



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>



Resumen de la tesis:

1. Aspecto metodológico:

En esta tesis me he propuesto trabajar el libro Pobre gente de París de Sebastián Salazar Bondy analizando los relatos que lo componen, así como la tradición literaria con la que el libro dialoga. Por eso, he revisado la tradición latinoamericana sobre el motivo del Mito de París que es el trabajado por el escritor peruano, así como la literatura crítica existente. Un texto teórico importante para mi investigación ha sido Theory of parody de Linda Hutcheon, de donde recogí la definición de parodia que usé. Asimismo, he trabajado haciendo uso de artículos periodísticos de Salazar Bondy, en los cuales discutí varios de los temas que en el libro también se discuten.

2. Planteamiento del problema:

El libro de Salazar Bondy ha sido interpretado siempre y solo como una ficción que intenta desmitificar la imagen celebratoria de París. Así lo atestiguan los escasos críticos peruanos que han hecho breves comentarios sobre el texto, así como los trabajos de Marcy Schwartz y Julie Jones, quienes comentan el libro en las introducciones a sus respectivos estudios sobre el tema de París en la literatura latinoamericana del siglo XX. Esta interpretación limita la comprensión del libro y ha sido el punto de partida de mi interpretación. Asimismo, no se ha distinguido entre los objetivos de la historia principal desarrollada en ocho capítulos y los de los siete relatos alternos. Mi aproximación plantea una hipótesis para cada grupo.

3. Objetivos:

Mi investigación tiene básicamente tres objetivos:

- a. Demostrar que el libro busca más que ser una ficción sobre el tema de París
- b. Demostrar que el libro se inserta en la temática de la reflexión urbana latinoamericana y peruana en particular
- c. Insistir en la representación de Lima y mostrar una etapa de las ideas urbanas de Salazar Bondy, anterior y muy distinta a la que representan sus ideas vertidas en el famoso ensayo Lima la horrible

4. Hipótesis:

El motivo latinoamericano del Mito de París es parodiado con el objetivo de representar del drama político de la clase media latinoamericana en medio de las dictaduras que

gobernaron en la década del 50. En los relatos, se demuestra que estas dictaduras son aliadas de la evasión producida por el Mito de París. En la historia principal, hay dos dramas representados: Juan Navas, el protagonista, huye de Lima por la artificialidad de la modernización que allí se vive, mientras que Felipe Armijo abraza esta modernización impulsada por la dictadura militar peruana y recae en un vínculo evasivo con Lima. Como ambos, además, tienen dos paradigmas de ciudad distintos, París y Nueva York, evalúan a Lima a través de ellos. El resultado del mito urbano bajo un contexto político dictatorial, en ambos casos, es la imposibilidad de un vínculo directo, histórico y democrático con Lima.

5. Breve referencia al marco:

El primer capítulo explora la parodia del tópico “París-mujer” en la historia principal en el primero de los relatos. El segundo capítulo analiza la parodia de las utopías literaria, artística y política en el capítulo VII de la historia principal y en los siguientes cuatro relatos. En esto dos primeros capítulos hago uso de la tradición literaria existente sobre dichos temas, así como de bibliografía crítica. El último capítulo se centra en la representación de Lima. Aquí utilizo sobre todo los artículos periodísticos de Salazar Bondy sobre Lima y bibliografía crítica sobre arquitectura y urbanismo en la década del 50.

6. Conclusiones:

Mi análisis me lleva a dos conclusiones básicas:

- a. A diferencia de la lectura limitante que siempre se le ha dado a este libro, la parodia que se hace del Mito de París y en especial del tópico “París-mujer” sirve para cuestionar la tradicional dependencia económica, política y cultural del molde europeo representado por París. Más aun, se critica también la dependencia que Estados Unidos comenzó a establecer en el imaginario latinoamericano durante la década del 50.
- b. Asimismo, para el caso de la historia principal, en concordancia con las narraciones de la Generación del 50 a la que este texto pertenece, París es convertido en un espacio ficcional a través del cual se representa Lima, y que sirve para analizar y criticar los imaginarios urbanos que pugnaban por imponerse entre los ciudadanos limeños en la década del 50. París y Nueva York forman parte de este imaginario. Así, lo más interesante de esta representación de Lima es que se realiza a través del diálogo y la confrontación con dos de los paradigmas urbanos contemporáneos más importantes.

7. Bibliografía

- BENJAMIN, Walter
1967 *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.
- BERMAN, Marshall
2004 *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México DF: Siglo XXI.
- BERNUY, Jorge
1985 “El arte abstracto en el Perú”. *Cielo Abierto*. Lima, volumen 11, número 32, pp. 58- 61.
- BOURRICAUD, François
1989 *Poder y sociedad en el Perú*. Lima: IEP: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- BRAVO, José Antonio
1989 *La generación del 50: hombres de letras*. Lima: Okura.
- CARTER, Miguel
1991 *El papel de la Iglesia en la caída de Stroessner*. Asunción: R.P. Ediciones.
- CASA DE LA CULTURA
1969 *Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965*. Lima: Casa de la Cultura.
- COLLIER, Simon
1998 *Historia de Chile, 1808-1994*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CONTRERAS, Carlos y CUETO, Marcos.
2004 *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Lima: PUCP: Universidad del Pacífico. Centro de Investigación: IEP.
- COTLER, Julio
1986 *Clases, Estado y nación en el Perú*. Lima: IEP.
- DARÍO, Rubén
1901 *Peregrinaciones*. París: Librería de la Viuda de Ch. Bouret
[1920?] *Letras*. Madrid: Garnier Hermanos.
- ELMORE, Peter
1995 “La ciudad enferma: ‘Lima la horrible’, de Sebastián Salazar Bondy”.
En: *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico.
- ESCAJADILLO, Tomás
1966 “Sebastián como narrador, no como estatua”. *Revista Peruana de Cultura*. Lima, número 7-8, pp. 98-129.

- ESCOBAR, Alberto
1960 *La narración en el Perú*. Lima: Juan Mejía Baca.
- GAMBINI, Hugo
1999 *Historia del peronismo: el poder total (1943-1951)*. Buenos Aires: Planeta.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura.
1908 *Frívolamente*. París: Garnier
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo
1984 “La narrativa peruana después de 1950”. *Lexis*. Lima, volumen 8, número 2, pp. 227-248.
- GRÜNFELD, Mihai
1996 “De viaje con los modernistas”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, volumen 62, número 175, pp. 351-366.
- GUTIÉRREZ, Miguel
1988 *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Séptimo Ensayo 1: Labrusa.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael
1988 *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- HINTERHAÜSER, Hans
1980 *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- HIRSCHHORN, Gérald
2005 *Sebastián Salazar Bondy. Pasión por la cultura*. Lima: IFEA: UNMSM. Centro de Producción Fondo Editorial.
- HUTCHEON, Linda
2000 *A theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana: University of Illinois Press.
- JONES, Julie
1998 *A common Place. The representation of Paris in Spanish American Fiction*. Lewisburg, PA: Bucknell UP.
- KLARÉN, Peter
2004 *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: IEP.
- LA PRENSA
1955 “Un Centenar de Elevados Edificios Se Construye en el Centro de Lima”. *La Prensa*. Lima, 11 de agosto, p. 1.
- LAUER, Mirko
1976 *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.

- LÓPEZ JIMÉNEZ, Sinesio
1997 *Ciudadanos reales e imaginarios: concepciones, desarrollo y mapa de la ciudadanía en el Perú*. Lima: Instituto de Diálogo y Propuestas.
- LÓPEZ SORIA, José Ignacio y LUDEÑA, Wiley
2000 “La racionalidad ingeniero-arquitectural”. En UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERÍA. *Construyendo el Perú: aportes de ingenieros y arquitectos*. Lima: UNI. Proyecto Historia UNI, pp. 221-231.
- LUDEÑA, Wiley
2003 “Orígenes del urbanismo moderno en el Perú. El aporte de la Agrupación Espacio. Aproximaciones”. *Ur[b]jes: revista de ciudad, urbanismo y paisaje*. Lima, número 1, pp. 155-194.
2004 “Manuel Piqueras Cotolí. Urbanista en el Perú o la invención de una tradición.” En LUDEÑA, Wiley. *Tres buenos tigres. Vanguardia y urbanismo en el Perú del siglo XX*. Huancayo: Colegio de Arquitectos del Perú. Regional Junín, pp. 17-92.
- MARTUCELLI, Elio
2000 *Arquitectura para una ciudad fragmentada: ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus
1997 *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- MORÓN, Guillermo
1994 *Historia contemporánea de Venezuela*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- NUÑEZ, Estuardo
1997 *Las letras de Francia y el Perú: apuntaciones de literatura comparada*. Lima: UNMSM.
- PERA, Cristóbal
1997 “El discurso mitificador de París en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo”. *Hispanic Journal*. Pennsylvania, volumen 18, número 2, pp. 327-340.
2005 “El mito de París en el modernismo hispanoamericano”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, número 658, pp. 9-19.
- PÉREZ BRIGNOLI, Héctor
1985 *Breve Historia de Centroamérica*. Madrid: Alianza Editorial.
- RIBEYRO, Julio Ramón
1992 *La tentación del fracaso. Diario personal*. Tomo I (1950 – 1960). Lima: Jaime Campodónico.

- SALAZAR BONDY, Sebastián
- s/f *Lima la horrible*. Lima: Populibros peruanos.
- 1954a “Sobre arte abstracto”. *La Prensa*. Lima, 26 de mayo, p.8.
- 1954b “Sobre arte abstracto”. *La Prensa*. Lima, 30 de mayo, p. 8.
- 1955 “Ministerio y quechua”. *La Prensa*. Lima, 6 de julio, p. 8.
- 1956a “*El expediente urbano de Lima*. ‘Una Cruz para el hombre común’”. *La Prensa*. Lima, 30 de enero, p. 8.
- 1956b “Antología de la Anti-Democracia. ‘El país no está preparado’”. *La Prensa*. Lima, 25 de junio, p. 8.
- 1956c “‘La Era Trujillo’ (I). Trujillo, una dictadura típica”. *La Prensa*. Lima 14 de julio, p. 6.
- 1956d “‘La Era Trujillo’ (III). Sin miedo y sin rencor”. *La Prensa*. Lima, 16 de agosto, p. 8.
- 1956e “Alguien que brilla por su ausencia”. *La Prensa*. Lima, 29 de noviembre, p. 8.
- 1957a “Visión de Copenhague”. *La Prensa*. Lima, 8 de enero, p. 8.
- 1957b “Pasado y presente en la ciudad”. *La Prensa*. Lima, 31 de enero, p. 6.
- 1957c “Mondrian y su elección”. *La Prensa*. Lima, 3 de abril, p. 6.
- 1958a “¿Una ciudad de rascacielos?”. *La Prensa*. Lima, 9 de julio, p. 10.
- 1958b “Balcones apolillados y tradición”. *La Prensa*. Lima, 18 de julio, p. 12.
- 1958c *Pobre gente de París*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.
- [1964] *Pobre gente de París*. En: *Dios en el cafetín*. Lima: Populibros Peruanos, Quinta serie, pp. 36-150.
- 2003 *Escritos políticos y morales (Perú: 1954-1965)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SCHWARTZ, Marcy
- 1999 *Writing Paris: Urban topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. Albany, NY: State University of New York Press.
- TAMAYO VARGAS, Augusto
- 1992 *Literatura peruana*. Tomo 3. Lima: PEISA.
- VARGAS LLOSA, Mario
- 1993 *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral.
- 1967 “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú”. En *Obras completas de Sebastián Salazar Bondy. Tomo I. Comedias y juguetes*. Lima: Moncloa Editores S.A.
- ZAPATA, Antonio
- 1995 *El joven Belaúnde. Historia de la revista El Arquitecto Peruano*. Lima: Editorial Minerva.
- ZAVALETA, Carlos Eduardo
- 2006 *Narradores peruanos de los 50's: estudio y antología*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Mito urbano y “evasión ciudadana” en Pobre gente de París de Sebastián Salazar Bondy

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención
en Literatura Hispánica que presenta el Bachiller:

Miguel Rosas Buendía

Asesora: Cecilia Esparza

LIMA, 2009

ÍNDICE

Introducción

Capítulo 1

El espejo y el lavabo

La materialización del mito y la aparición de Lima

Una versión más de “París-mujer”

Capítulo 2

La búsqueda literaria de José Olmos

Cuatro relatos, cuatro países y cuatro formas de “conspiración de silencio”

Capítulo 3

El hecho arquitectónico y urbanístico como hecho ciudadano

Ciudadanía, arquitectura y urbanismo en el 50

Juan, Felipe y el drama de la clase media limeña

Paradigmas arquitectónicos encontrados: Lima, París y Nueva York

El verdadero significado de los ‘rascacielos’

Urbanismo, evasión y reconocimiento

Dos relatos finales

Conclusiones

Introducción

I

La crítica ha reconocido el carácter netamente urbano de la producción en prosa de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965); sin embargo, los esfuerzos por comprender sus reflexiones se han centrado exclusivamente en Lima la horrible (1964). El espíritu iconoclasta contra la herencia colonial que caracteriza dicho ensayo se ha considerado la síntesis de sus ideas sobre Lima y la ciudadanía limeña. La falta de interés por su prosa de ficción ha dado como resultado la reducción de las etapas de su pensamiento a una sola, la última. Esto no solo ha impedido el análisis de la evolución de sus ideas urbanas, sino también el de los diferentes recursos que utilizó para desarrollarlas en su narrativa. Mi interés por analizar el caso de Pobre gente de París (1958) busca corregir esta doble omisión¹.

