado a nivel individual.

En suma, si bien los conceptos de Bajtín se basan en la cultura de la Edad Media y

el Renacimiento europeo, sus ideas sobre el carnaval y la carnavalización se aplican de manera general a dualidades como pueblo y aristocracia, lo oficial y lo no oficial, lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo grotesco. Es a través del lenguaje carnalesco soez y del comportamiento grotesco en la plaza pública que los personajes disfrutaban la procesión. En otras palabras, estos la carnavalizan en lugar de sufrirla como un recuerdo de muerte que tuvo su base en terremotos devastadores y que se entiende como un lugar de penitencia como se aprecia en los penitentes que son descritos siguiendo a la procesión de rodillas.

La carnavalización representa la respuesta a un ritual anacrónico que sobrevive todavía como manifestación más visible de una herencia barroca iniciada en el siglo XVII como herramienta básica de conversión religiosa y espacio identitario en la urbe colonial. A lo largo de los siglos, las estructuras políticas que siguieron al virreinato utilizaron las mismas estrategias con las multitudes que heredaron el espacio de las castas coloniales. La procesión se convirtió entonces en un conglomerado de ideologías y maneras de entender la ciudad que incluyó aportes de sus nuevos participantes en un espacio que, para entenderlo mejor, hemos denominado “heterotópico”.

#### **2.3.4 La procesión como espacio heterotópico**

La tendencia ecuménica surgida de Trento se vuelve en América también de integración cultural, como hemos visto con Ramón Gutiérrez. Esto permite la utilización de rituales impactantes y multitudinarios, de donde hemos tomado como muestra la procesión, la misma que convive, sobrevive y logra imponerse a reestructuraciones posteriores como la reforma borbónica y los movimientos de independencia hispanoamericanos. En el caso

peruano, esta nueva entidad nacional continúa empleando el mismo fenómeno religioso, como lo manifestó Rostorowski, en el apartado de la procesión, como una de las primeras manifestaciones de nacionalidad, emanadas desde la urbe que representaba e intentaba controlar el incipiente proletariado dentro de sus límites y se proyectaba hacia todo el territorio del nuevo país.

La Procesión entonces transita no solamente el espacio de su recorrido, sino los siglos del tiempo donde se ha consolidado, adaptándose y revistiéndose con nuevas influencias sin perder la mayor parte de su concepción original hasta la publicación de En octubre no hay milagros. En ella, la confluencia de corrientes históricas relacionadas dentro de un espacio sacralizado se presenta como un desafío a la concepción del tiempo como algo lineal y sucesivo. Así mismo, la relación de este espacio sacralizado con el resto de la ciudad que la continúa haciendo posible nos lleva al concepto de heterotopía.

El término heterotopía, con relación a las ciencias sociales, apareció en un artículo titulado “Des espaces autres” y es de autoría del filósofo francés Michel Foucault. Foucault nos dice al respecto que nuestras vidas están influenciadas por oposiciones ligadas al espacio. El filósofo francés pone como ejemplo las oposiciones entre el espacio privado y el espacio público, el espacio familiar y el espacio social, el espacio de ocio y el espacio de trabajo, etc.

A continuación, Foucault nos afirma que estos espacios « [...] sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements » (754). Uno de estos espacios es el espacio heterotópico, donde « [...] tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont a la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient

effectivement localisables» (754). Estos son espacios de otredad en relación a los emplazamientos que estos reflejan y de los cuales hacen referencia.

Heterotopías son entonces fenómenos capaces de yuxtaponer muchos lugares en uno solo. Lugares que pueden parecer incompatibles entre sí. Esta supuesta incompatibilidad nos va a servir para identificar (la procesión en general y en particular) la Procesión del Señor de los Milagros como un evento que produce una heterotopía, como un espacio heterotópico por excelencia.

Foucault señala que los pueblos primitivos producen las llamadas heterotopías de crisis y los modernos las heterotopías de desviación. La Procesión del Señor de los Milagros es un espacio heterotópico de crisis porque representa un espacio privilegiado en relación a que solamente los iniciados pueden tener acceso cercano a la imagen del Cristo Moreno. Estos iniciados son los miembros de la Hermandad. Dentro de la novela, esta característica es la que impide que Miguel Colmenares se acerque al epicentro de la misma:

Miguel, como borracho, peleando con la turbamulta, logra llegar a la muralla de hermanos que forman el círculo que protege al Señor: por delante de las andas, penitentes sin zapatos con capucha morada, avanzan de espaldas, con pesadas cruces en los hombros; niños vestidos de ángeles cantan chillones y cubren el suelo sucio con flores; hermanos morenos, gruesos, robustos, de hábito morado, caminan, orgullosos, en rítmico vaivén. Los ojos negros de Miguel brillan en lágrimas y sus manos tiemblan; traga saliva. Un fuerte olor a azucena, a incienso, a sudor, lo estremecen.

Existe todo un ritual y una iniciación para ser miembro de la Hermandad del Señor de los Milagros. En octubre no hay milagros nos muestra simplemente el rito en acción, la hermandad en plena labor. El espacio heterotópico de crisis no es solamente privilegiado sino también desde luego sagrado. En la práctica, esto prohíbe el acceso a su

núcleo, “réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise" (753). A pesar de ser miembros privilegiados durante el ritual completo de la procesión, la novela describe a los fieles más cercanos como individuos que viven en estado de crisis, casi como en trance.

La crisis que describe el narrador tiene que ver con el ritual que intenta detener el tiempo en el espacio de la procesión y que muestra su resistencia al impedir que Miguel se acerque al lugar prohibido y destruya la imagen:

[Miguel] Fue rechazado por los hermanos que, sin dejar la soga, rompían el oleaje furioso de la muchedumbre que, gritando, cantando, rezando, pugnaban por acercarse al Señor. Logra romper la muralla: alucinado, ebrio, avanza, atropellando a los penitentes, a las viejas negras con sahumeros, a los niños vestidos de ángeles: (no soy cobarde) y se lanza sobre las andas botando al suelo flores y cirios: (tengo que escupirlo); los robustos hermanos lo detienen. Miguel, enloquecido, trata de zafarse; pero los hermanos de hábito morado, furiosos, o devuelven a la muchedumbre; en oleaje veloz corre la voz: es un loco, un borracho, un santo, sacrilegio, sacrilegio. La turbamulta estremecida, herida, lo recibe en remolino de golpes y patadas. Entonces, una vieja, que está cerca de las andas, alzando los brazos y cayendo de rodillas, grita:  
¡MILAGRO! ¡MILAGRO! ¡MILAGRO! ¡OIGO! ¡OIGO! ¡ES UN SANTO!  
¡PERDÓN! ¡PERDÓN, SEÑOR, PERDÓN! ¡OIGO!(210)

Aunque Foucault sostiene que “ces hétérotopies de crise ne cessent de disparaître, quoi qu'on en trouve encore quelques restes“ (753). La novela nos muestra, sin embargo, una heterotopía de crisis fiel a una tradición de cuatrocientos años.

La sociedad de En octubre no hay milagros ha transformado además la procesión, de un espacio de reforzamiento del sistema urbano colonial a otro de identificación con la idea de peruanidad republicana. Para eso se han tenido que hacer algunos cambios en el ritual, como el acercamiento a símbolos entendidos como nacionales, la Presidencia de la República, el club de fútbol Alianza Lima o la inusual salida de la procesión en mayo (además de octubre) de 1990 para apoyar a un candidato a la presidencia. Dentro de la

novela se aprecia que el espacio heterotópico es aprovechado por diversos estamentos de la población de manera diversa, y esa diversidad se hace más grande cuando se describe el uso del espacio de acuerdo a la edad de los participantes a la procesión.

La Procesión del Señor de los Milagros, la real y la recreada en la novela, tiene además la capacidad de relacionar emplazamientos incompatibles dentro de su lento desplazamiento por las calles de Lima. Esto se debe a su capacidad de poner en escena una representación de poder que se puede convertir en una muestra de nacionalismo popular, de opresión o de esperanza de un pueblo ante las adversidades. La procesión que describe la novela es un espacio sagrado pero también comercial, es un espacio de oración pero también de insulto y groserías, es un espacio de piedad y a la vez de salvajismo. Existe una representación casi teatral de cada símbolo de poder religioso que se mezcla con los símbolos patrios y con los representantes del Estado. Cada cierto tiempo estos diversos “emplazamientos”, como los llama Foucault, van relacionándose en la novela:

Las pesadas y ricas andas del Señor de los Milagros están detenidas frente al balcón de Don Manuel: la multitud no avanza; pero continúa la violenta marejada humana que, naciendo en las paredes, choca y se rompe en el círculo que, afanosos, los hermanos, codo a codo, sosteniendo una gruesa cuerda y mirando a los fieles, forman en torno de las andas. (155)

La procesión dentro de la novela se transforma en un gran teatro donde cada personaje, individual o colectivo está destinado a cumplir un determinado rol que mantiene vigente la idea de heterotopía.

Foucault sostiene, además, que las heterotopías están ligadas a “des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies” (759). Esta es una característica principal de la procesión ya que sus

participantes “se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel” (759). Esta ruptura se hace evidente cuando aparecen las reacciones al intento de este espacio heterotópico de crisis por eliminar al individuo y perpetuar la colectivización de la tradición. Dentro de la procesión se puede observar la carga indígena, la colonial, la republicana y los espacios de resistencia individual de rasgos más modernos. La procesión está ligada también a la acumulación de todos estos tiempos. Tiene el objetivo de uniformizar todos los gustos e ideas para construir lo que Foucault denominaba “l’idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps” (758).

Ya dentro de su aplicación en la novela, la procesión del Señor de los Milagros nos muestra un espacio abierto en apariencia a la multitud pero cuyo centro físico está reservado a la Hermandad del Señor de los Milagros y cuya manipulación social y política corre tanto a cargo de la Iglesia Católica como de los empresarios y políticos que rigen el país. Los actos de penitencias a los que hace referencia la obra representan un intento de purificación en sí mismos. El mismo acto de acompañar la procesión invadida por delincuentes, comerciantes y los olores más terribles que describe el narrador es ya un gesto de sacrificio que presupone y otorga una cierta purificación al participante en medio de tanta miseria humana presente en la novela.

La procesión representa un espacio que puede cambiar en función al uso que se le dé. En el caso de la procesión real, por ejemplo, el uso ha sido cambiado debido a que, si bien es cierto que el ritual estricto servía siempre para efectivizar un proceso de integración y conciencia identitaria, es la clase republicana la que le ha dado esa utilidad y la conserva, en reemplazo del estado colonial que la popularizó y oficializó. Este estado colonial, a su vez, reemplazó a los ritos y creencias que iniciaron los esclavos negros con



respecto a la imagen, esclavos que a su vez se apropiaron del imaginario religioso indígena con respecto al Señor de los Temblores.

Como vemos, La Procesión del Señor de los Milagros es en sí un punto de amalgamiento de imaginarios que resultan también contradictorios. Estas características las podremos ver en las respuestas a los intentos de homogeneizar la multitud diversa a través de la procesión durante todo el proceso de traslación que se mueve tanto físicamente en el lento recorrido que opera a través de las calles del centro de la ciudad, como en el espacio a través de los cientos de años en los que esta costumbre se ha ido perennizando. El concepto de la Procesión como espacio heterotópico nos sirve para entender la simultaneidad de manifestaciones conviviendo en un espacio que sacraliza un territorio que durante el resto del año servía para prácticas mundanas, como el comercio informal, la prostitución, la delincuencia y la mendicidad. Este espacio procesional está relacionado íntimamente en sus prácticas con las demás manifestaciones de la ciudad y, a la vez, se opone a ellas por el hecho de convertirse en un territorio mitificado y también real.

Los fieles mitifican el espacio procesional al volverlo el centro de sus esperanzas y espejo de la perfección de una utópica “Ciudad de Dios” liberada de desgracias colectivas como los usuales terremotos o maremotos, un lugar cuyo núcleo está reservado para los iniciados pero en apariencia abierta a todo el mundo. Esta mitificación convive con la realidad de una ciudad mundana que muestra un modo de penitencia de siglos de antigüedad conviviendo con un plan de mercadotecnia o manejo de imagen de un político o un presidente ateo cargando las andas con el mismo entusiasmo que un fervoroso miembro de la hermandad del Señor de los Milagros. Todos por un instante ingresan a

este resumen de la sociedad que está fuera de la misma sociedad.

En suma, la procesión de En octubre no hay milagros nos presenta una confluencia de sucesos en la historia misma del país. Así tenemos por ejemplo: 1650, época en que los esclavos engolas y los nativos de Pachacamac fueron llevados a la zona que se denominaría luego Pachacamilla; 1715, cuando se decretó a la imagen patrona jurada de la ciudad luego de los infructuosos intentos por parte de la Iglesia por eliminarla; 1746, cuando la ciudad fue destruida por un terremoto y el virrey Amat erige un nuevo templo, oficializando la costumbre y garantizando su supervivencia en pleno periodo de la ilustración borbónica; 1821 y el resto del periodo republicano, en el que la República la preserva como uno de los pilares del proceso de integración urbano y nacional.

El concepto de heterotopía de crisis nos sirve para entender la presencia de fenómenos y soluciones aparecidas en el siglo XVII para solucionar problemas y situaciones del siglo XX. Ese es el dilema central en los personajes en crisis de En octubre no hay milagros. La fuerte herencia barroca de la ciudad se encuentra en crisis en la novela al enfrentarse al abrumador crecimiento demográfico, característica típica de una ciudad en proceso de industrialización. Los personajes que describe el narrador están sujetos a las influencias de todas estas corrientes históricas por donde ha transitado el ritual religioso. De este modo, lo nuevo se va interrelacionando con lo viejo y conviviendo conflictivamente, de allí la heterogeneidad impensada en espacios que son originalmente diseñados para homogeneizar.

## TERCER CAPÍTULO

### LA BATALLA POR LA POLIS EN “LIMA, HORA CERO”

Este capítulo comienza con la referencia al escritor y su trabajo. Luego podremos observar cómo el fenómeno de la invasión de terrenos, fenómeno recurrente en la urbanización de Lima desde mitad del siglo XX, tiene una larga tradición que se remonta a la misma fundación de la ciudad. El apartado “La cultura de las invasiones desde Pizarro a la Lima de los 50” nos muestra que los nuevos habitantes no hacen más que perpetuar una situación conocida. En “La polis fundada por dentro y por fuera en 'Lima, hora cero’” vemos cómo de esta manera se origina un conflicto entre urbanizadores informales, que presionan hacia adentro para insertarse en la ciudad, y los urbanizadores formales que pretenden expandir la ciudad hacia la periferia, que suponen vacía. Todo esto está recreado en “Lima, hora cero”, que presenta un panorama conflictivo desde su propia manera de narrar los acontecimientos, como veremos en el apartado “El lenguaje de la Narrativa Salvaje”. Este lenguaje es también confrontacional con respecto al mismo barroco social que vimos en el capítulo anterior. Con este lenguaje, calificado muchas veces de simple y falto de estilo es como podremos tener una particular visión de lo que hemos denominado “La ciudad industrializada y sus otros espacios en 'Lima hora cero’”.

#### 3.1 Biografía de Enrique Congrains

Enrique Congrains nació en Lima en 1932 y estudió la secundaria en el colegio La Inmaculada de esa misma ciudad. A pesar de provenir de una familia “principal pero arruinada”, como diría Vargas Llosa en el prólogo a No una sino muchas muertes,

Congrains se dedicó a una serie de trabajos extraliterarios para sobrevivir.

En la década de los Cincuenta, el gobierno de Manuel Prado promulgó la Ley N° 13270 o Ley de Promoción Industrial aprobada el 30 de noviembre de 1950, creando incentivos a las empresas que decidieran invertir en actividades productivas dentro del país mediante ventajas arancelarias y tributarias. Como consecuencia, Congrains se convirtió en un joven editor bajo el sello "Círculo de novelistas".

Al respecto el mismo Vargas Llosa describe en El pez en el agua un encuentro con Congrains a propósito de una entrevista que el primero le hizo para el Suplemento Dominical de "El Comercio".

Pero, de todos mis entrevistados, el más pintoresco y original fue, de lejos, Enrique Congrains Martín, quien estaba en ese momento en la cresta de la popularidad. Era un muchacho unos años mayor que yo, rubio y deportivo, pero serísimo y creo que hasta impermeable al humor. Tenía una mirada fija un poco inquietante y todo él transpiraba energía y acción. Había llegado a la literatura por razones puramente prácticas, aunque parezca mentira. Era vendedor de distintos productos desde muy joven, y se decía que, también, inventor de un sapolio para lavar ollas y que uno de los fantásticos proyectos que concibió había sido organizar un sindicato de cocineras de Lima, para exigir a través de esta entidad (que él manipularía) a todas las amas de casa de la capital que sólo fregaran sus trastos domésticos con el jabón de su invención. Todo el mundo concibe empresas delirantes; Enrique Congrains Martín tenía la facultad —en el Perú, inusitada— de llevar siempre a la práctica las locuras que se proponía. De vendedor de jabones pasó a serlo de libros, y, así, decidió un día escribir y editar él mismo los libros que vendía, convencido de que nadie resistiría este argumento: "Cómprame este libro, del que soy autor. Pase un rato divertido y ayude a la literatura peruana". (347)

Es conveniente aclarar que Congrains no "había llegado a la literatura por razones puramente prácticas" o como derivación de su oficio de vendedor de diversos productos. Además de sus incursiones en el campo de las ventas de productos de limpieza, el diseño de muebles y la organización de un Sindicato de cocineras, el intrépido editor ya había

publicado muy joven cuentos en la prensa limeña. Jorge Cuba Luque en su artículo “La literatura urbana y la prensa limeña” nos comenta lo siguiente:

Así, pues, la dictadura de Odría se inaugura con los buenos auspicios de los tres diarios más importantes del país. El nuevo régimen empieza a aprobar los aparatos legales demandados por los instigadores del coup d'état y, aunque calificada de “dictablanda”, era una dictadura a cabalidad, es decir, un gobierno represor e ilegítimo, a pesar de que en 1950 se revistiera de constitucionalidad. En este contexto, la prensa, incluso aquella próxima al gobierno, pierde una buena parte de su libertad. Se produce entonces un fenómeno curioso: El Comercio, La Crónica y La Prensa permitirán el acceso a sus páginas a todo un contingente de jóvenes escritores e intelectuales que, ajenos a cualquier militancia política, son, sin embargo, opositores pasivos al régimen de Odría y a los valores defendidos por los tres grandes periódicos limeños. Así, por ejemplo, Carlos E. Zavaleta ha declarado que fue en los suplementos dominicales de El Comercio y de La Crónica donde pudieron, él y sus compañeros de promoción, acudir durante años. (2)

Como vemos, autores jóvenes toman partido de la coyuntura político social que pretende crear la dictadura para dar su testimonio de la situación en los diarios más importantes del país. Al respecto, Cuba agrega que:

Los suplementos de estos dos diarios tendrán efectivamente un espacio permanente dedicado a la publicación de cuentos y relatos tanto de nombres consagrados como de autores debutantes. Es este el caso de un tal Enrique Congrains, quien, a los 16 años, publica en junio y setiembre de 1948 sus primeros cuentos, ya de ambiente urbano, aunque todavía sin el vehemente acento de denuncia de Lima, hora cero, que aparecerá en 1954. (3-4)

Esto nos remite ya a un ambiente político que marcaría la producción de este escritor quien en la dictadura de Odría puede publicar algunos cuentos como “Noche negra”, en La Crónica<sup>8</sup> y “Melancolía”, en el mismo diario<sup>9</sup>.

Sin embargo, la primera producción adulta de Congrains se produce con la

<sup>8</sup> La Crónica, del 27 de junio de 1948, página 12.

<sup>9</sup> La Crónica del 26 de setiembre de 1948, páginas 12 y 13.

aparición del Círculo de Novelistas Peruanos de 1954. Recordemos que Manuel Prado, en su primer gobierno, había dado una serie de incentivos para las actividades productivas. En efecto, la Ley 9140 de Protección Económica e Industrial había sido importante para el desarrollo de la incipiente industria peruana<sup>10</sup>. Fue bajo este ambiente político cuando Congrains establece su Círculo de Novelistas que publicaría Lima, hora cero en 1954, y Kikuyo en 1955. En 1957, desde Buenos Aires, publica bajo el sello de la editorial Embajada Cultural Peruana, la antología Cuentos peruanos. Antología completa y actualizada del cuento en el Perú. En 1958 aparece lo que sería su trabajo literario más importante en muchos años: No una sino muchas muertes, la misma que en 1983 fue adaptada al cine por Francisco Lombardi con un título muy descriptivo: Maruja en el infierno.

Años después, bajo el mismo régimen de Prado, Congrains decide salir del Perú luego de participar en una organización trotskista y ser acusado del asalto a un banco con la intención de recaudar fondos para dicho grupo. De esta manera inicia una larga estancia en diversos países de Latinoamérica como Bolivia, Colombia, Chile, Costa Rica, México, Panamá y Venezuela. Producto de ello son sus ediciones de tratados de lectura veloz en Venezuela, ferias de libros en México o el curioso Así se desarrolla la inteligencia, editado en Colombia.

En 2007, tras un largo silencio en la creación literaria de casi cincuenta años, Congrains retorna con la novela El narrador de historias, libro escrito en gran parte en Bolivia. Finalmente publica en 2008 su último libro 999 palabras para el planeta Tierra.

Enrique Congrains fue el propulsor, entre otras cosas, del denominado “Realismo

---

<sup>10</sup> La ley 9140 fue promulgada en junio de 1940 y la Ley 13270 de Promoción Industrial fue promulgada en noviembre de 1959.

urbano” en el Perú y su obra No una sino muchas muertes originó el término Novela Salvaje, acuñado por Vargas Llosa para referirse a su temática y estilo. La gran cantidad de proyectos que este escritor emprendió (entre ellos un diccionario multitemático que acumularía en sus páginas todo el saber humano) dan cuenta de su espíritu emprendedor y de acción en un ambiente literario desde hace décadas encerrado en un debate interminable entre pequeños grupos de escritores.

### **3.2 Sobre “Lima, hora cero”**

El cuento narra la llegada de un grupo heterogéneo de inmigrantes a la capital de mediados de los 50. Uno de ellos, Mateo Torres describe un vía crucis a través de agencias de empleo y fábricas para poder sobrevivir. Luego de recorrer medio Lima como vendedor de duchas, pierde el empleo y sale de la periferia de la ciudad formal donde no encuentra cabida para internarse en el mundo de economía y sociedad informal e intentar convertirse en uno de los artífices de su desarrollo.

A partir de allí, el cuento narra la historia de una invasión, de un sustantivo colectivo, más que de personajes particulares. El protagonista de la historia es una colectividad irónicamente llamada Esperanza. El narrador, desde el primer momento, establece la ambivalencia entre “Nosotros”, los 300 miembros de la invasión, villa miseria, favela o como se la quiera denominar y “Los otros”. La ciudad de estos “otros” no es la Lima apacible o “locus amoenus” que va desde el puente a la alameda (como se retrata la ciudad en crónicas tradicionales y valsés limeños), sino que aquí se hace referencia a un millón de individuos en conflictivas interrelaciones.