Pobre gente de París está conformada por una historia principal desarrollada en ocho capítulos y protagonizada por un peruano; y, por otro lado, por siete relatos sobre otros latinoamericanos procedentes de diferentes países². Todas las historias trabajan el motivo literario del Mito de París y, por tanto, el libro se inserta en la tradición sobre el tema. No obstante, también intenta diferenciarse. Analizar cómo y para qué es mi objetivo.

¹ La obra narrativa de Salazar Bondy está compuesta de dos libros más: Náufragos y sobrevivientes (1954), colección de cuentos; y Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce (1969), novela póstuma e inconclusa. La crítica peruana le ha dado poca atención a su producción narrativa y muy poca a Pobre gente de París. Pese a que se le reconoce un lugar entre los narradores de la Generación del 50, solo se han planteado ideas generales sobre su obra. Alberto Escobar (1960) lo incluye en las dos ediciones de su antología La narración en el Perú, pero, curiosamente, en la segunda, coloca como independiente uno de los relatos de Pobre gente de París sin darle importancia al todo. Tomás G. Escajadillo (1966), en un texto homenaje sobre su narrativa, destaca algunos de sus cuentos, pero afirma que la historia principal de Pobre gente de París “resulta un relato notoriamente endeble y carente de vida” (113); asimismo, concluye que lo mejor de su narrativa es su novela póstuma. González Vigil (1984) lo incluye en el ‘elenco oficial’ de la Generación del 50, pero solo destaca su colección de cuentos. Miguel Gutiérrez (1988) afirma que es una de las figuras más destacadas entre los narradores del 50, pero no comenta su obra y solo celebra su compromiso social. José Antonio Bravo (1989) reconoce el papel de Salazar Bondy como animador cultural, pero no destaca su narrativa ni lo incluye en su antología. Augusto Tamayo Vargas (1992) lo considera poeta y, sobre todo, autor teatral, pero ni siquiera lo menciona como narrador. Carlos E. Zavaleta (2004) le reconoce “indicios de liderazgo” (47) por su figuración nacional como animador cultural, pero no lo incluye en su antología de la Generación del 50 ni comenta sobre su novela.

² Utilizo la segunda edición que fue incluida en la compilación Dios en el cafetín (Lima: Populibros Peruanos, [1964]), publicación que reúne parte de la obra narrativa de Salazar Bondy. Esta edición fue corregida por él mismo y contiene algunas variantes textuales que serán tomadas en cuenta en el análisis.

II

Es necesaria una explicación sobre la interpretación latinoamericana del Mito de París. Durante el siglo XIX, las ciudades europeas se convirtieron en grandes metrópolis debido a veloces cambios materiales originados por el advenimiento de la industrialización. París tuvo un lugar especial en este proceso por la originalidad y la radicalidad de sus transformaciones urbanas. A su fama de modelo urbanístico, se sumaron los cafés, los barrios bohemios y el prestigio de la cultura francesa. París era la capital universal del progreso y el cosmopolitismo característicos de la modernidad.

La literatura, por supuesto, se ocupó de este fenómeno. El escritor más destacado fue Charles Baudelaire. Su crítica a la burguesía capitalista que guió las transformaciones decimonónicas y su aguda percepción de los nuevos conflictos urbanos producto de la modernización, conforman una interesante interpretación de la modernidad parisina³. Asimismo, un par de décadas después, un grupo de escritores, reivindicando a Baudelaire, Théophile Gautier y el célebre libro de Henry Murguer Scènes de la vie bohème (1847-49), intentó renovar la representación literaria y, en particular, la de la modernidad urbana. Me refiero a los escritores del *fin de siècle*. Este término se utiliza para describir el contexto y la corriente literaria y espiritual aparecidos en Europa, principalmente en Francia, a fines del siglo XIX. En la narrativa, Meyer-Minnemann señala que es con A rebours (1884) de Joris-Karl Huysmans que es posible hablar de una nueva novela que buscaba distinguirse de su precedente naturalista. Guiada por el deseo de alcanzar un nuevo ideal de belleza, la caracterizan el pesimismo histórico y cultural, el consiguiente desplazamiento del interés narrativo desde el mundo exterior ficticio hacia el complejo mundo interior del personaje, así como la oposición al mundo burgués y sus valores. Así, novelas como la de Huysmans, establecieron figuras y tópicos recurrentes que, desde Francia, fueron exportados al resto de Europa y a Latinoamérica.

La aproximación latinoamericana a Francia se explica por la búsqueda de un modelo tras la ruptura con el mundo hispánico. Desde el periodo de las luchas por la

³ Walter Benjamin ha estudiado la representación urbana en la poesía de Baudelaire a través del concepto freudiano de *shock*. Según el crítico, la experiencia fundadora de esta lírica es la experiencia del *shock*, es decir, el enfrentamiento entre las energías del sujeto urbano y las de la multitud. Para Baudelaire, la multitud de los grandes bulevares parisinos era enormemente fascinante (1967: 19). No obstante, a su vez, el *flâneur*—el sujeto urbano que conoce la ciudad a través de la mirada— debía saber defenderse de ella, de sus energías superiores: “...la conciencia del carácter inhumano de la masa no lo ha abandonado jamás. Baudelaire se convierte en cómplice de la multitud y casi en el mismo instante se aparta de ella” (1967: 21). Como se ve, Baudelaire no solamente elogió la modernidad parisina, sino que también planteó una mirada crítica. Marshall Berman señala al respecto que al sujeto urbano de Baudelaire lo caracteriza “la voluntad de luchar hasta agotar sus energías con las complejidades y contradicciones de la vida moderna, de encontrarse y crearse en medio de la angustia y la belleza de su caos en movimiento” (2004: 171).

Independencia, a través de la asimilación del pensamiento revolucionario y la libertad política, las élites criollas concibieron al país europeo como la fuente de los principios básicos para la construcción de la nación. En el mundo letrado, los escritores latinoamericanos se sintieron rápidamente atraídos por las nuevas formas de representación literaria. Fue particularmente con el *fin de siècle* que dicha atracción se hizo más sólida y compleja: “Modernismo” es el término que “empieza pronto a referirse a las adaptaciones hispanoamericanas del *fin de siècle* francés” (Meyer Minnemann 1997: 37). Estas adaptaciones implicaron la adopción de los rasgos de estilo, así como de los tipos de personaje y motivos recurrentes. Dentro de estos últimos, la representación de París ocupó un lugar muy importante en la literatura producida por los modernistas latinoamericanos.

Si bien Domingo Faustino Sarmiento es uno de los fundadores de la presencia textual de París en Latinoamérica, es con las crónicas y las novelas de los escritores modernistas que la capital francesa se convierte en un tema recurrente de la literatura del continente y adopta una representación particular. Escritores como el peruano Ventura García Calderón, el nicaragüense Rubén Darío, el cubano Julián del Casal y el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, entre otros, consolidaron el Mito de París y permitieron que se propague como “otra mercancía europea que se puede importar desde Hispanoamérica” (Pera 1997: 327). París, para estos escritores, simbolizaba la integración a un centro económico y cultural al que aspiraban pertenecer y que, en cierta forma, su sociedad les negaba⁴. De allí que la influencia del *fin de siècle* francés no se restringiera a lo literario: los modernistas desearon París.

Efecto natural de este deseo fue el viaje. Una vez en París y a través de la crónica periodística, los modernistas dieron forma al mito y lo difundieron masivamente⁵. Darío, por ejemplo, llegó a París muy joven con motivo de las exposiciones universales. Desde allí, retrató la actitud y expectativa propia de un latinoamericano que aspiraba vivir la modernidad: “La predisposición general es el admirar. ¿A qué se ha venido, por qué se ha hecho tan largo viaje, sino para contemplar maravillas?” (1901: 30). La admiración a

⁴ Los escritores modernistas, a diferencia de las generaciones que los precedieron, no provenían de sectores adinerados ni gozaron de mecenazgos. Esto, sumado al nuevo mundo capitalista que vivían, los colocó en una situación inestable: su función y su posición social disminuyeron considerablemente (Grünfeld 1996: 353).

⁵ Mihai Grünfeld señala que el deseo por París no necesariamente implicaba el viaje real, ya que lo que los modernistas buscaban era “evocar un centro alejado y prestigioso por medio de imágenes exóticas” (1996: 359), es decir, un viaje estético. Esto, sumado al prestigio cultural que otorgaba escribir sobre París, explica el caso del escritor chileno Pedro Balmaceda Toro: escribió crónicas sobre París para el diario *La Época* sin haber estado jamás en la ciudad (Schwartz 1999: 1).

la que Darío se refiere no supone solamente la asimilación intelectual de lo exhibido en los pabellones de la Exposición, sino sobre todo el disfrute sensorial de todo lo percibido. En efecto, los modernistas concibieron París como una ciudad que demandaba un alto grado de sensibilidad, en la que todo “pertenece al campo de los sentidos y las impresiones” (Schwartz 1999: 15). Al respecto, Gómez Carrillo afirmó lo siguiente: “Lo que busco [en los libros de viaje] es algo más frívolo, más sutil, más positivo: la sensación. Todo viajero artista, en efecto, podría titular su libro: Sensaciones” (citado por Schwartz 1999: 16). Precisamente, uno de sus libros se titula Sensaciones de Madrid y París (1900). En la misma línea, Ventura García Calderón, quien definió al cronista como una “máquina receptora de sensaciones” (1908: 36), tituló su libro de crónicas parisinas Frívolamente.

La demanda de sensorialidad se halla también en la narrativa. Julián del Casal, en su cuento “La última ilusión”, distinguió en París dos ciudades. La primera era la célebre y universal de los grandes bulevares y los íconos arquitectónicos visitada por los turistas y funcionarios. La otra era visible solo para algunos: “Pero yo adoro, en cambio, el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial; el París que busca sensaciones extrañas en el éter, la morfina y el haschich; . . . el París, por último, que no conocen los extranjeros y de cuya existencia no se dan cuenta tal vez” (citado por Grünfeld 1996: 355). Por otro lado, en sus novelas, Gómez Carrillo “había puesto las miras en la representación de la sensualidad y el erotismo” (Meyer-Minnemann 1997: 248). Para ello, delineó sus personajes siguiendo la imagen literaria de la bohemia parisina y ciertas figuras del *fin de siècle*. Sin embargo, se distingue de los escritores franceses y de algunos modernistas porque no representa la oposición entre el mundo interior del personaje y el mundo burgués. Meyer-Minnemann afirma que esta ausencia explica por qué “la descripción de la ‘lujuria’ representa la parte más importante en el mundo parisino [novelado]” (1997: 249).

No obstante la fascinación de los modernistas, la tradición contiene también, desde sus inicios, la crítica al Mito de París. Cristóbal Pera compara dos textos de Rubén Darío para mostrar el giro en su valoración de París. Por un lado, citando un texto que evoca el año 1886, Pera destaca las ansias del joven Darío por viajar a la capital francesa; pero, por otro lado, citando un artículo de 1912 titulado “El deseo de París”, constata cómo “las visiones de un París etéreo y hospitalario se convierten en imágenes de podredumbre, degradación y muerte” (2005: 10). Esta actitud desmitificadora se mantendrá en las generaciones posteriores. Marcy Schwartz señala que los escritores que

siguieron al modernismo acentuaron la cruda realidad que se escondía tras la glamorosa fachada parisina (1999: 20). Asimismo, Julie Jones afirma que las novelas latinoamericanas escritas de 1884 a 1917 reprodujeron una serie de esquemas estandarizados sobre los encantos o los peligros de la ciudad (1998: 15). Ejemplo de esto es la novela Raucho (1917) de Ricardo Güiraldes, en la que se insistirá en los riesgos de la idealización⁶.