Dentro de esta colectividad denominada “Los otros” por el narrador, se incrusta la

barriada Esperanza. El narrador la ubica geográficamente dentro del concepto urbano de “la bestia” de la siguiente manera:

Toman el tranvía y descienden en la Plaza México. Pero Julio no vive en la Plaza México [Aquí termina la ciudad formal y luego nos internamos en su contraparte]. Cruzan unos terrales, bordean el distrito de La Victoria, se internan por entre un basural y finalmente llegan a Esperanza.

La barriada, como la mayoría que responde a esa categoría de poblamiento, está asentada sobre el terreno de un hacendado a quien apenas se menciona. Pero cuando este hacendado vende el terreno a una compañía inmobiliaria y esta decide urbanizarla legalmente es cuando comienzan la lucha por el espacio urbano.

Luego de un fallido intento de solucionar el problema de manera pacífica, se abren las hostilidades con una febril preparación para una marcha por las calles del centro de Lima. Allí, Esperanza esperaba recibir el apoyo de todas las demás barriadas en su enfrentamiento con los ejecutivos del “Monstruo del millón de cabezas”.

Este movimiento no es solamente el de la marea de protestas que se producen en sus tradicionalmente pacíficas plazuelas sino el de crecimiento desbordado que tienen sus límites físicos. Evidentemente el intento de urbanización de la ciudad no es objetado por Esperanza. La empresa urbanizadora CULSA y Esperanza tienen más o menos similar objetivo dentro del mismo medio ambiente y es por eso que se produce el enfrentamiento. En efecto, a pesar de convivir en Lima, ninguna de ellas reconoce, dentro de la obra, el derecho a la expansión de la otra y, en el caso de CULSA, ni siquiera a la supervivencia. El estado sigue teniendo el mismo papel paternalista, pero es en esta implosión donde la ciudad estalla también hacia adentro, lo que genera la violencia que narra el cuento de Congrains.

La historia nos muestra una clase organizada enfrentándose a otra dentro de un



marco típicamente urbano. Aquí vemos a un narrador comprometido con la historia, mezclándose con los personajes y participando en las revueltas. Con las últimas frases de la historia podemos ver el grado de pesimismo con que este conflicto es recreado.

El caterpillar, el caterpillar  
Y Mateo Torres ha muerto en nuestros brazos

El narrador nos describe sus brazos ensangrentados y nos hace partícipes del grito de Mateo Torres, uno de los pobladores de la invasión, antes de morir alertando la presencia del monstruo de metal que va arrasar con Esperanza. La historia no termina en el final abrupto sino que, como al inicio, anuncia una secuela de muerte y violencia.

### **3.3 La cultura de las invasiones desde Pizarro hasta las invasiones de los 50**

Tres veces el valle donde se asentó la Ciudad (tres veces coronada) de los Reyes ha sufrido transformaciones que han dejado huella profunda en su estructura. La primera data de la misma fundación en 1535 por Francisco Pizarro donde se construye un modelo desde el papel, refrendado por los diversos rituales de poblamiento y conquista de territorio. La segunda vez se produce una transformación obligada, luego del fatídico terremoto y maremoto de 1746, bajo los virreyes Manso de Velasco y Amat. La tercera es la transformación que sufre a mediados del siglo XX con la gigantesca invasión de una ola humana venida desde el llamado Perú profundo.

En el primer caso tenemos como fuente prescriptiva las Leyes de Burgos de 1512 y las Leyes de Indias recopiladas luego en 1680 que establecían la justificación de la invasión y la manera de fundar ciudades. Esto se reflejó en el acta de fundación de Lima y tuvo testimonio en las diversas crónicas y recuentos durante ese lapso. Cronistas

militares, civiles y religiosos nos muestran su punto de vista sobre la instauración del poder imperial español en América del sur, en una villa fundada expresamente para esos fines.

Francisco Pizarro funda Lima en un territorio raudamente conquistado y arrebatado a un poder incaico que tampoco era natural del territorio donde se fundó la ciudad. Con la instalación del régimen de la Encomienda, los “conquistadores” se van convirtiendo en “hijos” de la región<sup>11</sup> e instalan una relación vertical de poder basada en el imperio de signos, como la escritura y la representación de una religión activa en la vida diaria, que reemplazaban la ausencia de un Estado organizado en un territorio tan vasto. El resultado, por lo menos en el ámbito letrado, es tan eficiente que todavía en los albores del siglo XX los poetas modernistas limeños seguirían añorando en sus versos el supuesto esplendor fatuo de la colonia. Phyllis Rodríguez-Peralta pone como ejemplo a José Santos Chocano, quien al cantar a Lima, evoca el nombre original impuesto por los conquistadores<sup>12</sup>:

¡Oh Ciudad de los Reyes! Va a cantarte el Poeta [...]  
Va a cantarte el Poeta, que el Virreinato evoca  
Con el llanto en los ojos y el suspiro en la boca... (635)

Ciudad de los Reyes es el nombre que pomposamente le otorgaron los invasores venidos de España, mientras que Lima es el nuevo apelativo aceptado luego por la clase dirigente, hispana en la mayoría de costumbres y tradiciones, pero ya asentada firmemente en un territorio que consideraba suyo en virtud de una elaborada red de bulas,

<sup>11</sup> Esta idea es recurrente en el imaginario criollo colonial y es sinónimo de requerimiento de favores y derechos que estos « hijos de esta tierra » creían como inherentes. En las letras se observan los casos de Garcilaso de la Vega, los articulistas del Mercurio Peruano y Viscardo y Guzmán, cuya “Carta a los españoles americanos” es uno de los pilares de las revueltas criollas contra el régimen español.

<sup>12</sup> El verso se titula El Palacio de los Virreyes y pertenece al poemario *Alma América*. Phyllis Rodríguez-Peralta anota también el final de la segunda estrofa que termina: “Tu palacio—el Palacio de los conquistadores—que es un recuerdo vivo de otras gentes mejores” (635).

papales, decretos o cédulas reales, y ordenanzas municipales. Aquí vemos como esta invasión constituye un asentamiento que revoluciona el entorno geográfico del valle del río Rimac, creando un nuevo polo de atracción que tras rivalizar por un tiempo, desplazaría y relegaría al olvido a Cusco, la capital del fenecido estado incaico. Lima entonces comenzaba a dejar huella profunda en todo el territorio y a asentarse autoritariamente en el resto de él. Inclusive luego de la independencia, la ciudad seguía siendo considerada como un elemento extraño al resto del país, una especie de “antiperú” como lo denunciaron los escritores indigenistas<sup>13</sup>.

La segunda transformación de Lima se produce durante el periodo de reformas borbónicas y coincide con el terrible terremoto de 1746. Al terremoto le sucedió un maremoto que destruyó El Callao y dejó una secuela de miles de muertes y casi toda la capital del virreinato en ruinas. Si bien es cierto que no se dejó de aprovechar la catástrofe para realizar cambios en la estructura barroca urbana con el propósito de instaurar un modelo arquitectónico y social a la manera de la ilustración española, el aparato burocrático colonial procedió también a la venta de títulos de nobleza para compensar la pobreza de sus alicaídas arcas y proceder, entre otras cosas, a la reconstrucción de la ciudad, alimentando con ello las ínfulas nobiliarias de los habitantes limeños adinerados<sup>14</sup>.

La reconstrucción de la ciudad, que tiene como base teórica y filosófica la política

---

<sup>13</sup> Luis Valcárcel había sostenido que “La costa es el antiperú”, afirmación que luego sería analizada por Vargas Llosa a lo largo de su ensayo La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

<sup>14</sup> Carmen Martínez Martín (2006, p. 273) nos dice que en varias ocasiones fueron los mismos virreyes quienes procedieron al otorgamiento de títulos reales de Castilla. Ejemplo de este accionar tenemos en los virreyes duque de la Palata, Manso de Velasco, Manuel Amat y Gabriel Avilés. El más notorio es el caso de Manso de Velasco, a quien le fue otorgada esa facultad para ayudar a la reconstrucción de Lima. El mismo Manso de Velasco se beneficia con la disposición real y se convierte en el Conde de Superunda, título relacionado con su labor reconstructora durante su virreinato.

borbónica en el Virreinato del Perú, intenta reorganizar el sistema colonial y crea una nueva capa de funcionarios letrados, civiles y militares, que luego engrosarían la burocracia republicana. Sin embargo, no consigue cambiar la idiosincrasia de la ciudad que en la época emancipadora había finalmente abrazado la causa del cambio político sin mayor detrimento del estatus económico y social de sus habitantes. Sobre este punto Teodoro Hampe nos dice lo siguiente en “Las Tradiciones peruanas y el imaginario de la nobleza titulada en el Perú”:

Después de proclamada la independencia del Perú en 1821, la mayor parte de aquellas familias [con títulos nobiliarios españoles] –muchas de las cuales habían abrazado la causa separatista—decidieron permanecer en el **suelo de sus antepasados**<sup>15</sup>, donde tenían sus **bienes raíces y sus vinculaciones espirituales**<sup>16</sup>. Don Ricardo Palma evoca, por ejemplo, las conspiraciones animadas en la fase de la emancipación por uno de los más importantes aristócratas limeños, don José Matías Vázquez de Acuña, conde de la Vega del Ren, y nos recuerda que en el acta de declaración de la Independencia nacional (15 de julio de 1821) se encuentra su firma junto con la de los marqueses de Casa Dávila, Corpa, Montealegre y Villafuerte y de los condes de las Lagunas, Sin Isidro, San Juan de Lurigancho, Torreblanca y Vistaflorida [...]. (334)

Como vemos, los herederos de la invasión de las huestes de Pizarro eran ya, más allá de sus aspiraciones o de sus diferencias con el resto de habitantes del extinto virreinato, peruanos en todo el sentido de la palabra, ciudadanos de la nueva república y moradores de una capital desde donde se sentían, ya sea por mérito propio o herencia, con derecho a gobernar el resto del país.

La tercera gran transformación que sufre la capital, y que es parte fundamental de la idea de Narrativa Salvaje como respuesta a la añorada herencia colonial reflejada en el barroco social, es la que alcanza su clímax a mediados del siglo XX con la inmensa y vertiginosa inmigración a la capital de las Tradiciones peruanas y los poetas modernistas

---

<sup>15</sup> Las negrillas son mías.

<sup>16</sup> Las negrillas son mías.

hispanófilos. Esta ola migratoria se produce bajo la sombra de una violencia de gran magnitud originada por el encuentro de culturas disímiles y en confrontación directa por su supervivencia.

A diferencia de la invasión española, que como vimos traía e incorporaría pronto su aparato legal de asentamiento y justificación de conquista, para el fenómeno de la década de los 50 no existe fuente prescriptiva alguna. Sin embargo, para propósitos de representación del fenómeno por parte de su elemento letrado, podemos referirnos al revolucionario conjunto de cuentos del escritor Enrique Congrains titulada Lima Hora cero (1954). La primera historia, con el mismo título, nos muestra el afán organizativo de la barriada o “pueblo joven” en franca colisión con la ciudad o “pueblo viejo”. Así como fueron los cronistas los primeros que describieron la conquista y población en el siglo XVI, fueron los literatos los que se adelantaron a las ciencias sociales para mostrar su visión de las nuevas condiciones en las que se “vivía la ciudad”. La costumbre de la invasión se estaba de esta manera perpetrando en el valle del Rimac.