Entonces, si tenemos en cuenta que, en Pobre gente de París, tanto la historia principal como los relatos culminan con el fracaso del viaje utópico de los protagonistas, ¿cuál es el tratamiento novedoso que da Salazar Bondy al tema del Mito de París si la exposición de sus peligros y el fracaso ya formaban parte de la tradición?⁷

III

Marcy Schwartz y Julie Jones han comentado el texto de Salazar Bondy como parte de sus introducciones a sendos estudios sobre la representación de París en la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, ambas lo limitan a la desmitificación de París⁸. La primera equipara Pobre gente de París y Raucho. Aunque acierta cuando señala que la historia principal pretende ser una revelación del alto costo de la búsqueda de la modernidad urbana, se equivoca cuando afirma que dicha revelación se reduce a una historia que representa “intelectuales en búsqueda de libertad sexual en las calles de París” (1999: 9). Para Schwartz, en ambas novelas no hay más que el tópico de la mujer francesa que se aprovecha de la inocencia del protagonista, lo seduce y lo desilusiona (1999: 20). Por su lado, Julie Jones afirma

⁶ Jones agrega que entre 1917 y 1962 virtualmente no hay novelas que traten de París o Europa en la literatura latinoamericana, salvo tres excepciones remarcables: Criollos en París (1933) del chileno Joaquín Edwards Bello; La vida falsa (1943) del argentino Martín Aldao; y Pobre gente de París.

⁷ Es necesaria una breve reseña sobre la relación entre la literatura peruana y la cultura francesa. A fines del siglo XIX y tras la Guerra del Pacífico, la tarea de la Reconstrucción Nacional no abarcó solo el ámbito político-económico, sino también el cultural: “...las nuevas formulaciones estéticas llegaban también desde Francia, como antes se habían filtrado las efusiones románticas” (Nuñez 1997: 202). Manuel González Prada, por ejemplo, importó elementos de la cultura literaria francesa para renovar su poesía; asimismo, tras su viaje a París en 1891, radicalizó su discurso político y sentó un precedente para el anarquismo y el socialismo peruanos. En el siglo XX, la actividad difusora de Amauta (1926-1930) de José Carlos Mariátegui y de Las Moradas (1947-1949) de Emilio A. Westphalen acrecentaron el prestigio de la cultura francesa en el ámbito letrado mediante traducciones, reseñas y artículos. Prueba de lo intenso y efectivo de esta difusión es el conocido fervor juvenil que Mario Vargas Llosa, miembro de la generación del 50, tuvo por París. Él mismo lo explica así en su autobiografía y resume lo que muchos intelectuales peruanos y latinoamericanos pensaban en esa década: “...una nueva vida, en esa ciudad, en ese país, donde ser escritor parecía posible, donde todo me daba la impresión de estar conjurado para propiciarlo” (1993: 466).

⁸ Esta tendencia se ha visto inocentemente reforzada por lo que Salazar Bondy dijo sobre su libro en el “Primer encuentro de narradores peruanos” de 1965 en Arequipa: “Me impresionó mucho cuando vivía en Francia la situación alienada de los estudiantes que iban a vivir a París, de los artistas que iban a vivir a París, porque París, según la frase de Hemingway, “era una fiesta”, y no era tal fiesta” (1969: 63).

que no se cuestiona la representación de París, sino que más bien es la ciudad lo problemático (1998: 15). Ambas estudiosas concluyen que las novelas publicadas a partir de la década de 1960 fueron las primeras que problematizaron la representación de París, superaron el propósito de la desmitificación y cuestionaron la histórica dependencia cultural (Schwartz 1999: 8; Jones 1998: 15-16).

Mi aproximación a Pobre gente de París parte del hecho de que la utilización del tema de París va más allá del análisis de Schwartz y Jones. Schwartz señala que los textos latinoamericanos sobre París se han centrado en tres temas: el socio-político, el estético y el erótico (1999: 11-12). También anota que se desarrollaron tópicos recurrentes recogidos de la narrativa europea de *fin de siècle*. Salazar Bondy construye las historias que conforman su libro siguiendo estos tópicos, pero sin limitarse a desmitificar París. Este propósito lo consigue a través de la parodia. Linda Hutcheon señala que la parodia moderna consiste en un diálogo con las formas del pasado, con cualquier forma estética codificada. Este diálogo, sin embargo, no busca inmortalizar sino recircular los elementos del código parodiado. De allí que defina la parodia como una forma de imitación, pero una imitación caracterizada por la “inversión irónica”; en otras palabras, la parodia es una repetición con distancia crítica: la imitación no pretende la similitud sino la diferencia (2000: 37). Hay dos niveles en la parodia moderna: uno estructural y otro funcional. El primero se refiere a los elementos que son tomados del texto o tradición anterior y a la manera como estos son presentados en la nueva versión. La ironía es la principal estrategia retórica aquí. La ironía permite “invertir” los elementos del código parodiado y entender, por tanto, que hay una “dramatización” de dicho código; de esa manera, el lector puede marcar una distancia entre lo parodiado y la parodia en curso, para así poder interpretar y evaluar (2000: 31-32). El segundo nivel de la parodia se refiere a su propósito. El rango de este puede variar desde el juego con las formas codificadas hasta el desprecio y la mordaz ridiculización (2000: 6). En suma, la parodia participa, consume y reutiliza los elementos codificados de una determinada tradición o producto estético.

Una estrategia análoga utiliza Salazar Bondy en su libro. Construidas sobre la base de un determinado tópico o recurriendo a otros elementos codificados vinculados al Mito de París, todas las historias dialogan con las crónicas y ficciones modernistas, y con el *fin de siècle* francés; no obstante, “invierten” el sentido a través de una serie muy clara de situaciones irónicas, aunque también ridículas, absurdas y grotescas. Lo más interesante, sin embargo, es el objetivo que Salazar Bondy persigue con la parodia. En

efecto, la “inversión irónica” permite que el lector tome distancia del Mito de París y le reste importancia al desenlace desafortunado. En otras palabras, lo que Salazar Bondy busca con el recurso de la parodia es que la atención del lector no se centre en el desenlace anti-utópico sino en aquello que, en medio de la “dramatización”, se revela. Al escritor peruano le interesaba que el lector dirigiera su atención al que fue su *leit motiv* narrativo: la representación del drama de la clase media⁹. Salazar Bondy creía en el poder de la clase media y la consideraba el sector social más importante en la vida política y cultural de un país; sin embargo, también la consideraba el sector más propenso a la inautenticidad o alienación¹⁰. Esta inclinación a fuerzas destructivas es desarrollada a través del sometimiento al Mito de París. Todos los protagonistas pertenecen a la clase media (son estudiantes o pequeños burócratas) y conciben su viaje como la búsqueda de una ciudad y una ciudadanía modernas. En principio, el drama consiste en que, dominados por su desenfrenado deseo, todos intentan evadir el fracaso de su búsqueda de integración. Sin embargo, hay otro agente además del Mito de París que hace posible la evasión: los gobiernos de los países de los protagonistas. Así, el núcleo de todos los dramas de Pobre gente de París es de carácter político.

Las ideas que he señalado hasta aquí me permiten plantear con mayor claridad la hipótesis que defiendo en esta tesis. Debido a la estructura de Pobre gente de París, la hipótesis tiene que plantearse en dos partes. Primero, señalo la idea común a todas las historias narradas; y, luego, la que planteo para la historia principal.

Sebastián Salazar Bondy parte de dos elementos básicos. En primer lugar, recoge de la tradición literaria latinoamericana el Mito de París y sus tópicos más recurrentes, pero no se limita a componer historias cuyo objetivo final sea la desmitificación. En segundo lugar, plantea el drama de la clase media como un drama político producto de la relación que mantienen los exiliados con sus países de origen. La combinación de estos dos elementos da como resultado historias en las que los protagonistas padecen su estancia en París no solo por su incapacidad para abandonar el mito urbano, sino también –sin notarlo– por culpa de los regímenes políticos que gobiernan sus países. Las historias

⁹ En el “Primer encuentro de narradores peruanos”, el autor afirmó sobre su libro: “[...] pero el libro no contaba la historia de esta gente [de los que admiran para bien la cultura francesa], contaba la historia de los que en esta aventura pierden la partida. También, pues, la clase media” (1969: 64). Solo algunos de sus cuentos han sido comentados desde esta temática.

¹⁰ Su intervención sobre la clase media, también en Arequipa, es ilustrativa: “Quienes viven la vida inauténtica son aquellos a los cuales la historia, la realidad social y económica los arrastra hacia abajo y los sueños tiran de ellos hacia arriba. Y están en una situación intermedia, en una situación en la cual cualquier descuido los puede arrastrar al abismo, que los aterroriza, del proletariado y cualquier traición los lleva como un rayo hacia la prosperidad falaz de la burguesía” (1969: 63).

narradas (sus patéticos fracasos o sus artificiales triunfos) son metáforas del aplastante control que las dictaduras latinoamericanas de la década del 50 ejercieron sobre sus ciudadanos y que les impedía establecer una relación directa y democrática con sus propias sociedades. Así, los protagonistas viven en una constante “evasión ciudadana”. Esta se entiende, por un lado, como el estado permanente en el que los inmigrantes latinoamericanos se encuentran, producto de la mediación que el Mito de París ejerce entre ellos y la ciudad. Van a París en busca del paradigma de ciudad moderna; sin embargo, experimentarla rendidos al mito urbano los mantiene siempre lejos de ella. Por otro lado, la evasión también se refiere al insano vínculo que mantienen con sus propias ciudades. El control de las dictaduras tampoco les permite tener un vínculo sin mediación; este el drama político.

El drama de la clase media, así como la analogía entre el Mito de París y las dictaduras latinoamericanas están desarrollados con más complejidad en la historia principal. Este relato se diferencia de las demás porque el protagonista peruano, Juan Navas, ha reconocido y huido del pernicioso control ciudadano que practica la dictadura de Manuel Odría en Lima. Su drama reside no tanto en la decisión de exiliarse sino en el hecho de carecer de opciones diferentes para experimentar su ciudad. El drama de la clase media peruana, no obstante, se representa con una versión más. En la mitad de la historia aparece otro limeño, Felipe Armijo, tío del protagonista y quien sí se ha sometido al control odrísta. La oposición entre personajes implica el enfrentamiento de dos modelos de ciudadano y de dos paradigmas de ciudad. En efecto, la historia principal se distingue también por la representación del discurso de la arquitectura y el urbanismo modernos que se difundió en Lima en la década del 50. El propósito del autor fue problematizar y criticar el vacío y la artificialidad de este discurso en la medida que se puso al servicio de una dictadura como la de Odría.

De esto último se desprende el aporte más interesante: la equivalencia que se establece entre el tradicional Mito de París y uno nuevo que se gestó en la Lima odrísta: el Mito de Nueva York. La intención fue mostrar que, como había sucedido con el primero, el nuevo paradigma también impulsaba un modelo ciudadano escapista entre la clase media. Así, la “evasión ciudadana” no consiste solo en abandonar Lima como lo hace el protagonista, sino también en experimentarla bajo la imagen de otra que se considera paradigmática, Nueva York, y despreciar por eso la tradición que la constituye. El resultado del mito urbano bajo un contexto político dictatorial, en ambos casos, es la imposibilidad de un vínculo directo, histórico y democrático con Lima.

Capítulo I

La búsqueda de lo sensorial, como señalé en la “Introducción”, fue el eje de la aproximación de la prosa modernista latinoamericana a París. Este afán, sumado al hecho de que las connotaciones más importantes que poseía la ciudad para el público no parisino eran la sensualidad y el erotismo (Meyer-Minnemann 249), hizo que los escritores modernistas representaran París a través de imágenes erotizadas. Rubén Darío, por ejemplo, escribió: “El ambiente de París, la luz de París, el espíritu de París, son inconquistables y la ambición del hombre amarillo, del hombre rojo y del hombre negro, que vienen a París, es *ser conquistados*” (1901: 24, énfasis mío). La evidente mirada masculina dio paso a uno de los tópicos preferidos de los modernistas: la representación de la ciudad como mujer. Esto los llevó a fijar su atención sobre la figura de la parisina y a otorgarle absoluta hegemonía: “El hechizo [de París] está en el ambiente, en las costumbres, en las disposiciones monumentales, y sobre todo en la mujer” (Rubén Darío [1920?]: 9).

El tópico tuvo como máximo exponente a Enrique Gómez Carrillo. En una de sus crónicas, el guatemalteco representa así a una bailarina de cabaret:

Tú, Mirka, eres París. Eres París con su gracia cortesana, con su elegancia altanera, con su atrevimiento revolucionario, con su ingenuidad canallesca, con su frivolidad sensitiva, con su sinuosidad esbelta... Para mí simbolizas el alma alada, bohemia, ingenua, de todo un pueblo. Eres París. (citado por Pera 1997: 334)

Como señala Julie Jones, para Gómez Carrillo, “como para otros modernistas, el París ‘real’ no es la ciudad monumental, la cual lo deja vacío, sino la ciudad sexualizada” (1998: 19). Por eso, la voz masculina de sus crónicas resume la ciudad en una mujer y deduce de ello que la posesión de esta implica la posesión de aquella y de todas las sensaciones que ofrece¹¹. A este tópico me referiré, en el desarrollo de la tesis, con el término “París-mujer”.

El motivo por el cual Gómez Carrillo recurrió a este tópico es explicado por Cristóbal Pera de la siguiente manera: “La personificación de París en la imagen de una mujer le facilita tal proceso de asimilación al no tener que explicar su relación con la ciudad sino como un proceso de enamoramiento pasional del cual se excluye cualquier racionalización” (2005: 15). Como señalé en la “Introducción”, París representaba el

¹¹ Jones también ha explicado este mismo proceso a partir de la autobiografía de Gómez Carrillo: “En este esquema, la mujer y la ciudad están entrelazados; la posesión de uno implica la posesión del otro” (1998: 20).

ideal occidental de ciudad moderna; por tanto, desde la perspectiva latinoamericana, integrarse a ella significaba el abandono de la condición periférica de nuestras ciudades y sociedades. Así, el tópico “París-mujer” tal como había sido concebido por los modernistas, especialmente por Gómez Carillo, es una metáfora del deseo latinoamericano de una ciudad y sociedad modernas.

Este tópico no estuvo exento de la crítica a la que algunos modernistas sometieron al Mito de París. En un artículo titulado “París y los escritores extranjeros”, Rubén Darío afirmó sobre Gómez Carrillo: “No creo que pudiera nunca separarse de París, aunque haya llegado a reconocer más de una de las falsías y engaños de la adorable cortesana que lo hechizó” ([1920?]: 15). Darío no solo era consciente de la falsedad del mito, sino también de que el contacto y la experiencia de la ciudad mediados por “París-mujer” dificultaban el desengaño. Asimismo, el escritor argentino Leopoldo Lugones también criticó la obra parisina del escritor guatemalteco. En una reseña a la novela Del amor, del dolor y del vicio, “Lugones reprocha a Gómez Carrillo haber convertido en ‘argumento’ la ‘lujuria’” (Meyer-Minnemann 1997: 250)¹². Estas críticas a la erotización de París fueron retomadas por regionalistas como Ricardo Güiraldes en su novela Raucha. En esta, se desmitifica el tópico “París-mujer” mediante una anécdota que contrasta la peligrosa y casi mortal búsqueda erótica en París con la que se inicia la novela y la apacible pampa argentina que finalmente restablece al protagonista¹³. La existencia de esta mirada crítica tanto en los escritores modernistas como en los regionalistas hizo que Salazar Bondy se interesara por insertarse en esta tradición, pero, a la vez, que se preocupara por contar la historia de una manera ligeramente distinta para trascender el objetivo de la desmitificación.

La intención de este primer capítulo es mostrar cómo, en los cuatro primeros capítulos de la historia principal de Pobre gente de París, el tópico “París-mujer” es reescrito a través de la reducción al ridículo de algunos de sus elementos. Analizando la manera y los detalles mediante los que se construye la anécdota, podré explicar el efecto paródico de este recurso. Mostraré que la ridiculización permite, por un lado, la parodia del tópico; pero, por otro lado y sobre todo, busca que el lector reste importancia al

¹² Es interesante notar una semejanza de carácter político que existe entre el artículo de Darío y la reseña de Lugones. Darío, tras citar un texto de Tulio Cestero, elogia la decisión de este último de abandonar la fascinación por París en favor de la acción política en tierras americanas; de la misma manera, Lugones le pide a Gómez Carrillo que “emprenda de una vez la obra vigorosa, la obra *americana* que esperamos de él” (citado por Meyer-Minnemann 1997: 250).

¹³ Se puede afirmar que la novela de Güiraldes también parodia el tópico “París-mujer”, pero no mediante una mirada irónica, sino a través de la confrontación entre París y la pampa argentina. La primera aparece como un lugar utópico y, poco a poco, va mostrando su verdadero rostro.

desenlace adverso que tendrá la historia de amor y ponga atención al drama peruano, limeño específicamente, que comenzará a perfilarse.

El espejo y el lavabo

El protagonista, Juan Navas, ha llegado a París en barco desde el puerto del Callao “hinchido de pura emoción y tembloroso como a una cita de amor” (38). Juan es un transeúnte “proyectado hacia la multitud, buscando aquí y allá, en todas partes, la plena justificación [del viaje a París]” (36). Él está ávido de interactuar con alguien, escapar de su condición de inmigrante anónimo y ser conquistado por una mujer parisina que le haga vivir el mito tal como lo ha concebido. Su itinerario ha seguido rigurosamente el esquema preconcebido de la vida urbana parisina: el bulevar, el café, el bistrot, el teatro, el museo, el bar. No obstante, sus primeros tres meses en la ciudad no han sido provechosos: no ha conocido a nadie interesante y, aunque ha deambulado por los grandes bulevares de la ciudad, solo frecuenta a un grupo de latinoamericanos que se reúne para hablar de temas intrascendentes en el Café Mabillon. Juan ha pasado de la férrea convicción en las promesas de París al descreimiento y la frustración.

Esta es la primera característica que no se debe perder de vista: cuando el desarrollo de la trama se inicia, la búsqueda de “París-mujer” ya ha fracasado. Juan sabe que ha sido “víctima de un espejismo, de una pueril fantasmagoría” (36), pero se resiste a aceptarlo. Él había concebido su viaje como un proyecto de vida futura; asimismo, se había despedido “*para siempre*” (38, énfasis original) de sus familiares y amigos en Lima. Por eso, el hecho de que no haya encontrado –luego de tres meses de estancia– algo que lo justifique es percibido como un fracaso insoportable. El estado en el que se encuentra el protagonista se resume bien en este pasaje: “Trataba de sobreponerme al tedio, a la desazón, a la crisis, con actos que a la postre los alimentaban, y día a día me sentía más preso de la situación, más culpable de mi desgracia, menos libre que nunca” (38).

Este estado de desesperación se proyecta sobre su forma de habitar y experimentar la ciudad. En efecto, una vez que ha fracasado en lugares como el bulevar o el café, el papel que el prostíbulo ocupaba en su itinerario crece en importancia. El motivo que lo guía hasta allí no es sencillamente el instinto o la necesidad biológica: es también producto de su internalización del tópico “París-mujer”. Como para Juan experimentar satisfactoriamente la ciudad implica la posesión de una mujer y no la ha conseguido, entonces las prostitutas cumplen el rol primordial de hacer la estancia

soportable y crear la ilusión de la asimilación. En otras palabras, si no es una muchacha de un bulevar parisino quien le ofrece libremente una aventura amorosa, entonces tiene que fabricarla él mismo. Por consiguiente, las prostitutas son, a la vez, éxito y fracaso: permiten mantener la ilusión de la asimilación, pero revelan también –desde el inicio de la trama– que su relación con París está mediada por su fantasía amorosa.

Salazar Bondy ha diseñado la historia principal con este breve preámbulo que le permite crear una historia que reduce al ridículo el tópico “París-mujer”. En efecto, luego del último fragmento citado, se narra el encuentro con la joven francesa que representa París. Decepcionado y fatigado, Juan se encierra en su estrecha habitación de hotel víctima del desengaño y del malestar. Una vez allí, utiliza un espejo que está sobre el lavabo como un supuesto medio de autoconocimiento, se interroga y resuelve que su malestar es producto de alguna dolencia física y no de la “pueril fantasmagoría” (36) que había descubierto. Apenas poseedor de esta falsa explicación y mirándose aún en el espejo, escucha el sonido del grifo de un lavabo vecino e imagina que no es casual, sino el mensaje de alguien que quiere comunicarse con él. Así aparece Caroline en su vida¹⁴.

En primer lugar, veamos cómo la representación de París varía a causa de la intensificación de la fantasía de “París-mujer”. Hay que empezar analizando la relación entre los espejos y el protagonista. Según Juan, los espejos son “instrumentos de conocimiento”: “Si estoy a solas ante uno, suelo acercar el rostro al cristal dejando entre él y la punta de mi nariz apenas unos milímetros de distancia, los necesarios para que la visión no se empañe” (39). Así, frente a uno, se interroga y, aunque le revelen algo desafortunado, queda “tranquilo, entonces, dueño de sí mismo” (39). El narcisismo es, evidentemente, el motivo de esta escena. Para Salazar Bondy, el narcisismo se define como una vía falsa de autoconocimiento y, sobre todo, como una vía de escape a problemas evidentes que se quieren ocultar. Estos problemas, desde su punto de vista, son siempre de carácter colectivo. En un artículo titulado “Narcisismo y emoción social”, por ejemplo, publicado en La Prensa el 17 de febrero de 1956, ya había presentado esta idea. Tras criticar el escapismo y la falta de compromiso de algunos ciudadanos frente a los problemas del país, afirma: “Casi es inconcebible hoy un profesional o un técnico que

¹⁴ El nombre que Salazar Bondy eligió para la joven que encarna “París-mujer” muy probablemente sea una referencia y no una elección al azar. En uno de los sonetos parisinos más emblemáticos de Rubén Darío, “De Invierno”, la voz poética retrata a una muchacha de nombre Carolina en medio de un exquisito salón de París. Rodeada de belleza, lozanía y artificialidad, la joven es el centro de un cuadro cuyos bordes imaginarios separan el cálido interior del exterior lleno de nieve. El soneto está en el poemario Azul (1888) del nicaragüense.

viva y trabaje abstraído de la existencia colectiva, porque ello sería hacer resucitar, con vestidura contemporánea, el vanidoso Narciso del mito” (2003: 127)¹⁵.

En el caso que analizo, el narcisismo del espejo intenta ser una metáfora de esta tendencia colectiva latinoamericana de no querer aceptar la artificialidad de la imagen celebratoria de París. Así, aunque Juan sabe que ha sido víctima de la “pueril fantasmagoría” (36), busca algún medio para contrarrestar dicha revelación. Su juego del espejo le concede el ansiado alivio. Esto no lo conduce sino a someterse otra vez y con mayor intensidad a la búsqueda de “París-mujer”. En efecto, la descripción que hace cuando se acerca al espejo revela que no es su rostro el proyectado sobre el cristal sino su deseo por París. Como la experiencia precedente a esta escena es el fracaso por los tres meses sin frutos, la expectativa por “París-mujer” necesita reforzarse. Bajo este esquema, el espejo no hace sino duplicar su deseo: “De pronto se me puso que flaqueaba mi salud... ¿Será –me dije– que esta sensación de estar preso no es sino el síntoma de alguna enfermedad que se incubaba en alguna parte de mi organismo [...]?” (39). El supuesto método introspectivo revela su carácter evasivo y narcisista al dar una explicación falsa del origen de su malestar; de esa manera, se contradice la revelación inicial e, imaginariamente, se restablece la búsqueda de “París-mujer”, es decir, la búsqueda de la asimilación ciudadana.

Restablecido el deseo por “París-mujer”, podría suponerse que el protagonista abandonará su habitación y emprenderá otra vez la búsqueda en las calles de París. No obstante, esto no sucede. La desesperación por vivir la fantasía lo lleva a inventar la aventura amorosa con la que conquistará la ciudad desde su minúscula y desprovista habitación. Aquí es cuando se inicia la parodia del tópico. En efecto, es el deseo de Juan proyectado en el espejo lo que lo impulsa a traducir el inmediato sonido del grifo de un lavabo vecino así: “Ese ruido era un mensaje” (40). El “mensaje” del lavabo le da un primer indicio de que la búsqueda de “París-mujer” comienza a ser productiva: “Ignoraba todavía si se trataba de alguno de los personajes que arriba he mencionado o si –lo cual deseaba ansiosamente– en el cuarto 12 vivía alguien desconocido, una mujer, claro, con

¹⁵ En el mismo artículo, agrega que el narcisismo se asocia perfectamente con las labores de fines exclusivos o las de carácter abstracto; y concluye que es el mejor signo de la época (2003: 128). Salazar Bondy utilizó también el mito de Narciso en un poema titulado “Carta a Narciso desde América” publicado en su poemario *Confidencia en alta voz* (1960). En este poema, el narcisismo es planteado como una actitud deleznable que los americanos deben desterrar de sus conductas para resolver sus problemas y buscar la unidad. Los poemas que conforman este libro fueron escritos durante su estancia en París en 1956 y en los años siguientes a su regreso a Lima en 1957. Hay, entre ellos, algunos sobre la vida parisina; inclusive, uno titulado “Café Mabillon”, precisamente el café en el que el protagonista se reúne con el resto de latinoamericanos.

quien yo establecía, a través del murmullo del agua corriente, un diálogo que bien podía ser de amor” (42).