Para reafirmar esta idea podemos citar a Francisco de Solano, quien en su Historia y futuro de la ciudad iberoamericana señala que: “La tradición municipal española está vigorosamente perpetuada en las actuales invasiones de intrusos que posiblemente resumen todos los ingredientes de la fundación de una ciudad por el grupo de un conquistado” (44). Este concepto de intrusión fue rápidamente adoptado por la idiosincrasia limeña para referirse a toda presencia ajena a sus constituyentes ideales: el grupo de vecinos organizado alrededor de un cabildo y bajo el mando de un alcalde, grupo que establece, en términos más amplios bajo el mando de un virrey o un presidente, una relación vertical con el numeroso entorno nativo, predominantemente

rural. Gabriel Ramón habla de “invasión” por ejemplo, para describir lo que de otra manera se podría entender como el intento de recuperación por parte de la élite incaica, de los territorios de Taulichuso (uno de sus vasallos) en el Rimac.

Desde los primeros años coloniales, las autoridades virreinales se hallaron constantemente preocupadas ante la amenaza de probables invasiones indígenas (cercos de 1536 y 1539). Ya para el siglo XVIII los temores se habían multiplicado. (303)

Estos temores de cercos indígenas y multitudes desconocidas venidas del ande, que sufrió la Ciudad de los Reyes a pocos años de haber nacido, se plasmaron finalmente cuatro siglos después, no solamente en las invasiones que semana a semana daban cuenta los diarios de la capital desde la segunda mitad del siglo XX, sino también en la representación de la ciudad nueva que presenta “Lima, hora cero” como la historia de una invasión.

Hernando de Soto sostiene en El otro sendero que el proceso de “ocupación ilegal de terrenos estatales o privados se da fundamentalmente de dos maneras” (19), estas son la invasión paulatina y la invasión violenta. Sin embargo, dentro del relato de Congrains podemos ver que el primer proceso no es excluyente con respecto al segundo y viceversa.

De Soto explica que la invasión paulatina generalmente se compone de “rancherías anexas a fundos o haciendas, o a campamentos mineros. En cualquier caso, lo que sucede es que el propietario del terreno tiene una relación particular con los ocupantes [...] razón por la cual en un principio no tiene el interés en desalojarlos” (19). “Lima, hora cero” presenta un caso de ocupación paulatina debido a que el narrador no da cuenta de conflicto alguno de sus pobladores con el antiguo hacendado dueño del terreno. De Soto manifiesta también que en este tipo de ocupación “a lo largo del tiempo nuevos

grupos de personas que no tienen ya relación alguna con el propietario se van incorporando al asentamiento, ya sea porque tienen parientes ahí, adquieren un terreno, lo alquilan o sencillamente porque lo invaden” (20). Esto también sucede en la historia donde los pobladores tampoco tienen trato alguno con el propietario.

La invasión paulatina se convierte en violenta cuando los nuevos propietarios, la compañía CULSA, compran el terreno. De Soto manifiesta que en la invasión violenta “no existe vinculación previa entre los pobladores y el propietario del terreno” (20). Es el caso que se produce en el enfrentamiento de la compañía con la barriada. El narrador intenta otorgarle a Esperanza un inocente derecho natural de posesión sobre el terreno en base a la costumbre de la ocupación de otras barriadas que son mencionadas en el cuento. Esa costumbre, sin embargo, no es fuente de ningún derecho sobre el territorio y se enfrenta a la legalidad de los documentos de CULSA. La única salida para Esperanza es entonces defender la invasión con medidas radicales que se evidencian en la frase *De ahora en adelante olvidaremos que existen abogados* (25).

Abogados en este contexto equivale a todo el elemento letrado, cuyo prestigio como fuente ordenadora de la ciudad es elemento esencial de supervivencia de una Ciudad Barroca de la manera como la plantea Ángel Rama en su Ciudad Letrada. El olvido (o rechazo) a ser regulados por el elemento letrado y ser partícipes de su ritual (tanto del religioso en el caso de En octubre no hay milagros, como del legal o judicial en el caso de “Lima, hora cero”) equivale a la instauración de una nueva manera de encontrar soluciones desesperadas en la vieja ciudad. Los nuevos invasores representados en el cuento por Esperanza, intentan reproducir el orden interno de una tradición municipal con la elección democrática de autoridades y toma de decisiones. Sin embargo,

al momento de enfrentarse con un poder mucho más grande y avasallador, deciden también hacer tabula rasa del sistema legal desfavorable y lanzarse a la calle a ganarse el favor popular de otras barriadas.

A partir de ese momento, el drama sangriento de la lucha por el espacio, dentro del cuento, se funde con la realidad y no es difícil confundir Esperanza con nombres como Pamplona o Huaycán, que quedaron en la mente de todos los limeños de la segunda mitad del siglo anterior. De hecho, estos nombres cargados de historias de invasiones, desalojos y reocupaciones sangrientas se sucedieron interminablemente en la segunda mitad del siglo y sus acciones (y reacciones) opacaron completamente los proyectos urbanos tradicionales de ese tiempo.

Esta idea de cultura de las invasiones nos recuerda que la misma ciudad barroca es producto de una invasión que había llegado no solamente con propósitos extractivos, sino de asentamiento permanente cuyo elemento letrado se encargaría de representar en obras como Historia de la fundación de Lima por el padre Bernabé Cobo, de 1639 y Lima fundada de Pedro de Peralta y Barnuevo, de 1732. La Ciudad de los Reyes, transformada luego simplemente en Lima, se había asentado repentinamente como un enclave extraño produciendo una dicotomía civilización-barbarie que la alejaba todavía más del entorno rural. Esta característica no cambió demasiado inclusive luego de las reformas borbónicas, la época republicana y el desastre de la guerra con Chile. Los nuevos invasores venidos del interior del país encontraron entonces la contradicción de una ciudad que los necesitaba para su industrialización, pero que a su vez, los rechazaba como elemento no urbano, con la carga ideológica, social y racial que ello representaba.

Ya dentro de la ciudad industrializada (a escala latinoamericana, desde luego) esta



invasión representada en el cuento de Congrains como la barriada Esperanza, entendió que estaba unida a la ciudad industrial únicamente por la legislación que habían ambos heredado de la ciudad barroca, y es por ello que no tardó en rechazarla. Es nuevamente Lima en su hora cero.

### **3.4 La polis fundada por dentro y por fuera en “Lima, hora cero”**

Existe un término muy descriptivo para señalar el centro histórico de la capital del Perú y es el de “Lima cuadrada”. Este es un espacio geométrico con límites cerrados y exactos, pero cuyas calles se proyectan hacia el infinito contradiciendo su nombre oficial: “Cercado de Lima”. Existe también otra manera de imaginar la ciudad como un conjunto amorfo geográfica y culturalmente hablando. Esta noción procede en gran parte de la refundación imaginaria de Lima, no desde el “Centro histórico” sino desde la periferia o desde la no-ciudad, la parte abierta o el arenal que comienza a incluirse en ella desde mediados del siglo XX.

“Lima, hora cero” es un temprano testimonio literario de la manera en que esta refundación de la ciudad, tanto desde su nuevo centro como desde la periferia origina un cambio traumático en la manera de concebir la urbe a través de un enfrentamiento que no es más el de la ciudad hidalga frente a la modernidad sino el conflicto interno dentro de un embrión de urbe industrial.

Hemos visto, en el apartado anterior dedicado a las invasiones, que la pequeña capital peruana vivía con la nostalgia del pasado y enclaustrada en una especie de Arcadia Colonial, como la señalara Salazar Bondy en Lima la horrible. Esta sección nos muestra como Lima entra en un periodo de crisis con los procesos de urbanización e

industrialización que se intensifican a mediados del siglo XX. La ciudad hidalga que describe José Luís Romero en Latinoamérica, las ciudades y las ideas, sufre el trauma de ver convertido su populacho o “ínfima plebe” a decir de Terralla y Landa en Lima por dentro y por fuera, en inmensas mareas humanas venidas del interior del país. Por otro lado, James Higgins nos dice en The Literary Representations of Peru:

As the base of Spanish colonialism and, later, of the creole elites, Lima has tended to be identified with an ongoing colonial legacy which manifest itself in the mentality of its inhabitants, in the centralisation of power in the capital, in the state’s neglect of the interior and in its representatives’ often arrogant and abusive treatment of the rural population. However, since the 1940s industrialisation has drawn increasingly massive numbers of migrants from the provinces to Lima in search of a better future and, though many writers emphasise the defrauding of such expectations, others interpret migration as a process whereby the traditionally marginalised masses are opening a space for themselves in national society and which is turning the former bastion of colonialism into the site where a new multiracial and multicultural Peru is being forged. (3)

La ciudad de lo que Higgins llama la centralización del poder comienza a urbanizarse sin distanciarse demasiado de su herencia barroca. Esta urbanización, consecuencia, entre otras razones, de un proceso de industrialización que presentamos dentro del Contexto económico, genera un crecimiento hacia el exterior de los límites tradicionales de la ciudad. Sin embargo, este crecimiento va a ser enfrentado a la expansión de lo que el mismo Higgins cita como las masas marginalizadas. Ambas fuerzas de empuje van a presionarse mutuamente: la Lima tradicional que propugna la expansión y la Lima de los nuevos fundadores externos, que presiona hacia adentro como una fuerza implosiva. Explosión versus implosión, allí reside en gran parte la trama del cuento de Congrains, así como su abrupto final. Para ello es importante referirnos a la transformación de los imaginarios que esta pugna conlleva.

Según García Canclini, la ciudad “se concibe tanto como un lugar para vivir, y también como un espacio imaginado” (7). Así, la nueva Lima surge en los años 50 como consecuencia de la sucesión de dos maneras de imaginar la ciudad: la ciudad hidalga de raigambre barroca (que vimos al tratar el caso de En octubre no hay milagros) y la Lima urbanizada e industrial, destinada a lo que García Canclini llama en Consumidores y ciudadanos “la disolución de las monoidentidades” (80) donde ocurra un rompimiento con el patrimonio histórico de la ciudad. Dicho rompimiento con la continuidad es producto de la crisis, que presentamos en el capítulo 2, de lo que denominamos el barroco social. La nueva ciudad urbanizada e industrializada busca entonces reformularse también desde la reconstrucción de su propio imaginario. Al escritor Juan Carlos Onetti se le atribuye el haber afirmado sobre Montevideo que esta ciudad no iba a existir de verdad hasta que la literatura no se ocupara de recrearla<sup>17</sup>. En este sentido la literatura peruana deja de recrear la ciudad de las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma, para visionar una nueva metrópoli. Y así como en tiempos de la invasión que dio origen a la ciudad barroca, este embrión de ciudad industrial nace también, en la obra de Congrains, marcado por la violencia entre estos refundadores clandestinos y los habitantes formales.

Estos fenómenos urbanos son aprovechados al máximo como referente real, dentro del cuento, para enfrentar los herederos de una tradición colonial, fundadora de la ciudad, pero necesitados de urgentes reformas para la supervivencia de la misma, contra los refundadores improvisados, que se desarrollan al borde de la legalidad y el reconocimiento y empujan hacia adentro para poder ser reconocidos. Los dirigentes de la ciudad formal transforman la ciudad barroca en una incipiente urbe industrial sin haber

---

<sup>17</sup> Esta frase fue utilizada en varios artículos anunciando la muerte de este escritor. El diario El Universal de México lo vuelve a utilizar el 17 de mayo de 2008 con relación a un proyecto de Mario Vargas Llosa de escribir un ensayo sobre Onetti.

roto completamente con su herencia barroca. Prueba de ello son los edificios de estilo neocolonial, como el conjunto arquitectónico que rodeaba la Plaza de Armas de Lima y el palacio de gobierno completados en la década del 40. Sin embargo, el empuje industrializador y urbanizador los impulsa a trazar avenidas, fábricas y urbanizaciones hacia la periferia de la ciudad. Pedro Belaunde nos da cuenta de esta explosión urbanística que se manifestó en el centro visible de poder más importante de la antigua ciudad colonial:

La reconstrucción de la Plaza de Armas de Lima motivó un concurso público en 1944, en el que se buscó reestructurar el espacio principal de la capital de acuerdo a la imagen y símbolos contenidos por la categoría de su poder y condición de contemporaneidad. Para ello los proyectos presentados al concurso fueron realizados en arquitectura nacionalista, llegando al extremo que se demolieron edificios coloniales para reemplazarlos por la nueva corriente (neocolonial o neoperuano). El proyecto ganador (arquitectos Harth-Terré y Alvarez Calderón) olvidó los alineamientos de la antigua plaza de Armas y permitió la destrucción de los portales, habiendo proyectos que proponían mantener las estructuras coloniales y planteaban las nuevas edificaciones retiradas de la línea de construcción de las antiguas. (86-87)

Como vemos, la nueva Lima se inspiraba en la antigua pero se proponía eliminarla para producir una transformación urbana e industrial desde dentro. En “Lima, hora cero” podemos ver que estos planes arquitectónicos, como lo habían denunciado González Prada y Mariátegui, en el terreno social y político, no incluían el elemento andino más que como una representación histórica. Sin embargo, a diferencia de las épocas en que ambos pensadores produjeron sus obras como toma de conciencia, la época de escritores como Enrique Congrains encontró que las masas andinas y provincianas estaban también instaladas en forma definitiva al rededor de la capital.

Estas masas se habían organizado alrededor de grupos comunales como el que

muestra el cuento de Congrains y se habían constituido, pese al encarnizado enfrentamiento, como parte del cuerpo en el que estaban incrustados. El narrador enfatiza la disparatada relación de fuerzas al mostrar la diferencia entre los 300, que nos trae un aire familiar épico espartano, frente a la multitud de seres ajenos a la nueva fundación. Sin embargo, también reconoce que esta nueva presencia viene a sumarse a otras anteriores en un todo inmenso y todavía no comunitario: “Aquí en Esperanza somos trescientos cuarentaicinco [sic] seres ¿Cuántos somos en San Cosme, en El Agustino, en Piñonate, en Mendocita, en Puerto Nuevo, en Leticia, en Prolongación Garibaldi, en San Pedro? ¿Cuántos somos, cuántos?”. La sencilla pregunta nos da la pauta de una reformulación del imaginario de la ciudad y de cómo la literatura influye en la creación de una nueva imagen y forma de vivir la nueva urbe. También podemos apreciar el cambio de una ciudad tradicional y estática a un gigante inabarcable y en movimiento.

La nueva imagen es la imagen del desconcierto, de la inabarcabilidad, del conflicto en tiempo y sobre todo en espacio, lo que se pone en evidencia cuando los directivos de CULSA manifiestan que “Lima crece, la ciudad crece y tiene que seguir creciendo. Lástima que ustedes estén tan mal situados” (26).

Por ello, la visión que muestra el narrador sobre la Lima de mediados del siglo XX manifiesta que estos urbanizadores legales no tenían a la nueva Lima, provinciana, andina e informal, como parte de su imaginario o no aceptaban su existencia como parte constituyente del todo urbano y por ello la ignoraron al momento de proyectar el crecimiento de la ciudad. El resultado en el plano real, como en el cuento, fue el trazado de grandes proyectos sobre terrenos ya habitados pero considerados como vacíos.

De otro lado, estos nuevos invasores u ocupantes informales también tenían

proyectos de desarrollo de la ciudad. Dentro del cuento, Mateo Torres, luego de probar fortuna en el proyecto de refundación interno, es llevado a Esperanza, más allá del territorio fronterizo que significaba la plaza Manco Cápac. Fuera de ella se encuentra la pequeña fundación informal, que junto a las muchas otras que cita el cuento, empujan hacia el interior de la urbe tradicional.

Volviendo a la idea de García Canclini de imaginar la ciudad como un espacio para vivir y como un espacio imaginado, vemos en este proceso de implosión y explosión urbana, la idea de refundaciones de espacios reales e imaginados. Al respecto, la Narrativa Salvaje de la década de los 50 nos muestra una nueva forma de vivir violentamente la ciudad y de necesitarla a cualquier precio. Son historias como las del conjunto de cuentos Lima, hora cero que se presentan como una guía de Lima en la imaginación sin tener que visualizarla en un plano cartográfico. Las invasiones generan entonces estas refundaciones que van a su vez a originar la creación y recreación de diversos espacios en la ciudad, los mismos que veremos a continuación.

### **3.5 La ciudad industrializada y sus otros espacios en “Lima, hora cero”**

El elemento letrado de la ciudad barroca, como la plantea Ángel Rama, ha estado sujeto a transformaciones que nos recuerdan los diferentes contextos desde los que se puede manifestar la literatura y las diversas posturas que puede ésta tomar ante los cambios sociales en la urbe. Lima y México fueron, durante todo el periodo virreinal, las más representativas del uso de la actividad literaria como importante sostén del empuje centralizador de la ciudad amurallada. Agrega el pensador uruguayo que esta expresión de la “épica culta” fundía en sí misma todo espacio de expresión y pensamiento conforme

al destino de la ciudad:

Para tomar el campo de la literatura, que es sin embargo sólo una porción de la producción letrada, se ha atribuido su poquedad artística al reducido número de ejercitantes cuando se lo puede atribuir más correctamente al espíritu colonizado. Efectivamente, todos los registros hablan de números altísimos: son los trescientos poetas que según Bernardo de Balbuena concurren al certamen de fines del XVI en que él fue distinguido o el alto número de los que un siglo después recogió Sigüenza y Góngora en su Triunfo parténico. Tales cifras no guardan relación con los potenciales consumidores y de hecho productores y consumidores debieron ser los mismos funcionando en un circuito doblemente cerrado, pues además de girar internamente, nacía del poder virreinal y volvía hacia él. (26)

El espacio cerrado y la geografía que dibuja lo que Rama denomina la Ciudad Letrada tienen relación íntima con la historia que la hizo posible y que permitió su existencia secular. Testimonio vivo de este barroco, que en su modalidad académica desarrolló el cultismo colonizado, son las corrientes literarias urbanas cuyo influjo sobrevivía en Lima hasta la aparición de la generación de narradores de mediados de siglo XX, entre ellos Enrique Congrains y Oswaldo Reynoso. Por otro lado, la evidencia más clara de la capacidad de adaptación de la estrategia social asimiladora e identitaria de lo barroco en la ciudad del siglo XX es la multitudinaria procesión del Señor de los Milagros que describe Reynoso en En octubre no hay milagros.

Ahora bien, la ciudad barroca presentaba, imponía y oponía espacios, como la Procesión, a una potencial resistencia a la asimilación política, cultural y religiosa. Estos espacios sacralizados por majestuosos rituales civiles o religiosos, que servían para poder distinguirse e identificar la superioridad visible de un poder regido desde el otro lado del Atlántico, responden al primer punto de lo que Michel Foucault denomina transición entre espacio de localización y el emplazamiento en su artículo “Des espaces autres”. El

espacio de localización es el que nos puede permitir realizar las oposiciones urbe civilizada bastión de la cristiandad y el campo salvaje que se notan en la novela de Reynoso. El concepto de emplazamiento como relaciones activas de vecindad es importante para reconocer el contexto del cuento “Lima, hora cero” de Enrique Congrains. Foucault agrega sobre el emplazamiento que:

[...] c'est aussi le problème de savoir quelles relations de voisinage, quel type de stockage, de circulation, de repérage, de classement des éléments humains doivent être retenus de préférence dans telle ou telle situation pour venir à telle ou telle fin. Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements. (753)

Las relaciones de emplazamiento pueden ser entendidas como conflictos en “Lima, hora cero”. El cuento no solamente nos remite al problema de emplazamiento como clasificación de los “elementos humanos” en el espacio físico, sino en un sentido epistemológico mucho más amplio. El emplazamiento del poder, por ejemplo, nos trae la disyuntiva de si en el caso de la trama este va a producirse desde fuera (la barriada Esperanza) o no, aunque el emplazamiento mismo del narrador nos dé las pistas para determinar que no será así. La otra opción, más evidente, es que el poder esté emplazado en el interior de la ciudad formal y a través de allí establece sus vínculos de vecindad con sus “apoderados”. Muestra visible de ello es la distribución de la arquitectura urbana, no solamente horizontal sino vertical. El cuento en sí es testigo de la disparidad entre los “inmensos edificios” (13) de la ciudad donde intenta insertarse Mateo Torres y lo que éste termina construyendo con la reunión de “algunos adobes y ladrillos usados que ha encontrado en los basurales” (16)

El narrador no presenta más un espacio de expresión relativamente homogéneo, en relación a la clase social y el uso de la literatura como símbolo de estatus frente al pueblo



analfabeto, como muestra la actitud colonizada que agrega Rama para los poetas barrocos, sino que otorga a la ciudad una diversidad más o menos “primitiva” o de facto, donde sin reconocerse, diversas fuerzas se relacionan intensamente. No existe más la “localización” que refiere Foucault, desde el punto de vista estático, sino que la relación se produce desde diversos emplazamientos en pugna por acomodarse mejor dentro del engranaje de una urbe naciente dentro de los parámetros latinoamericanos, como una polis urbanizada e industrializada. Este fenómeno de heterogeneización de las dinámicas urbanas, que nos muestra brutalmente el cuento de Congrains, es también síntoma de modernidad en la nueva Lima. Al respecto, Foucault nos llama la atención sobre estas nuevas dinámicas sociales manifestando que “cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène ” (755).

La puesta en práctica de los proyectos de cada grupo heterogéneo va a ocasionar las llamadas utopías, que se manifiestan en el cuento en el proyecto urbano de CULSA, la compañía inmobiliaria que intenta desalojar a uno de los innumerables grupos informales asentados definitivamente en la capital, para poner en práctica su propio proyecto. Esta especie de repetida “tabula rasa” que niega toda construcción física y mental de los otros grupos sociales ajenos a la idiosincrasia del proyecto urbano formal se basa también en su derecho de conquista en base a decretos y caterpillars.

Los demás espacios heterogéneos que presenta Lima en el cuento van también a pretender el ejercicio de un cierto poder a través de sus métodos de presión como la marcha por el centro mismo de la capital y a través de su estricta cohesión ante el peligro de desaparición.

El intento de ejercicio de poder va a generar también la producción de nuevos

referentes de comportamiento. Los personajes con cierta importancia en la historia son gente también salida de la miseria e invasores de terrenos. Ellos, ante el momento de mayor peligro, no muestran la inclinación religiosa típica de la mayoría de los personajes de En octubre no hay milagros, sino que ponen en boca del narrador un extraño llamado de auxilio a la estatua de Manco Cápac: “Baja, hermano Manco Cápac, rompe tu costra de metal y únete a nosotros que somos hijos de tus hijos” (36-37). La ciudad muestra diversos comportamientos de manera simultánea que van a generar el trágico final de la historia pero el comienzo de muchas otras, reales o imaginadas, historias nuevas y mucho más complejas.

Los productores literarios, que intentan reflejar su versión de un momento tan importante para Lima, reflejan también la situación de la nueva ciudad. La literatura ha pasado de ser el elemento colonizado del que habla Rama, impulsivo propulsor de la maquinaria estatal, para emplazarse en una situación más dinámica de presentación de la realidad de manera también heterogénea. “Lima, hora cero” es una denuncia un tanto inocente, desde el punto de vista del tratamiento de la historia. Sin embargo, nos presenta un poderoso testimonio desde el emplazamiento privilegiado del momento en que se escribió (adelantándose en el tiempo a toda la demás producción literaria, usualmente mucho más compleja y con un estilo más maduro) y desde su “externidad” con respecto a la producción letrada que se ajustaba a los cánones cultos de lo que se entendía por literatura.