La parodia reside en el hecho de que el protagonista había buscado “París-mujer” en la calles de la ciudad durante los tres meses previos; no obstante, esa ciudad sufre aquí una inversión irónica. En efecto, para Juan, el lavabo y las cañerías “son” el espacio urbano parisino. Ni bulevares, ni puentes, ni cafés, ni los barrios bohemios en los que había buscado “la plena justificación” (36): la ciudad ha sido reducida a un baño minúsculo y sus cañerías. Ubicado allí, el contacto con el exterior se da a través de la red urbana de cañerías. Es curioso que estas corran por debajo de la calles. Por un lado, claramente son una parodia del París de las sensaciones que busca el protagonista y que subyace al tópico “París-mujer”, pues, bajo este esquema, no podría considerarse un triunfo sobre la ciudad la vinculación con ella a través de los desagües. Sin embargo, por otro lado, las cañerías se convertirán en un conocimiento “profundo” de París, pero en el sentido contrario al que el protagonista esperaba. En efecto, lejos de conducirlo al disfrute de lo sensorial y a la asimilación, el desesperado juego del espejo y el lavabo lo llevará a reconocer la verdadera cara de “París-mujer”, la falsedad “de la adorable cortesana que lo hechizó” ([1920?]: 15) como afirmó Darío sobre Gómez Carrillo.

En segundo lugar, veamos cómo el protagonista interpreta y caracteriza a su aún desconocida interlocutora. Para Juan, detrás del lavabo hay, ante todo, una mujer que quiere “liberarme de mi soledad” (42); es decir, concibe el contacto con la anónima joven como una vía de salvación¹⁶. Figurársela de esta manera supone otorgarle cualidades superiores. Esta debilidad del inmigrante y la consecuente predisposición a la subordinación son los móviles del contacto que retoma con el mundo exterior tras su encierro. En efecto, Juan sale de su habitación e interactúa con los espacios y los huéspedes del hotel en búsqueda de la identidad de su interlocutora. Sin embargo, porque conocemos el origen profundo de aquello que lo motiva –la ilusión del lavabo–, comprendemos que tal interacción es artificial. El siguiente pasaje ilustra lo que planteo: “Mi angustia –esto es significativo– disminuyó notoriamente y mi existencia en París, aunque parezca ingenuo o absurdo, adquirió sentido por ello” (42). No hay, pues, una

¹⁶ Hans Hinterhäuser al analizar el prerrafaelismo de la imagen femenina en la novela de *fin de siècle* destaca la temática de la salvación como uno de sus componentes. Para ello, analiza la novela *Le grand Meaulnes* de Alain-Fournier y subraya que “la ‘historia’ comienza con un encuentro rodeado de una aureola de misterio religioso, uno de esos encuentros que trasladan el plan de salvación divino al nivel personal y cuyo modelo había sido fijado por Dante en la *Vita nuova*” (1980: 110). *Pobre gente de París* recoge el mismo tema en el ‘encuentro’ de Juan y Caroline como se desprende del último fragmento citado, pero evidentemente vacía el sustrato religioso que contenía el motivo.

auténtica búsqueda de intersubjetividad sino el deseo de cumplir las expectativas creadas por “París-mujer”. Así, el mito robustecido sigue siendo el mediador entre el yo y la ciudad.

En tercer lugar, es necesario destacar que, como lo señalaba Cristóbal Pera para el caso del narrador de las crónicas de Gómez Carrillo, la escena del espejo y el lavabo da vida a un “enamoramiento pasional del cual se excluye cualquier racionalización” (2005: 15). Esta característica del tópico “París-mujer” también es presentada paródicamente. En efecto, a pesar de que Juan acepta que es propenso a padecer un “exceso de imaginación” (42) y a ser víctima de una “febril y a veces candorosa fantasía” (42), somete la experiencia del lavabo al juicio racional: “Sin embargo, como no me faltaba espíritu crítico, sometí mis impresiones a la criba racional más implacable, de la cual salieron intactas y victoriosas” (42). El análisis “implacable” y el consiguiente nuevo engaño del que es víctima son producto también del narcisismo del espejo, ya que quien gobierna su mente es su –este sí– implacable deseo por “París-mujer”. De esta manera, los tres meses de fracaso, aunque reveladores, desaparecen de su mente ante la ‘promesa’ que para él representa el ruido o, mejor dicho, la mujer que está detrás. Ella es la última posibilidad para lograr la asimilación.

Por último, quiero señalar que la experiencia del espejo y el lavabo produce una representación problemática y peligrosa de París: si su aventura ya era frágil al saberse sometido a la “pueril fantasmagoría” (36), lo es más por creer que puede construir una relación intersubjetiva mediante esta extraña forma de comunicación. Asimismo, en el inmediato proceso de materialización de “París-mujer” que se lleva a cabo, se insinuará que el protagonista no solo tiene una relación problemática con París, sino que también la ha tenido con su ciudad natal. En este momento, el objetivo principal del texto comienza a perfilarse con más claridad.

La materialización del mito y la aparición de Lima

Es necesario analizar la manera en que Juan intenta concretar la oportunidad que tiene de conquistar la ciudad. Así, en los cuatro estadios en los que dividiré este proceso, se verá cómo se insiste de manera irónica en la artificialidad de su empresa.

Debido a que el Mito de París es compartido por otros latinoamericanos inmigrantes, cabe esperar que estos adopten el papel de retroalimentadores. En otras palabras, se quiere resaltar que la fuerza y la vigencia que el mito cobra durante la estancia en París tiene uno de sus aliados principales en los mismos latinoamericanos: un

mito es, a fin de cuentas, siempre colectivo. Este papel de retroalimentador es el que cumple Pepe Olmos, el amigo argentino de Juan, en su primera aparición. Olmos actúa bajo la arrogancia que le otorga el creerse escritor y afirma que “conoce el alma de la gente” (54). Esto lo lleva a interpretar su propia vida y la de los demás de manera mediada por la literatura. En ese sentido va el comentario que le hace a Juan sobre los parisinos: “Míralos –añadió señalando un rollizo pasajero–, todos son Harpagón” (54). Entre él y la experiencia urbana está la literatura; y por ello, tras la conversación entre los amigos, entre Juan y su aún anónimo interlocutor del lavabo se reafirma aún más la fantasía:

Esa noche, estimulado por conocer al fin a mi misteriosa amiga –mujer tiene que ser, me repetía a mí mismo para alentarme– tuve un intenso diálogo al pie del lavatorio. Para mí su imagen era sólo una: joven, bonita, sensible, apasionada. Me veía acercándome a una verdadera aventura, que mi creciente exaltación, directamente proporcional a mi anterior melancolía, retocaba cada vez con más refinados detalles. (55-56)

El primer encuentro con Caroline responde a este creciente estado de ánimo. Ella sale del baño de su piso y se cruza con Juan en el pasillo, pero no lo mira. No obstante, y precisamente porque la mirada es unilateral, la imagen de la mujer deseada se intensifica y provoca una respuesta ridícula de Juan:

Cuando me disponía a retornar a mi cuarto descubrí un pequeño espejo colocado en el revés de la puerta, un cristal sucio y manchado. Fui hacia él, me miré hondamente a los ojos y, en tanto sentía que me colmaba una oleada de vida, ganado por mi locura confesé en voz alta:

–*Je t’aime, Caroline.*

Una sonrisa transformó mi rostro. (59, énfasis original)

Quiero comentar la función del espejo en esta escena. Recordemos que la utilidad del primero había sido la evasión. De hecho, acercar la mirada y distorsionar la visión de sí mismo al no ver todo su rostro era la evidencia de la falsedad de su supuesta introspección. El espejo de esta nueva escena tiene “un cristal sucio y manchado”, lo cual otra vez nos dice que la mirada está distorsionada: Juan nunca ve su rostro sino solo su deseo. Es este el momento en el que se completa el proceso iniciado en la evasión del primer espejo: “París-mujer” ya no está solamente en su imaginación sino que se ha materializado en una mujer de carne y hueso. El espejo cada vez refleja menos porque “París-mujer” lo domina más. La afirmación final “Una sonrisa transformó mi rostro” marca a su vez el momento en el que Juan puede dejar su habitación y los espejos del interior, y salir a la ciudad.

Así, el segundo estadio ocurre de inmediato y es la lógica continuación: la salida a las calles. La materialización de “París-mujer” propicia el restablecimiento de sus relaciones con la ciudad rotas tras el encierro en su habitación. Como es de esperarse, todo es un proceso y, por tanto, los primeros contactos son difíciles y requieren con urgencia de la ilusión. En efecto, el capítulo III se inicia con el protagonista en medio del tráfico urbano: camina por las calles, pero el contacto no es feliz pues “hacia tres noches que la cañería del lavabo había enmudecido” (66). Sentirse “[a]sediado de nuevo por el tedio y la depresión” (66) confirma que Juan depende de “París-mujer” para experimentar la ciudad. En este contexto, se da el primer encuentro verbal con Caroline. Luego de hacerle un tímido saludo sin respuesta en un café en el que se cruzan y de seguirla a través de la calles de París, sucede el siguiente diálogo:

–¿De paseo? –le pregunté al cabo de un instante, con voz blanca, preso aún del temor.

–¿Cómo? –respondió ella sin mirarme ya.

–Le pregunto –dije entonces armándome de valor, tratando de pronunciar claramente el francés– si está usted de paseo.

Un mohín impreciso dejó en suspenso la contestación. Mirándome con extrañeza dijo enseguida:

–Es usted norafricano, ¿no es cierto?

–No –aclaré–. ¿Lo parezco?

–Como es usted tan moreno... –habló tras una pausa. Luego añadió:– ¿De dónde es usted?

–De América del Sur... Del Perú.

–Eso es Caracas, ¿no?

–No –respondí–, Caracas es Venezuela. Yo soy del Perú.

–¿No es acaso lo mismo?– dijo riendo. (69)

El contraste entre las disposiciones de cada uno para la conversación se hace mucho más pronunciado cuando recordamos que él había buscado información sobre la mujer en el hotel. Caroline, más bien, no solo se comporta desinteresada, sino que resta valor a las particularidades de la identidad de Juan. De hecho, suponer que era norafricano ya era una manera de impedir la conversación a través de una barrera cultural propiciada por el color de la piel. Todo esto hace evidente que esta conversación es un intento fallido de comunicación a través de la palabra en medio del espacio urbano.

Es precisamente luego de esta comunicación fallida que se revela el juego del lavabo. Cuando Caroline sube al bus luego de haberlo rechazado verbalmente, Juan le revela su identidad “creada” por el lavabo y ella responde: “¿Pero es usted? ¿Es usted?”, a lo que el protagonista replica de inmediato: “¡Sí! ¡Yo! ¡Yo soy!” (70). Es el reconocimiento del juego del lavabo lo que hace “aparecer” a Juan concreta y

singularmente ante ella, y no su origen geográfico ni su nacionalidad ni sus palabras. Esta es la prueba de que la ciudad que Juan empezará a experimentar desde ese instante se debe por completo a la mediación de “París-mujer”. Asimismo, queda claro que la relación entre ellos nace con independencia de la identidad real de Juan. Más bien, la identidad que el protagonista logra imponer ante ella (ante la ciudad) está compuesta de la misma fragilidad que el origen de esta comunicación. La asimilación a París, pues, exige al latinoamericano el “borrado” de su identidad.

Ahora bien, como el lavabo ha demostrado su “éxito” como mecanismo de comunicación y la pareja ha tenido una conversación posterior con resultados concretos como una cita, el tercer estadio coloca a Juan en una posición más ventajosa frente a la ciudad. “París-mujer”, materializada ya en Caroline, puede desplegarse ahora sobre quien finalmente constituye su objetivo:

Al siguiente día, rebosante de contento, decidí ir a sentarme al Mabillon con mis amigos los artistas. A las seis de la tarde emprendí el viaje a la Rive Gauche, y cuán grande y plena sería mi dicha que descubrí belleza en la mayoría de los rostros desconocidos, felicidad y carácter aun en las cosas más sórdidas de París. [...] Descendí en Odeon y tomé por el Boulevard de Saint Germain de Pres, a esa hora tan poblado y pintoresco, silbando *C'est si bon*. El mundo era mío, y delante, libre de recuerdos, se abría para mí como una esplendorosa perspectiva. (86)

Es evidente que cambia drásticamente su relación con la ciudad: lo feo se vuelve bello y aquello que era tedioso deviene divertido. Además, Juan siente que, de alguna manera, tiene resuelto el lado erótico del Mito de París y, por ello, una vez que ha pactado una cita con Caroline, enrumba al café Mabillon en busca, más bien, del lado intelectual del mito. Asimismo, la precisión en la descripción de su itinerario urbano pretende ser una manera de mostrar la armonía que supuestamente existe entre él y la ciudad.

El cuarto estadio de este proceso de materialización de “París-mujer” es, por un lado, una advertencia del futuro fracaso de la aventura amorosa y, por otro, la introducción de Lima. Tras la repulsiva conversación con sus amigos del Mabillon, quienes enterados sobre Caroline por Pepe Olmos se refieren a ella con sordidez, Juan regresa a su habitación con “una ingrata sensación de contrariedad” (90). Este estado de ánimo lo persigue hasta la hora de dormir, lo que luego, aunado a la ausencia de Caroline en el lavabo, le produce una pesadilla. Esta escena se comporta como una típica circunstancia onírica interpretable: el sueño produce imágenes acordes con alguna vivencia o sensación traumática. Debido a que Juan se encuentra particularmente

vulnerable y susceptible, el sueño simboliza lo que subyace a su deseo por París y el lugar que en él ocupa Lima:

Oía el sonido del grifo, acudía a la pieza número 12 y era mi madre la que me abría la puerta. El interior no era el pequeño cuarto de Caroline, sino la oscura sala de mi casa de la calle del Milagro. Alguien había muerto y en la estancia se hallaba instalada una capilla ardiente. Mi madre, sin embargo, sonreía. En el ataúd estaba Caroline que entre los dedos, cruzadas las manos sobre el vientre, lucía un brillante candado. Yo intentaba arrancárselo, pero no podía. Un negro, empleado de la agencia funeraria, acudía en mi auxilio y extraía, sin ningún esfuerzo, aquel objeto de entre los finos dedos de Caroline. Entonces, él, mi madre, Caroline y otras gentes, que repentinamente habían aparecido ahí, se reían a coro. Yo escapaba a la calle, porque aquello me hacía daño. Era la Rue de Maubeuge en ruinas. Mi madre y Caroline caminaban por entre los escombros. Me lanzaba hacia ellas para abrazarlas, para besarlas, sin poder avanzar un milímetro. (91)

El sueño reproduce algo de lo dicho por los amigos de Juan en el café: el negro que retira el candado del vientre se corresponde con la preferencia sexual que tendrían las francesas por los hombres negros. Este temor simbolizado es el nudo del sueño, pues la posesión sexual de Caroline representa, acorde con la interpretación que sigo, la total conquista de la ciudad. No poder poseerla, al no contar con la potencia sexual necesaria, significaría el fracaso de su deseo de asimilación.

La relación entre Lima y París se narra mediante cruces entre ambas ciudades acorde con la lógica del sueño en la que las imágenes representadas carecen de límites espaciales y temporales. Estos cruces permiten, por ejemplo, que interpretemos un espacio parisino a la luz de su contraparte limeña. De esa manera se establece un paralelo entre la casa familiar y la habitación 12, y entre la Calle del Milagro y la Rue de Maubeuge. Los primeros son los espacios a los que, en principio, el personaje pertenece originalmente; y los parisinos representan el espacio ajeno. Lima es, para el momento en que suceden los hechos, un espacio rechazado por decisión propia; y París, el que se quiere conquistar. Un paralelo más se establece entre la madre y Caroline. La madre representa a la mujer a través de la cual se reconoce el nexo con la propia ciudad y con la identidad original, es decir, con Lima. Caroline, por otro lado, es la mujer que encarna el nexo con la ciudad deseada; es la ciudad en sí misma según el tópico “París-mujer”. Ahora, si, como señalé, Caroline muerta y no poseída sexualmente es la imposibilidad de la posesión de París, ¿por qué la capilla ardiente está en Lima?

En el sueño, Juan acude al llamado de la habitación 12, en la Rue de Maubeuge, en París. Sin embargo, el deseo de posesión lo traslada a su ciudad natal y, entonces, se

transforma y deviene imposible, de manera análoga a la prohibición del deseo imposible: el deseo por la madre. En otras palabras, el sueño intenta simbolizar que la pérdida de Caroline no es solo la pérdida de París, sino también representa la pérdida de Lima. Precisamente porque la madre representa a Lima, al final ella y Caroline se van juntas en medio de la calle devastada: ha perdido las dos ciudades.

Ahora bien, es evidente que este fragmento tiene resonancias edípicas. Dentro de este esquema, la ruptura del vínculo materno es causada por la imposición autoritaria de la ley del padre. En el sueño de Juan, dicha imposición no aparece, pues lo que está simbolizado es la búsqueda de un sustituto luego de la ruptura. No obstante, podemos intuirlo. Como la madre representa Lima, puede sobreentenderse que Juan ha sufrido una imposición de carácter autoritario que ha roto su vínculo con la ciudad. En ese sentido, el deseo por Caroline, es decir, por París, representa la búsqueda de un sustituto para la ciudad natal perdida; sin embargo, como lo simboliza el sueño, esa búsqueda es tan imposible como Lima. Por consiguiente, la imposición de la ley del padre en esta escena no provendría de la vida privada de Juan, sino de su vida pública como ciudadano; es decir, no tendría un origen psicológico sino político.

Como señalé al inicio, el deseo por París parte del hecho de considerarla la ciudad moderna por excelencia. El esfuerzo de Juan por conquistar a Caroline representa el deseo de asimilarse imaginariamente a esa modernidad. Sin embargo, el desarrollo de la anécdota no se ha limitado a criticar los peligros de ese deseo, sino que, parodiando el tópico, se ha incluido la representación de Lima en el conflicto del protagonista. Ahora bien, según el esquema edípico que describí en el párrafo anterior, se entiende que la búsqueda de modernidad se realiza en París porque no es posible en Lima y que esta imposibilidad no es un producto gratuito de la voluntad de Juan o de la inocente fascinación por París. La condición ciudadana del limeño ha sufrido algún tipo de imposición a nivel político que ha precipitado la ruptura del vínculo con Lima y la búsqueda de un sustituto. ¿Cuál es esta imposición? A partir del capítulo V y mediante la introducción de un nuevo personaje, puede resolverse esta interrogante.

Una versión más de “París- mujer”

Como señalé en la “Introducción”, los relatos que acompañan la historia principal también se construyen en base a tópicos vinculados al Mito de París. El primero, “Les Créoles”, trata también sobre el tópico “París-mujer” y sirve de contrapunto a la historia principal. “Les Créoles” cuenta la historia de Nemesio, un colombiano que ha viajado a

París para estudiar medicina. Allí conoce a Maricarmen, una muchacha madrileña que, además de estudiar, se dedica a la música. Es justamente a través de su común afición por la guitarra que Nemesio logrará enamorarla. Una vez juntos conformarán un dúo de música folklórica en español que bautizarán como *Les Créoles*. La inicial armonía que viven tras el éxito comercial del dúo es perturbada por las infidelidades de Nemesio, pero será completamente destruida cuando Madame Custou lo conquiste. Finalmente, cuando Maricarmen rompa con él definitivamente, Nemesio tomará venganza infligiéndole un corte en el trasero.

La manera en que nace la relación entre Nemesio y Maricarmen marca la pauta exitosa de su destino inicial: “La guitarra, que permitió que ambos se frecuentaran y atrajeran, fue en cierto modo la que consolidó la unión, pues de las sesiones privadas surgió el dúo, y el dúo comenzó a ser solicitado en fiestas y reuniones de la colonia latinoamericana del Quartier Latin” (45). El medio que permite su unión es una primera diferencia con la historia principal. El lavabo, media en la relación entre Juan y Caroline; por el contrario, este latinoamericano y esta europea generan una relación a través de un contacto directo en uno de los barrios más emblemáticos de París. De inmediato, su relación trascenderá el ámbito íntimo y se convertirá en la materialización de un ideal cultural: “Al cabo de diez meses de éxito entre los amigos y camaradas, vino una propuesta en serio para actuar en una *cave* en la Rue de Canettes, donde por cinco mil francos diarios iniciaron sus presentaciones profesionales, cantando melodías folklóricas de España y América, bajo el nombre de *Les Créoles*” (46). El dúo representa la unión armónica de dos individuos de continentes distintos, pero hablantes de la misma lengua, que hallan el éxito individual y social en una ciudad que ostenta la fama de ser el lugar propicio para el desarrollo del arte. El nombre del dúo y su repertorio son la prueba de que no han tenido que renunciar a su identidad para amarse y lograr éxito, en suma, para “ser” en la ciudad y conquistarla. Su compromiso, asimismo, es la prueba de que el amor en París no es una ficción sino una realidad.

No obstante, todo cambia cuando Nemesio comienza a experimentar la ciudad mediado por el tópico “París-mujer”. Tal como el protagonista de la historia principal, Nemesio ha llegado a París con ciertas expectativas sobre el amor que piensa experimentar allí. A causa de esto, siente que su relación con Maricarmen no corresponde con la imagen altamente erotizada que tiene de la capital francesa. Esta revelación lo lleva a desestimar el éxito musical que ha conseguido y a considerarlo un

camino errado para su deseo de asimilación. En consecuencia, “París-mujer” se ve repotenciado en él y se convierte en presa fácil de Madame Custou.

La oposición entre Maricarmen y Madame Custou puede ser analizada a través de los prototipos de mujer prerrafaelita (o frágil) y mujer fatal, propios de la novela modernista, según lo estudiado por Hans Hinterhäuser¹⁷. En efecto, por un lado, la española, cuyo nombre tiene resonancias marianas, es descrita como “pequeña, dulce, pálida” (46) y deseosa de convertir “lo que era un simple concubinato en un matrimonio *como Dios manda*” (46, énfasis original). Esta descripción coincide con la de las mujeres frágiles de la novela modernista, quienes son representadas con la estilización propia del prerrafaelismo y con nostalgia por el pasado anhelo de virginidad (Hinterhäuser 1980: 95). Asimismo, la inmovilidad de la mujer frágil es reproducida en la concepción del amor de Maricarmen: “Maricarmen era madrileña y, por ende, tenía una idea particular del amor: quería *ser conquistada* por medio de una verdadera campaña de galanterías y devociones” (45, énfasis mío). “Ser conquistado”, más bien, es lo que Nemesio desea según las características de la erotización de París y del tópico “París-mujer” que señalé al inicio del capítulo a partir de una cita de Rubén Darío. Maricarmen, cuya nacionalidad ya era una desventaja, exige a Nemesio actuar y establecer su dominio en la dinámica del enamoramiento: “. . . ella tardó bastante en ceder a sus requerimientos” (45). Esto, mirado bajo el tópico “París-mujer”, contrasta con la expectativa altamente erotizada y activa que él tenía sobre las mujeres parisinas.

Del otro lado, está Madame Custou, “una distinguida mujer de cuarenta años, antigua modelo de Dior y ex-mujer de un actor de cine” (47), quien coloca a Nemesio entre unos brazos “que lo encerraron, que lo demolieron” (47). Esta descripción concuerda con el comportamiento de las mujeres fatales: le exigen al hombre estar preparado para hacer frente a sus encantos (Hinterhäuser 1980: 95). Esta erotización y dinamismo de la experimentada mujer francesa seduce a Nemesio y le genera la ilusión de estar siendo conquistado por una fuerza femenina implacable, “inconquistable”, como Rubén Darío calificara los encantos de París (1901: 24):

Fue amante de la modista durante bastante tiempo, a pesar de su voluntad inclusive, sin que Maricarmen se diera cuenta de la traición. Confiaba en liberarse antes de que ella se percatara del hecho, pero la Custou sabía de la artes de seducir, de tentar, de hacerlo volver una y cien veces a los placeres que sabía ofrecer a la perfección. (47)

¹⁷ Hinterhäuser considera dentro de esta narrativa las novelas escritas en Europa y América en el periodo que va de 1895 a 1910 y que comparten rasgos comunes como el hastío (*ennui*), el esteticismo, el interior y, por supuesto, la mujer prerrafaelita y la mujer fatal (1980: 91-121).