La barriada Esperanza, Mateo Torres y la marcha de los 300 nos ponen en evidencia la muerte definitiva de una utopía de crecimiento urbano preciosista de estilo neocolonial o de pequeñas revoluciones sociales desde dentro de la incipiente polis, para

mostrarnos los desperdicios, la miseria, la brutal represión o los estilos “aliterarios” de narración que siempre habían sido parte de la capital, pero no se habían puesto de manifiesto abiertamente hasta el nacimiento de la incipiente polis.

Si bien es cierto que En octubre no hay milagros nos muestra el espacio sacralizado, “Lima, hora cero” nos lleva a la desacralización del mismo. Pasamos entonces del recorrido procesional sagrado por la ciudad barroca al emplazamiento desacralizante de la invasión de un terreno donde la ciudad formal intenta concretar una utópica urbanización. La Procesión del Señor de los Milagros representaba dentro de la novela de Reynoso lo que Foucault llama “Heterotopías de desviación”, atrapadas en el pasado acumulado en ellas. Por el contrario, “Lima, hora cero” nos presenta la destrucción de una utopía por efectos de la intrincada red de conexiones entre los elementos, espacios y tiempos de la nueva ciudad que recrea el narrador.

### **3.6 Congrains y el lenguaje en la Narrativa Salvaje.**

Una de las características más importantes de toda la confluencia de los tiempos y sus cargas ideológicas en “Lima, hora cero” es el lenguaje como manera de autoafirmación y conflicto de algunos de los escritores de la narrativa de los 50 en relación con el lenguaje que el canon literario imponía. Este rechazo de las formas discursivas barrocas no es solamente una negación o una especie de parricidio literario sino también una manera de entrar en diálogo, conflictivo, pero diálogo al fin, con la historia. Así lo entendieron críticos, narradores y poetas a partir de la experiencia de vida en la ciudad industrializada. Al respecto, Higgins nos dice en The Literary Representation of Peru:

Like Salazar<sup>18</sup>, Cisneros<sup>19</sup> regards the colonial heritage as having a negative influence on the Limeñan character and in “Crónica de Lima” he acknowledges that he himself is no exception. Here the chronicle of his life is seen as being recorded in the fabric of the city, since his personal history has been shaped by his native environment and is merely a variant of the same old archetypal story. (55-56)

Como en el poemario de Antonio Cisneros, los narradores de la Narrativa Salvaje se enfrentaron ferozmente a ese “legado colonial” que menciona Higgins. El resultado, no solamente en “Lima, hora cero” sino en toda la narrativa de ese tiempo es su estilo simple, directo y llano, es decir carente de figuras literarias, referencias mitológicas o demostraciones de erudición. Sus oraciones son siempre cortas y van directamente, expresamente al objetivo de la narración o descripción.

Muchos de estos rasgos fueron duramente criticados por los referentes culturales del momento. Luis Alberto Sánchez, por ejemplo llegó a decir que Congrains “aprendió a escribir a trompicones”. Evidentemente la juventud del autor al momento de escribir el relato podría explicar ciertas carencias literarias (tenía 22 años al momento de publicar Lima, hora cero) pero el formalismo y el conservadurismo estilístico de los escritores limeños tenía ya una tradición muy bien conocida. Salazar Bondy, por ejemplo, afirma en Lima la horrible que “todos los escritores de Lima en el orden costumbrista tuvieron especial menosprecio por lo moderno y se jactaron de su veneración a los tiempos idos, sus gollerías y sus ocios” (104).

Esta veneración a los tiempos idos se reflejaba en la admiración al estilo de estos tiempos y al conservadurismo al tocar temas como el sexo, que Reynoso aborda de

---

<sup>18</sup> Se refiere a Sebastián Salazar Bondy, el autor de la emblemática obra Lima la horrible, Salazar fue uno de los críticos más duros de la imagen tradicional de la ciudad de mediados del siglo XX.

<sup>19</sup> Aquí habla sobre Antonio Cisneros, poeta autor de Canto ceremonial contra un oso hormiguero, donde el oso hormiguero representa la elite criolla y es descrito como “an ante-diluvian monster who has inexplicably survived the historical changes which logically should have made him extinct”. (Higgins, 55)

manera especial; el protagonismo de la mujer, que Congrains reproduce en No una sino muchas muertes o la extrema miseria de los submundos urbanos, que los escritores tradicionales y los tradicionistas habían ignorado en beneficio de la añoranza de una Lima que iba siendo rodeada por una nueva ciudad que también llevaba su nombre. La visión pasadista de Lima generó políticamente la denominada República aristocrática, término acuñado por Jorge Basadre para el periodo entre 1895 y 1919<sup>20</sup>. En arquitectura el estilo neocolonial saturó a la ciudad de edificios como hemos visto en el apartado de las fundaciones y refundaciones.

En el plano literario, que es el que nos interesa, la ciudad entra al siglo bajo los influjos del modernismo poético cuyos exponentes se reunían en el Palais Concert del Jirón de la Unión y trataban todavía de darle continuismo a las pompas literarias de raíces coloniales al tiempo que comenzaban a ser protagonistas, muchas veces desde la trinchera periodística, de una situación que transformaba la ciudad. Teodoro Hampe nos dice en “Las Tradiciones peruanas y el imaginario de la nobleza titulada del virreinato”:

Bien sabemos que los intelectuales de la “generación del novecientos”, marcados por una actitud reverencial hacia el legado hispánico, se apropiaron macizamente de la obra palmiana, viendo en ella una celebración de las luces y blasones del Virreinato. (341-342)

La generación de narradores de los 50, rompe con el protagonismo del verso en la creación literaria de la ciudad, verso que muchas veces irradiaba nostalgia expresada en tema y lenguaje frente a una pretendida época dorada de la colonia.

Los escritores de la Narrativa Salvaje presentan, frente a la nostalgia del pasado, una visión rebelde de la nueva ciudad que se manifiesta a través de un lenguaje nuevo muchas veces escandaloso, como en el caso de Reynoso; o seco y preciso, como en el

---

<sup>20</sup> La “República Aristocrática” es un capítulo importante en la Historia de la República del Perú de Jorge Basadre y comenzaría con el gobierno de Nicolás de Piérola en 1895. (1983, t. VII)

caso de Congrains. La visión rebelde frente al barroquismo no solamente evade las declaraciones y repliegues pomposos que Chocano tenía en poesía sino que rompe con claridad con el lenguaje difícil como símbolo de distinción de clase entre los artistas de la Ciudad Letrada. El lenguaje antibarroco es la herramienta más visible de la Narrativa Salvaje.

Podemos apreciar, por ejemplo en la descripción de la situación de Mateo Torres un desarrollo casi telegráfico de su odisea en Lima “Mateo ha dejado cinco libras de garantía por una ducha eléctrica de muestra; se halla en una calle de Lince y está tocando una puerta” (11). El narrador-testigo de la Narrativa Salvaje no duda en reportar su visión más profunda de la cruda realidad, pero no se detiene en su propio estilo sino que aborda, a veces de manera simplista, los hilos de la trama. En “Lima, hora cero”, cuando el narrador nos informa sobre la situación de Mateo Torres, no se detiene en expresar una horrible realidad con un hermoso estilo narrativo, sino que su prioridad es informarnos rápidamente si Torres tiene los requerimientos o documentos para triunfar en Lima:

No los tiene. De nuevo en la calle... Mateo tiene que reconocer que se ha equivocado. En Lima puede haber cien mil oficinas, pero de ahí a que se animen a darle trabajo hay mucha, muchísima distancia (10).

La sentencia lezamiana “Se puede comprender sin entender” que nos dice la introducción a Paradiso de José Lezama Lima, se encuentra totalmente fuera de toda preocupación en Congrains. Esto refuerza no solamente la idea de ausencia, sino un enfrentamiento con la herencia cultural barroca o un estilo neobarroco en la Narrativa Salvaje, y nos explica que tanto Reynoso como Congrains intentan interpretar el universo urbano de la Lima de mediados de siglo XX, a través de una narrativa de lectura simple y directa. En el prólogo a No una sino muchas muertes, Vargas Llosa nos dice sobre el

lenguaje:

Su lenguaje es “realista, desde luego”, es decir reelaboración literaria de un habla popular, pero el uso de lo coloquial busca una eficacia informativa y no una impresión de exotismo, no es jamás una exhibición de la peculiaridad lingüística de la barriada. Los peruanismos que aparecen son prescindibles, es decir funcionales: sitúan al personaje social y psicológicamente, pero nada más. Lo sirven. No se sirven de él: esa relación es la que decide si el empleo de lo coloquial en una novela es literario o folklórico. Ya se ha señalado que el mayor éxito de Congrains está cuando no habla el narrador de su historia, sino cuando lo hacen los personajes: su modo de expresarse es tan seco, frío e incoloro como el paisaje que los rodea o como el espíritu de permea sus actos. (18)

Es importante destacar que tanto Reynoso como Congrains tienen estilos diferentes de narración. Los uno sin embargo el afán por evitar las palabras rebuscadas y las grandes estructuras que enlacen la trama y que vuelvan complicada la labor del lector.

Miguel Ángel Rodríguez Rea nos dice en su compilación comentada de artículos y ensayos de Vargas Llosa Tras las huellas de un crítico, que de la entrevista que Vargas Llosa le hiciera a Congrains, se concluye que el autor de No una sino muchas muertes no poseía técnica alguna para escribir, pero era un laborioso e incisivo hurgador de situaciones reales. Rodríguez Rea transcribe luego el siguiente extracto de la entrevista:

Asegura no ajustarse a una técnica determinada: “Escribo, afirma, intuitivamente”. Para encarar literariamente cualquier tema: Congrains se documenta de una manera objetiva y directa. Así, por ejemplo, se encuentra trabajando hace algún tiempo una novela cuyos personajes son obreros. Para conocer mejor qué sigue un obrero en el Perú para trabajo, recorrió una serie de fábricas solicitando colocación y luego trabajó algún tiempo en una curtiembre, como cortador de cueros. Por este sistema, Congrains puede asegurar, también la autenticidad de los problemas que plantea en sus escritos: casi todos ellos los ha vivido personalmente. (80)

Congrains se rebela contra esa especie de “culteranismo” del escritor consciente de la realidad pero inconsciente de ser un producto cultural barroco. Ni el cuento “Lima, hora cero”, ni los demás dentro del conjunto al que el primero otorga el título, parecen

tener siquiera la pretensión de incluir preciosismos en el relato, lo que permite que este se descargue de modas literarias y se concentre en la propia trama. El resultado es muchas veces poco atractivo a un lector erudito, pero nos brinda una suma de partes sencillas que van a aportar al resultado final que en base a la crudeza y originalidad de la situación (recordemos que se trata de un cambio del tópico tradicionalista de Las tradiciones peruanas a la contraparte ensayística de Lima la horrible) terminan aportando significativamente a la verosimilitud del relato por más extrañas que sean las nuevas situaciones de la ciudad.

En suma, “Lima, hora cero” realiza la denuncia de la brutalidad de las condiciones urbanas a través de la trama. Pero también presenta otra denuncia contra la ciudad misma como productora de cultura y a sus referentes de producción, en este caso los escritores que producen de acuerdo a su tradición formal y letrada. Las obras de Congrains a mediados del siglo XX nos muestran a un escritor que rompe no solamente con el tópico del “locus amoenus” de la ciudad hidalga, sino también con la tradición estilística de la misma. El título mismo de la colección de cuentos, Lima, hora cero: breve, conciso y desafiante, nos muestra las intenciones del autor de participar en la refundación de una nueva ciudad, bajo nuevas circunstancias e interpretada con los referentes estilísticos que luego emanarían de la ciudad a partir de ese punto de quiebre que significó la aparición de la Narrativa Salvaje y, en general, la generación de narradores urbanos de la década del cincuenta.