Sobre la separación de Nemesio y Maricarmen, me interesa destacar el mensaje que subyace no al fin de la relación amorosa sino al del dúo. La pareja de músicos había conformado un elemento de identificación iberoamericana en medio de una ciudad y lengua ajenas, incluso con éxito económico. El dúo *Les créoles* representaba para Nemesio la conquista de París sin la renuncia a su identidad y, más bien, con la reafirmación de su origen latinoamericano. La imposibilidad de este correcto establecimiento en la ciudad es lo que revela “París-mujer” en este relato. Esta imposibilidad, sin embargo, no va en contra de los deseos de Nemesio. En efecto, como “París-mujer” media entre él y la ciudad, Madame Custou no encuentra obstáculos para seducirlo; más bien, se topa con su predisposición. En otras palabras, este relato advierte que la búsqueda desenfrenada de “París-mujer” (y del Mito de París, en general) conduce al inmigrante a despreciar el vínculo y la valoración de lo latinoamericano.

Tras la ruptura, los destinos de los personajes se separan. Maricarmen regresará a Madrid para casarse. Esto nos dice que la pérdida de París para ella no es traumática y que conserva la posibilidad de un regreso armonioso a su ciudadanía original a través de una institución tan tradicional e inclusiva como el matrimonio. Nemesio tiene un destino diferente: se convierte en un criminal. Maricarmen lo acusa a la policía luego de que él, para vengarse, le inflige un corte en el trasero con una navaja. Nemesio es capturado y el final del relato nos sugiere que pasará una temporada en la cárcel, colocado en el margen de la ciudad y alejado de la vida ciudadana. Así, Nemesio ha pasado de ser un modelo de inmigración a un peligro para la sociedad. La diferencia de destinos puede explicarse por el móvil que los condujo a París. Mientras él, como todos los latinoamericanos de este libro, está en París porque se siente insatisfecho con su ciudad natal, Medellín, en la medida que no la considera suficientemente moderna, ella no necesariamente ha dejado Madrid por eso. De alguna manera, Maricarmen termina desengañada de París y su regreso sugiere que, en Madrid, puede establecerse y volver a empezar.

Así, este relato anticipa que el sometimiento a “París-mujer” conduce al inmigrante a la destrucción. A su vez, también busca representar la evasiva relación que se mantiene con lo latinoamericano.

Capítulo II

Como señalé en la “Introducción”, París era concebida por los latinoamericanos del siglo XIX como una ciudad capaz de transformar al inmigrante “en un ciudadano universal que ha trascendido los límites geográficos y culturales” (Schwartz 1999: 18). Este deseo por París tuvo consecuencias positivas para muchos; no obstante, también se convirtió en una vía que produjo diversas formas de evasión. De casos como este, tratan las historias que analizaré en este capítulo.

Los protagonistas, latinoamericanos del siglo XX, también se caracterizan por buscar una utopía en París: literaria, artística o política. Por supuesto, acorde con la vocación desmitificadora del libro, todos fracasan y, de inmediato, recaen en la negación de sus desengaños a través de diferentes mecanismos de evasión. Uno de ellos, representado en el capítulo IV de la historia principal, es el café. En efecto, los “pintores, poetas o estudiantes latinoamericanos que solo hablaban de dinero, comida o mujeres” (37) se reúnen en el Café Mabillon para apuntalar sus utopías y evadir así sus constantes fracasos¹⁸. Rafael Gutiérrez Girardot señala que los bohemios franceses de mediados del siglo XIX concebían el café como un lugar opuesto a la vida cotidiana de la sociedad burguesa: “Se reunían en cafés porque allí encontraban lo que les negaba la sociedad: reconocimiento, público, contactos, admiración, seguidores y porque huían de la mansarda pobre y de la soledad” (1988: 100). Los latinoamericanos del Café Mabillon corresponden con esta imagen de los bohemios franceses pero adecuados a su condición de inmigrantes en París: buscan evadir el rechazo y la marginación en la que se descubren constantemente en la ciudad. Sus conversaciones reflejan, de manera irónica, lo patético de su situación y la retroalimentación del Mito de París: “De ahí [de discutir sobre el colonialismo] pasaron –sabe Dios cómo– al mito de la virginidad y luego a los restaurantes de menú más económico. Inmediatamente se pusieron a elaborar un programa para aplacar colectivamente el hambre” (90).

Los protagonistas son personajes tópicos de la narrativa del *fin de siècle* francés y, sobre todo, del modernismo latinoamericano: escritores, artistas plásticos, periodistas. Así como la historia principal parodia el tópico “París-mujer”, estas anécdotas parodian los “grandes destinos” que el Mito de París prometía a los inmigrantes. Por un lado, la parodia del viaje utópico reside en una serie de situaciones irónicas, ridículas o grotescas

¹⁸ Cabe señalar como nota curiosa que el Café Mabillon parece haber sido, en la realidad, un verdadero punto de reunión de latinoamericanos pues Julio Ramón Ribeyro lo menciona también en sus diarios publicados bajo el título La tentación del fracaso (1992).

que precipitan a los protagonistas al fracaso. Por otro lado, la parodia consiste en insistir, también irónica o ridículamente, en el deseo por París. En efecto, Salazar Bondy se interesó por representar cómo los estudiantes latinoamericanos, a pesar de ser conscientes de la sordidez de la vida que llevaban en París, preferían “permanecer anclados, mentirse, engañarse, enloquecer, podrirse, prostituirse, estupidizarse” (Primer encuentro 1969: 63). Esta respuesta es el producto grotesco y exagerado de la mediación del Mito de París, y se sostiene en una convicción que todos estos personajes tienen: el fracaso, el sufrimiento o la sordidez son naturales. Esta convicción los lleva a justificar ridícula o absurdamente su permanencia en París y a evadir sus fracasos; algunos, inclusive, llegan al extremo caricaturesco de disfrutar esa situación.

Ahora bien, el deseo desmedido por París y la mediación del mito urbano no son las únicas razones que explican sus desdichadas vidas. Hay otra que supera el inicial objetivo de la parodia. Como señalé en la “Introducción”, el objetivo principal de la narrativa de Salazar Bondy era la representación del drama de la clase media. El drama en cuestión no reside solamente en la atadura al Mito de París al que las clases medias latinoamericanas de tendencia intelectual son propensas, sino sobre todo en un problema político propio. En efecto, lo más interesante de estos relatos es que representan el papel que, en el Mito de París, cumplen los países latinoamericanos. Como las anécdotas (salvo una, aunque también trata el tema) no suceden en los países de origen de los personajes, es necesario intentar comprender cómo dicho drama político puede ser representado mientras ellos están en París. La respuesta está en la presencia que los gobiernos latinoamericanos involucrados tienen en las historias narradas y, sobre todo, en la relación que los protagonistas establecen con ellos desde su exilio. Este rasgo común es el que da unidad a los textos; por tanto, es a partir de allí que hay que valorarlos¹⁹.

Los gobiernos latinoamericanos, antes que ser un obstáculo para el Mito de París, facilitan su búsqueda, o facilitan el encubrimiento y disipan el desengaño. Esta es una imagen del control que ejercen las dictaduras sobre los ciudadanos. En efecto, las historias que analizaré transcurren durante los últimos meses de 1954 o los primeros de 1955 como se deduce con certeza de las alusiones temporales que hay en el libro. Durante estos años, los países involucrados (Argentina, Venezuela, Chile, Paraguay, Honduras, Panamá y Colombia) fueron gobernados por dictaduras militares, corruptas y

¹⁹ Tomás Escajadillo, aunque afirma que, en los relatos, “está lo mejor de *Pobre Gente de París*” (1966: 112), plantea que el único vínculo que existe entre ellos es la atmósfera fracasada y el hecho de que los protagonistas aparecen o son mencionados en la historia central (111). Mi aproximación, más bien, intenta darles unidad a partir del enfoque descrito.

antidemocráticas, que usaron diferentes medios de control y disuasión: privilegios y auspicios para las clases medias, y populismo con fines clientelistas para las clases populares. Esto también explica por qué, en estas historias, tiene un lugar importante la relación entre individuo y ciudad. Algunos de estos gobiernos se distinguieron significativamente por sus intervenciones en el espacio urbano y por sus políticas de modernización del mismo. Así, explícita o implícitamente, las alusiones políticas que identificaré intentan también ser una vía para reflexionar sobre el espacio urbano latinoamericano y la relación que establecen con él sus ciudadanos bajo un gobierno antidemocrático²⁰.

La búsqueda literaria de José Olmos

José Olmos Gualfreducci es uno de los amigos latinoamericanos de Juan. Natural de Buenos Aires, viaja a París con la intención de estudiar medicina, pero nunca completa sus estudios ya que lo que realmente le interesa es ser escritor. En París, conoce a la pintora venezolana Nena Gavidia, con la cual se casa y comparte “un departamento en la Quai Voltaire, con vista al Louvre, que nadie sabía cómo diablos pagaban y sostenían” (55). Olmos y la Nena, a la vista de sus compañeros, representan una romántica conquista de la ciudad: aunque rodeados de cierta penuria, tienen tiempo para el ocio y la creación artística; además, habitan la ciudad en una locación privilegiada. Para Juan, Olmos, a su manera y fiel a sí mismo, ha conquistado París: “Porque a decir verdad, no obstante sus penurias, Pepe era dueño de una resolución admirable” (55).

Hay dos objetivos básicos con esta historia: parodiar la utopía literaria del argentino a través de la grotesca miseria moral en la que vive y de las absurdas justificaciones que da; y plantear el drama vital y sentimental de Olmos como un espejo para Juan, pues aquél representa el destino que le espera en París si pretende evadir su propio fracaso. Ahora bien, como este capítulo forma parte de la historia principal que trata sobre el peruano Juan Navas y sobre Lima, no se incluirán alusiones políticas a los países de los personajes involucrados (Olmos es argentino y su esposa, venezolana); no obstante, el drama político argentino no dejará de ser representado.

Juan concibe la casa de Olmos como un espacio capaz de brindarle calma tras una cortante conversación con Caroline: “[...] acudía [al departamento de Olmos], más para protegerme contra el dolor que se incubaba en mi pecho que para ampararme de la lluvia” (130). Juan hallará una repuesta, pero inversa a la que esperaba: el apacible

²⁰ Las características de cada gobierno las señalaré a pie de página.

interior que pensaba hallar se desvanece de inmediato cuando es testigo de mutuas acusaciones de infidelidad. La discusión de la pareja recae también sobre su espacio privilegiado en París: “¿Tuya, esta casa? ¿Desde cuándo? – replicó la Nena [...]. –Es mía –descargó Pepe– desde que te tuve compasión y te saqué de la vía. ¿Te has olvidado?” (131). Las demás acusaciones, como el maltrato físico y la infidelidad, disuelven la romántica conquista de París y la aparente armonía en la que vivían. Este es el primer paso: desenmascarar la aparente estabilidad que habían conseguido.

Buscando ocultar su situación, Olmos la justifica así: “Lo peor que le puede pasar a un hombre es enamorarse” (134); y, a continuación, tras la incredulidad de Juan: “¿No se me nota? Supongo que esto es el amor... Me tiene agarrado por el sexo, ¿comprendés?” (134). Aunque latinoamericana, la Nena reemplaza la imagen erotizada de la ciudad. La pintora venezolana ejerce una forma disimulada de prostitución para solventar sus gastos, los de Olmos y el pago de su locación privilegiada en la ciudad. Sin embargo, que no sea parisina la lleva a carecer del dominio del espacio y de los hombres (como lo hacía Madame Custou en “Les Créoles”, por ejemplo); de allí que se convierta en una versión autodestructiva de mujer fatal.

Olmos, sin embargo, intentando ocultar también la degradación moral que esto implica, minimiza la prostitución de la Nena y nos permite entender por qué acepta vivir así. Tras revelar a Juan todos los pormenores de su destructiva relación de pareja con absurdas excusas como: “Yo no tengo celos porque soy evolucionado” (134-135), afirma categóricamente: “Ella es pura, ¿sabés?” (135). Además de lo ridícula que resulta esta afirmación, puede afirmarse que el argentino necesita de ella. En efecto, la pureza no es solo el elemento imaginario que le permite evadir el desastre marital, sino sobre todo –este es el punto– el recurso literario que ha inventado para poder escribir: “Además –abundaba–, mi novela está basada en su vida, en su persona, y mientras no la termine, la necesito a mi lado. Es para mí como el modelo para el pintor, todo lo que escribo sale de ella, ella me lo inspira. Y esa es la obra de mi vida. Si me voy o la dejo ir, el libro quedará trunco, inconcluso, y eso no lo puedo permitir...” (135). Esta es la razón por la que no abandona a la Nena ni reconoce su degradación moral: está sometido a la búsqueda de la utopía literaria. Este sometimiento, aunque destructivo, le brinda la posibilidad de sentir que es un escritor. Es por esto que puede afirmarse que Olmos llega al extremo de disfrutar de su sórdida condición.