## CONCLUSIONES

Comencé esta memoria con las frases finales de Raúl Porras Barrenechea<sup>21</sup>, y su negativa a incluir la vertiginosa urbanización e industrialización de la ciudad en su Pequeña antología de Lima. Porras denomina urbanicidio a la construcción de una nueva Lima que “ha tendido otras veces con sadismo terrible, a alterar la fisonomía esencial, del monumento o a destrozar su armonía o su trazo histórico” (398). Sin embargo, el mismo autor sostiene en la “Presentación y autocensura” de la misma obra, que las ciudades existen, “no sólo en la geografía, sino en el espíritu” (9).

Por ello la intención de este trabajo ha sido buscar en los diversos tiempos y espacios por los que transitó la antigua capital virreinal, es decir, los componentes que hicieron posible que Oswaldo Reynoso y Enrique Congrains pudieran contribuir, desde su propio emplazamiento y su presente, al imaginario de la ciudad con las obras En octubre no hay milagros y “Lima, hora cero”.

Consecuentemente, hemos puesto énfasis en establecer un contexto que se remonte, tanto al Concilio de Trento, como a la influencia del culto a Pachacamac en la Procesión del Señor de los Milagros. Partiendo de estas premisas, el primer capítulo, puede dar cuenta de la importancia extrema que el barroco imparte a las ciudades americanas como punto de partida de conquistas y centro representativo de un poder lejano. Lima, como vimos, fue casi por antonomasia un claro ejemplo de la utilización de una ciudad asentada sobre territorio hostil, pero que al partir desde el plano, dejó amplias posibilidades para que los conquistadores primero y luego fundadores, plantearan lo que

---

<sup>21</sup> La frase final de Porras es “De los alcaldes, de los terremotos y de los urbanizadores, libranos Señor”. Esta es una variante de la original: *De la colère des normands, libérez nous, Seigneur*, plegaria francesa del siglo IX, ante el temor de las incursiones de las tribus normandas en el norte de su territorio.

Ángel Rama denominaría “un modelo de secular duración, la Ciudad Barroca” (2).

Lima fue el centro de recepción de la cultura barroca en la América del Sur. La ciudad, tanto artística como socialmente, conservó una fuerte herencia de la época en la que era la ciudad más importante del sur del continente. A este legado hemos denominado el barroco social. El barroco social fue el elemento conductor de lo que Porras denomina el “espíritu de la ciudad” y que se podría interpretar en la personalidad de la misma o la mezcla de su aspecto exterior y la idiosincrasia de sus propios habitantes. Precisamente tanto el aspecto exterior como la idiosincrasia del limeño, o de lo que se suponía ser limeño, cambian abruptamente al llegar la primera mitad del siglo XX. El barroco social se enfrentó a fenómenos contradictorios y beligerantes. Uno de ellos es el que vimos como la llamada Narrativa Salvaje.

Es así que el segundo capítulo nos ha mostrado esta crisis del barroco social desde la perspectiva de la Narrativa Salvaje. En octubre no hay milagros, a través de su elemento omnipresente en toda la obra: la procesión del Señor de los Milagros, nos presentó el más claro ejemplo de la fortaleza de la herencia barroca en la Lima de la primera mitad del siglo XX. A través de ella pudimos interpretar, tanto la acción uniformizadora, contenedora de la individualidad, como la reacción que esta genera en los individuos que quieren liberarse de estas fuerzas de contención a través de una exuberante desenvoltura o una “cultura gesticulante, de dramática expresión” como diría Maravall (91).

La opresión de la individualidad que describe la novela de Reynoso no impide la agonía del barroco social y la transformación de la ciudad hasta convertirse en una urbe

industrial a escala sudamericana. La Narrativa Salvaje intenta por ello transformar también esta urbe industrial en expansión sin tener en cuenta la otra Lima, componente importante de la ciudad industrializada pero ausente totalmente en su imaginario. José Luis Romero al tocar el tema nos manifiesta que: “La sociedad normalizada visualizó que el conjunto inmigrante que se filtraba [...] constituía a sus ojos la 'otra sociedad', cuya existencia se conocía de oídas pero se rehuía” (403). Enrique Congrains en su “Lima, hora cero”, no rehuye este fenómeno sino que lo confronta brutalmente con la “sociedad normalizada”. Romero agrega sobre este tema que “Fue diferente cuando la ‘otra sociedad’ apareció formando grupos. Para entonces seguramente habían logrado los inmigrantes fortalecer ciertos vínculos que empezaban a aglutinarlos” (403).

Ya sea dando cuenta de la visualización, filtración, organización, aglutinamiento o la represión, ambas obras literarias representaron transiciones decisivas para la transformación del “espíritu de la ciudad” que menciona Porras. De la invasión española y la fundación de la Ciudad de los Reyes hasta la llegada de la brutal urbanización (esa otra invasión) y la apertura de la ciudad a la industrialización, con el consiguiente nacimiento de la Narrativa Salvaje, Lima ha pasado por una serie de transformaciones.

Como consecuencia de las diversas transformaciones: de la formación de la ciudad barroca a las reformas borbónicas; de la categoría de centro administrativo español en Sudamérica a la condición de ciudad de menor importancia en la región; de la ciudad colonial a la capital de la nueva república; de la representación de un Perú tradicional y nostálgico de un pasado hispano al punto de partida de una bulliciosa metrópoli; de su idealización como ciudad del río, el puente y la alameda<sup>22</sup> hasta la Lima

---

<sup>22</sup> Frase de constante referencia en canciones como “Del puente a la alameda” de Chabuca Granda o en escritos como Pequeña antología de Lima, el río, el puente y la alameda, de Raúl Porras.

la horrible<sup>23</sup>; la ciudad es lamentada por virtuosos “a la antigua”<sup>24</sup> y celebrada por los amantes de una incipiente multiculturalidad.

Reynoso y Congrains son duros críticos de las terribles injusticias de la ciudad en transformación. Ambos autores, incluidos en este trabajo en el tópico de la Narrativa Salvaje son también complementarios debido a que Congrains, como vemos en “Lima, hora cero”, se concentra en el sufrimiento y la rebeldía urbana de los elementos periféricos de la ciudad industrial, mientras que Reynoso establece una especie de celebración de lo grotesco y lo carnavalesco de estos últimos, desde su insufrible condición de oprimidos. Rebeldía, burla, gesticulación, rebeldía individual o colectiva, no tendrían lugar sin la creación de espacios alternativos dentro de la oficialidad.

El tema del espacio, como vimos, ha sido importante para ubicar fenómenos como acción-reacción en En octubre no hay milagros, o explosión-implosión en el caso de “Lima, hora cero”. En ninguno de estos casos se intentó reducir a ambivalencias u oposiciones binarias sino que se propuso la creación de horizontes diversos de expresión. Estos horizontes son generados por las dos transformaciones que fueron objeto de estudio en esta memoria: la primera que marca la crisis de la ciudad del barroco social ante la influencia de nuevas fuerzas a nivel nacional e internacional, en el caso de En octubre no hay milagros. La segunda, dentro de “Lima, hora cero” que se establece ya como un conflicto interno dentro de la ciudad (recientemente urbanizada e industrializada), entre los urbanizadores formales que van del centro a la periferia y los informales, que tienen el sentido inverso.

---

<sup>23</sup> Frase que, como vimos a lo largo de esta memoria, pertenece a Sebastián Salazar Bondy.

<sup>24</sup> Frase tomada del artículo “El vigor de la agonía (La ciudad de México en los albores del siglo XXI)”, en Más allá de la ciudad letrada, Crónicas y espacios urbanos. En ella, Carlos Monsiváis sostiene que “En tanto armazón declarativo, la sociedad va detrás de su propio desarrollo, y esto se explica en las encuestas a la mayoría que se declara “virtuoso a la antigua” y a los que se ofenden por la “falta de respeto a la tradición” [...]” (27)

Ninguna de estas transformaciones significó, desde luego, el fin de lo que, siguiendo a Ángel Rama, hemos visto como la Ciudad Letrada. La crisis del barroco social y la aparición de la ciudad industrial generó la aparición de la Narrativa Salvaje, pero estas obras significaron un proceso corto dentro de la misma creación literaria urbana que luego llegaría a niveles más complejos con la aparición de los trabajos de Vargas Llosa y Enrique Bryce Echenique, ambos también interesados en representar los cambios y las crisis constantes del país, pero con una estructura y un estilo muy elaborados para una lectura masiva, teniendo en cuenta el nivel de lectoría en el Perú. Luego del fugaz fenómeno que significó la Narrativa Salvaje o los intentos de masificación de los lectores en la década de los 60, la literatura peruana también se proyectó hacia el público internacional, casi siempre tratando temas nacionales. Tanto la Narrativa Salvaje, voluntariamente comprometida socialmente, como las obras peruanas que adquirieron dimensiones internacionales, tienen a los cambios sociales de la urbe como protagonistas, pero la segunda terminaría, sin quererlo, legitimando nuevamente el poder de las letras al convertirse en demasiado compleja para una lectoría masiva. La aparición de los medios masivos terminaría dándole el golpe de gracia a los escritores comprometidos que querían hacer de la literatura elemento indispensable de sus revoluciones sociales. El cine y la televisión pronto coparían los espacios de recepción del público urbano y se transformarían en los más influyentes como herramientas de propagación de ideas.

La Narrativa Salvaje fue sin embargo un intento para enfocarse también en las transformaciones desde el análisis o la recreación de las masas que aparecían y no tardaban en organizarse, en lugar de enfocar los cambios de la ciudad solamente desde el

análisis o la recreación de la élite.

“Es en multitud como la masa ejerce su derecho a la ciudad”, sostiene Jesús Martín Barbero en De los medios a las mediaciones (67). En octubre no hay milagros y “Lima hora cero”, nos reclaman el derecho de estas masas, organizadas o no, a existir, con sus miseria, tribulaciones, virtudes y aportaciones a la nueva ciudad; dentro de la literatura urbana y a reconocerse en ella. Las quintas, prostíbulos, cantinas, barriadas, manifestaciones callejeras, procesiones dentro de procesiones, y demás nuevos espacios recreados en la Narrativa Salvaje van a convertirse en emisores de discursos que no son ni dominantes ni dominados, sino que suman y se adhieren a un todo amorfo y múltiple, que otros estilos y luego otros medios se encargarán de dar cuenta en los años posteriores.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abanto Rojas, Luis: "Migrantes, cerros y barriadas, o la metamorfosis de la ciudad - Acerca de dos cuentos de Enrique Congrains". Ciberayllu. Consultado 5 de diciembre del 2008.  
<[http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/LA\\_Congrains.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/LA_Congrains.html)>.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism. Revised Edition ed. London and New York: Verso, 1991.
- Arguedas, José María. Yawar fiesta. Lima: Biblioteca de la Literatura Peruana, 2003.
- Árias Quincot, César. "Historia política del Perú", Compendio histórico del Perú (Segunda edición). Ed. Carlos Milla Bartres. Tomo VII. Madrid: Milla Bartres, 1998.
- Avendaño, Florencia Quesada. "Imaginario urbano, espacio público y ciudad en América Latina". Pensar Iberoamérica. Revista de cultura 8 (abril-junio 2006). Consultado 01 agosto 2008 <<http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric08a03.htm>>.
- Bajtín, Mijail. The Dialogic Imagination: Four Essays. Austin: University of Texas, 1981.
- La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, el contexto de Francois Rabelais. Buenos Aires: Alianza Universidad, 1998.
- Teoría y estética de la novela. Madrid : Taurus, 1989.
- Bastin, Georges L. y Elvia Castrillón. "La 'Carta dirigida a los españoles americanos', una carta que recorrió muchos caminos...." HISTAL (enero 2004). Consultado el 28 de febrero de 2008  
<http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/la%20carta%20dirigida%20a%20los%20espanoles%20americanos.htm>.
- Barta, Peter, Charles Platter, y David Shepherd (Editores). Carnivalizing Difference. Londres: Routledge, 2002.
- Béjar, Héctor. Las Guerrillas De 1965: Balance Y Perspectivas. Lima: PEISA, 1973.
- Belaúnde, Pedro. "Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales". Amaral Aracy (Coord). Arquitectura neocolonial. Arte universal. América Latina, Caribe, Estados Unidos. Sao Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994.
- Carrió de la Vandra, Alonso. El lazarillo de ciegos caminantes. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985 (1775).

- Celorio, Gonzalo. "Del Barroco al Neobarroco". Ensayo de contraconquista. México: Tusquets, 2001. 75-105.
- "Comunidad" Diccionario de la lengua española. Edición 22. 2001.
- Congrains Enrique. No una sino muchas muertes. Lima: Populibros peruanos, 1963.
- Congrains Enrique. Lima, Hora cero. Lima: Populibros peruanos, 1964.
- Congrains, Enrique. "Congrains Martin: Creo en el poder de las ideas". Entrevista con Paolo De Lima. Zona de noticias. Consultado el 1 de diciembre 2007. <<http://notazonadenoticias.blogspot.com/2006/08/enrique-congrains-martin-creo-en-el.html>>.
- Congrains, Enrique. "Me he propuesto hacer literatura no peruana, muy conscientemente". Entrevista con Giancarlo Stagnaro y Johnny Zevallos. El hablador, revista virtual de literatura Consultado el 5 de noviembre de 2007. [http://www.elhablador.com/entrevista13\\_1.htm](http://www.elhablador.com/entrevista13_1.htm).
- Cotler, Julio. Clases, Estado Y Nación En El Perú. Lima: IEP, 2005.
- Crawford, Livingston y Pamela Flores. "América Latina: La ciudad negada". Investigación y Desarrollo. 14.1 (2006): 226-39.
- Cuba Luque, Jorge. "La literatura urbana y la prensa limeña. Década de 1950". El Peruano 07 julio 2003, sec. Identidades, 10-11.
- Darío Rubén. Prosas profanas. Argentina: Editorial Sopena, 1947.
- Dabove Juan Pablo. "Ciudad letrada" forthcoming in Diccionario de estudios culturales latinoamericanos. Edited by Monica Szurmuk and Robert Mckee Irwin. Mexico, siglo XXI.
- De Solano, Francisco (coordinador). Historia y futuro de la ciudad iberoamericana. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1986.
- De Soto, Hernando. El otro sendero: La revolución informal. Lima: Editorial El Barranco, 1986.
- Durand Flores, Luis. "La República: 1900-1993". Compendio histórico del Perú (Segunda edición). Ed. Carlos Milla Bartres. Tomo VI. Madrid: Milla Bartres, 1998.
- Elmore Peter. Los Muros Invisibles. Lima y La Modernidad en la novela del siglo XX. Lima: Mosca azul editores, 1993.



- Fernández Retamar, Roberto. "Calibán" <http://www.literatura.us/roberto/caliban2.html>. Visto el 5 de noviembre de 2007.
- Foucault, Michel. "Las redes del poder". Consultado el 4 noviembre de 2007. <[http://es.wikisource.org/wiki/Las\\_redes\\_del\\_poder](http://es.wikisource.org/wiki/Las_redes_del_poder)>.
- Foucault, Michel. Le mot et les choses. París: Editions Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. L'ordre du discours. París: Editions Gallimard, 1971.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres". Consultado 25 de abril de 2007 <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>>.
- Freyre, Maynor. "Las sulfurosas narraciones de Oswaldo Reynoso." Resonancias 78 (2007). Consultado el 15 de mayo de 2008 <<http://www.resonancias.org/content/read/681/>>.
- García Canclini, Nestor. Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Editorial Grijalbo, 1995.
- García Canclini, Nestor. Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Guich, José, y Alejandro Susti. Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano moderno. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima, 2007.
- Gutiérrez, Ramón. "Repensando el barroco americano". Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, 46-54.
- Hampe Martínez, Teodoro. "Las Tradiciones Peruanas Y El Imaginario De La Nobleza Titulada Del Virreinato" Revista de Indias LXI.222 (2001): 331-44.
- Hampe Martínez, Teodoro. "Descubrimiento, Conquista y Virreinato. Siglo XVI". Compendio histórico del Perú (Segunda edición). Ed. Carlos Milla Bartres. Tomo VII. Madrid: Milla Bartres, 1998.
- Hernani, Enrique Sánchez. "Encuentro con Enrique Congrains". El Comercio 16 de febrero 2008. Consultado el 28 de mayo de 2008 <<http://www.elcomercio.com.pe/edicionimpresa/Html/2008-02-16/encuentro-enrique-congrains.html>>.
- Higgins, James. Historia de la literatura peruana. Lima: R. Palma. 2006.
- Higgins, James. The Literary Representation of Peru. New York: The Edwin Mellen

Press, 2002.

Higgins, James. Lima: A Cultural and Literary History (Cities Of The Imagination S.). Oxford: Signal Books Ltd.

Kumitzki, Horst. "Barroco y postmodernismo, una confrontación postergada", Ensayo en: Bolívar Echeverría, Modernidad Europea y Ethos Barroco, México: UNAM y El Equilibrista, 1994.

Lezama Lima, José. Paradiso. Madrid: Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 1984.

Mamani-Macedo, Pofirio. La société peruvienne du Xx siècle dans l'œuvre de Julio Ramón Ribeyro France: Larmattan, 2007.

Maravall, José Antonio. La cultura del Barroco. Editorial Ariel, Barcelona: 1980.

Martín Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones. Bogotá: Convenio Andrés Bello 2003.

Martínez Marín, Carmen. "Linaje y nobleza del virrey don José Manso De Velasco, Conde De Superunda". Revista Complutense de Historia de América. 32 (2006): 269-80.

Mignolo, Walter. "Herencias coloniales y teorías postcoloniales". Consultado el 5 de diciembre de 2007. <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Mignolo.pdf>>.

Miro Quesada, Aurelio. Lima. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1994.

Monsiváis, Carlos. "El vigor de la agonía (La ciudad de México en los albores del siglo XXI)" Más allá de la ciudad letrada, crónicas y espacios urbanos. Muñoz, Boris y Spitta, Silvia (editores) Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh: Biblioteca de América, 2003.

Moraña, Mabel (Coordinadora). Relecturas del barroco de Indias. Hanover: Ediciones del Norte, 1994.

Morse, Richard. Las ciudades latinoamericanas. México: SEP, 1973.

Mumford, Lewis. The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects. New York: Harcourt, Brace and World, 1961.

Muñoz, Boris y Spitta, Silvia (editores) Más allá de la ciudad letrada. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh: Biblioteca de América, 2003.

Murrieta, Pedro Manuel Benvenuto. Quince plazuelas, una alameda y un callejón. Lima:

- Fondo Editorial de la Universidad del Pacífico, 2003.
- Ortega, Julio. Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura. México: Fondo de cultura económica, 1988.
- Osorio, Alejandra. "The King in Lima: Simulacra, Ritual, and Rule in Seventeenth-Century Peru". Hispanic American Historical Review. 84.3 (2004): 447-74.
- Panfichi, Aldo y Portocarrero, Felipe (editores). Mundos interiores: Lima 1850-1950. Lima: Universidad del Pacífico, 1998.
- Parkinson Zamora, Louis. The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.
- Pease, Franklin. Breve historia contemporánea del Perú. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Peytard, Jean. Mikail Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours. Paris: Bertrand-Lacoste, 1995.
- Ponce Vega, Luis. "Historia Económica Del Perú". Compendio histórico del Perú. (Segunda edición). Ed. Carlos Milla Bartres. Tomo VII. Madrid: Milla Bartres, 1998.
- Poole, Rose. Nation and Identity. London: Routledge, 1999.
- Porras Barrenechea, Raúl. . El Periodismo En El Perú. Lima: Instituto Raúl Porras, 1970.
- Pequeña antología de Lima. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1965.
- Rabassa, Gregory. "The Baroque in Latin American Literature". Luso-Brazilian Review Supplementary Issue (Summer, 1978): 59-65.
- Ramón, Gabriel. "Urbe y orden: evidencias del reformismo borbónico en el tejido limeño". O'phelan, S. (ed.) El Perú en el siglo XVIII La era borbónica. Lima: Instituto Riva Agüero, pp.295-324.
- Rénique, José. "De la traición aprista al gesto heroico - Luis De La Puente y la guerrilla del Mir". E.I.A.L Enero-junio 2004.
- Reynoso, Oswaldo. En octubre no hay milagros. Lima: Peisa, 1965.
- Reynoso, Oswaldo. Los inocentes. Lima: Peisa, 1993 (1961).
- Rodriguez-Peralta, Phyllis. "The Peru of Chocano and Vallejo". Hispania, 44.4

(diciembre 1961): 635-642.

Rodríguez Rea, Miguel Ángel. Tras las huellas de un crítico: Mario Vargas Llosa, 1954-1959. Lima: Fondo Editorial Universidad Católica, 1996.

Romero, José Luís. Latinoamérica, las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

Rostworowski de Díez Canseco, María. Pachacamac y el Señor de los Milagros: una trayectoria milenaria. Lima: Instituto de estudios peruanos. IEP, 1992

Salazar Bondy, Sebastián. Lima la horrible. Chile: Editorial Universidad de Concepción, 2002.

Sánchez, Luis Alberto. Proceso y contenido de la novela hispano-americana. Madrid: Editorial Gredos, 1953.

Sarduy, Severo Ensayos generales sobre el barroco. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

Sarmiento, Faustino. Facundo : Civilización y barbarie en las pampas argentinas. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1962.

Solano, Francisco de. Estudios sobre la ciudad iberoamericana. Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1975.

----- Historia y futuro de la ciudad iberoamericana. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1986.

Spadaccini, Nicolas, y Luís Martín Estudillo (editores). Hispanic Baroques, Reading Cultures in Context. Nashville: Vanderbilt U. Press, 2005.

Spitta, Silvia. "Lima the Horrible: The Cultural Politics of Theft." PMLA 122.1 (2007): 294-300.

Suarez Simich, Mario. "Libros clave en la narrativa peruana (III). Los inocentes". Consultado el 1 de noviembre de 2007.  
<[http://213.4.108.140/el\\_rinconete/anteriores/abril\\_06/03042006\\_01.htm](http://213.4.108.140/el_rinconete/anteriores/abril_06/03042006_01.htm)>.

Tamayo Vargas, Augusto. Literatura peruana III. Lima: Peisa, 1993.

Terralla y Landa, Esteban. Lima por dentro y por fuera. Ed. Alan Soons. Exeter: University of Exeter Press, 1978.

Urquiza, Wiley Ludeña. "Con-Cierto De-Sierto Barroco." El Peruano 18 octubre 2004, sec. Identidades.

Varon Gabal, Rafael y Auke Pieter Jacobs "Peruvian Wealth and Spanish Investments: The Pizarro family Turing the Sixteenth Century". Hispanic American Historical Review 67 (1987): 657-694.

Vargas Llosa, Mario. La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del Indigenismo. México: Tierra firma, 1996.

Vargas Llosa, Mario. El pez en el agua. Colombia: Seix Barral, 1993.

Wright, Thomas. Latin America in the Era of the Cuban Revolution. New York: Praeger, 1991.