El escritor latinoamericano que Olmos representa es la versión más destructiva posible, una versión en la que la escritura se convierte en una actividad alienante. La

consecuencia irónica de este denigrante sometimiento es que el producto artístico final se convierte en un esfuerzo estéril. Solo de esta manera podemos entender la escena en la que Olmos le dice a Juan: “Toma, léelo cuando podás –dijo extrayendo unos manuscritos de su bolsillo interior–. Es un capítulo de *El cisne en el estiércol*.” (135). Salazar Bondy no ha descuidado las posibilidades simbólicas de esta escena. En efecto, el relato que figura bajo ese título no es la versión final del texto de Olmos, sino la transcripción hecha por un editor ficcional. El resultado es un texto fragmentado y editado con lagunas. Esto simboliza tanto el fracaso de su utopía literaria como su autodestrucción moral y psicológica.

Ahora bien, hay dos paralelos que se pueden establecer entre Olmos y Juan. En primer lugar, ambos son latinoamericanos sometidos al Mito de París. Por tanto, inmersos en una frenética búsqueda, son proclives a crear falsas explicaciones que les permitan ocultar sus fracasos. En segundo lugar, como la Nena, Caroline se prostituye, aunque esto todavía no se le revela a Juan, quien solo tiene una leve sospecha de que ella le “había ocultado algo importante de su vida, probablemente un hombre, un amante” (130). Por tanto, la intención del capítulo VII es prepararlo para lo que de inmediato descubrirá. Olmos, pues, es un espejo para Juan: es el sórdido futuro que le espera si acepta mantener la ilusión sobre Caroline.

Por último, quiero señalar que, en la historia del escritor argentino, hay también una reflexión sobre la sociedad y la urbe latinoamericanas. En efecto, aunque Olmos se refiera solo a Caracas y no a Buenos Aires en el fragmento de su novela, la anécdota es una metáfora del drama político que también le corresponde como argentino. La analogía es posible porque Argentina y Venezuela, a mediados de la década del 50, fueron gobernadas por dictadores militares: Juan Domingo Perón y Marcos Pérez Jiménez, respectivamente. En el análisis que haré a continuación trataré estos puntos.

Cuatro relatos, cuatro países y cuatro formas de “conspiración de silencio”

El primer relato que analizaré es “El cisne en el estiércol”. A este título lo acompaña un subtítulo: “Fragmento de una novela inédita de José Olmos Gualfreducci”. El fragmento narra cómo la Nena, una joven venezolana alumna de Bellas Artes en Caracas, seduce a un militar y Ministro de Estado a fin de obtener una beca estudiantil para viajar a París. En la ficción, la intención de Olmos es justificar el porqué del título de su novela. Esta pretensión es reflejo de una convicción del escritor argentino: aunque la Nena se haya rebajado sexualmente, conserva su pureza natural. Como señalé líneas

arriba, esta es la patética y sórdida explicación que Olmos necesita para poder escribir, y que, de hecho, produce un efecto paródico. Pero hay un punto más: como la Nena ha ido a París en busca de la utopía artística, entonces la novela de Olmos tiene la intención de ser un “novela de artista” al estilo de las del *fin de siècle*²¹. Salazar Bondy busca parodiar dicho modelo, pero sobre todo usarlo para representar otro conflicto presente aunque más sutil e importante: el drama político de la Nena (y de Olmos). Esto se logrará a través de la representación de la relación entre individuo (sometido a la búsqueda utópica) y ciudad (sometida y manipulada por un gobierno antidemocrático). Esta historia se distingue del resto ya que transcurre en Caracas y, por tanto, nos aproxima más que otras a la situación material y política de la sociedad y la urbe latinoamericanas, y se convierte en una mirada crítica a la vida ciudadana bajo un gobierno dictatorial.

Hay un primer elemento paródico: a pesar de tener la intención, el fragmento de la novela de Olmos no corresponde con lo que se denomina “novela de artista”. Tanto Olmos como la Nena han ido a París en busca de la utopía artística: él intenta ser un escritor y ella, una pintora. Recordemos que Olmos le dice a Juan que su novela está basada en la vida de su esposa; por ende, este relato (que inclusive no varía el nombre de la protagonista) intenta ser un testimonio novelado de dicha utopía. No obstante, el fragmento no corresponde en lo medular con el modelo que intenta imitar: “[Las ‘novelas de artistas’] tienen en común el que, en la respuesta a la pregunta por el ‘para qué’ del arte, sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía (Ardinghello), de una plenitud (Lucinde), o de mundos lejanos y pasados” (Gutiérrez Girardot 1988: 34). La búsqueda de la utopía no consiste en una huida provocada por la fascinación ante un elemento externo, sino en una respuesta ante la insatisfacción que produce lo que la sociedad burguesa había hecho con los valores estéticos y morales. Esta crítica al lugar del arte en la sociedad, sin embargo, no se representa en este relato: Caracas y la sociedad venezolana no son cuestionados por la Nena.

Caracas aparece a través de Nicanor Olórtegui Ramos, el ministro militar que le otorga la beca²². Este ministro es el prototipo del militar o el político que aprovecha su

²¹ La definición de “novela de artista” la recojo de las ideas de Rafael Gutiérrez Girardot. Este señala que dicho modelo narrativo puede ubicarse en novelas románticas como *Ardinghello* (1787) de Wilhelm Heine y *Lucinde* (1799) Friedrich Schlegel, pero también –y con mucho énfasis– en las del *fin de siècle* como *A rebours* de Huysmans y en las del modernismo latinoamericano como *De Sobremesa* (1925) del colombiano José Asunción Silva (1988: 34).

²² El relato tiene referencias al contexto histórico venezolano. Tras la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935), sucesivas juntas militares tomaron el poder en Venezuela hasta que, en 1948, ascendió el escritor Rómulo Gallegos. Este encabezó el primer gobierno elegido libre y democráticamente, mas fue

posición y hace manifiesto su poder a través del poder sexual. Lo interesante del caso es que su poder tiene como aliada a la ciudad. En efecto, mientras la Nena espera que el militar le responda por qué quiere seducirla²³, Caracas aparece por primera vez y muestra cómo el personalismo y el caudillismo presidencial han sido trasladados a la ciudad: “[El ministro] miraba por la ventana el centro de Caracas, sustentado en estructuras de acero y mármol que eran imagen de la fuerza del Presidente [...]. Esperaba tal vez de aquel esplendor terso y silente la respuesta justa a aquella compacta pregunta” (60-61). La segunda aparición de Caracas confirma la alianza entre dictadura y ciudad: “El militar se volvió riendo, como si hubiera hallado... (*sigue una frase tachada*)... de la calle, allá abajo, hubiera ascendido hasta él un rayo de inteligencia, un rayo prodigioso” (61). La intervención arquitectónica y urbanística sobre Caracas confiere poder al ministro y seguridad ante la Nena. El control del espacio urbano se convierte en control sexual sobre ella.

Estos fragmentos podrían dar la impresión de que la Nena escapa del poder de la dictadura y de su política de control sobre el espacio urbano y los ciudadanos; sin embargo, ella no cuestiona la situación de Caracas y menos el lugar que ocupa el arte en la sociedad. En efecto, el deseo por París y la mediación del mito urbano la han poseído por completo y obstruyen el cuestionamiento. Ella concibe la capital francesa como “la aurora del espíritu” (64) y, aunque es consciente de que seducir al ministro significa “su caída en el fondo de la ciénaga” (62), “estaba tentada de clamar que aquel sacrificio era la prueba decisiva de que era capaz de sobrepasar todos los obstáculos que se opusieran a su voluntad de llegar a París, de sumirse en él, de pertenecer a su sangre, *no solo con la imaginación sino con la existencia efectiva*” (64, énfasis mío). La principal consecuencia es que Caracas desaparece para la Nena y, por tanto, no puede haber oposición entre su ciudad y París. Esto es lo que subyace a las miradas de los personajes: mientras el ministro mira la ciudad, ella solo lo mira fijamente poseída por su imaginario objeto de deseo, París. Asimismo, cuando se concreta el contacto sexual, él se concentra en el acto mismo, y ella, en la ciudad deseada: “La Nena cerró los ojos y, concentrándose en sí, en

derrocado antes de cumplir un año de mandato. Una nueva junta militar gobernó el país hasta que, tras el magnicidio de su presidente en 1950, la formación de otra junta y la anulación de un proceso electoral libre, tomó el poder el general Marcos Pérez Jiménez, quien gobernó desde 1952 hasta 1958. Entre las características más saltantes de su gobierno están su enriquecimiento ilícito y el de un sector de la burguesía, la crueldad en la persecución de sus enemigos políticos y el personalismo de su gobierno. Asimismo, las intervenciones arquitectónicas en estilo moderno que promovió esta dictadura fueron medios propagandísticos que intentaron ocultar la inmoralidad de su administración (Morón 1994: 281-282).

²³ Esto lo infiero de la respuesta que dará el militar. Como este relato es un fragmento, no se sabe con certeza cuál es la pregunta que ella ha hecho al ministro.

sus sueños del futuro, supo de la crispación gozosa del Ministro” (63). Similar a Olmos, la Nena creada por el escritor argentino, es consciente de la miseria moral en la que se encuentra, pero, dominada por el Mito de París, somete su cuerpo y su dignidad a su búsqueda. Así, a través de la grotesca búsqueda de la utopía artística y de la ausencia de crítica a la sociedad burguesa, se parodia la “novela de artista”.

Ahora bien, hay un aspecto más sobre la relación entre la Nena y su ciudad natal: se establece una relación cómplice. En efecto, el ministro militar aprueba el abandono de la capital venezolana: “Todos los jóvenes artistas quieren ir a París. ¿Por qué tú no?” (62). Asimismo, la dictadura que él representa se revela como auspiciador de las evasiones:

Yo envidio a los jóvenes, linda. [...] porque ahora, gracias a la prosperidad de la patria, pueden vivir la vida sin temor, sanos de cuerpo y alma. Nosotros, a los que nos ha tocado la labor de asumir las responsabilidades históricas de la hora, tenemos que ser comprensivos con ustedes, porque nuestra juventud fue difícil bajo la tiranía de Gómez. Comprendo tus deseos de ir a París... (63)

El control de la dictadura sobre la ciudad había conferido al militar control sexual sobre la Nena. Este fragmento nos ayuda a entender lo que subyace a dicho control. En efecto, la dictadura es consciente de lo peligroso que es para sus propósitos una juventud crítica; por eso, identifica las tendencias evasivas que existen (aquí el deseo por París de los artistas e intelectuales de clase media) y las satisface para depurar de su espacio de control a quienes podrían enfrentarla. Así, el viaje a París no es solo el resultado del deseo de la Nena, sino también un hecho que sostiene el poder del régimen corrupto y dictatorial que gobierna desde Venezuela.

Por último, quiero señalar que el caso de Olmos corresponde también con este drama. Aunque no sabemos nada sobre su relación con Buenos Aires, podemos suponerla a partir de las nacionalidades. En efecto, las dictaduras argentina y venezolana de Juan Domingo Perón y Marcos Pérez Jiménez, respectivamente, se caracterizaron por el personalismo presidencial que alentaron, la represión antidemocrática y el populismo, además del desarrollo la arquitectura urbana como propaganda de modernización y como medio para generar simpatías con las clases medias y populares (Morón 281-282 y Gambini 365-367)²⁴. A través de esta analogía, el relato insiste en que la dictadura y sus perniciosos efectos sobre los ciudadanos son un mal latinoamericano²⁵.

²⁴ Juan Domingo Perón gobernó la Argentina durante un poco más de nueve años (1946-1955) cuando fue derrocado por un golpe militar. Su gobierno fue de estilo “personalista y absorbente” (Gambini 1999: 363). Una vez instaurado en el poder, por ejemplo, disolvió los tres partidos que lo habían apoyado en su

El segundo relato que analizaré será “No hay milagros”. Esta es la historia de dos estudiantes, el chileno Julio Martínez Haza, periodista, y el paraguayo Elmer Coatí, estudiante de Derecho y líder juvenil del Partido Colorado. Coatí ha recibido de regalo 2000 botellas vacías que se dispone a vender junto a Martínez. Esto los llevará a verse envueltos en una absurda confusión: luego de una primera transacción exitosa, descubren que las botellas tenían los picos rotos y, por tanto, eran inservibles. Como consecuencia, son acusados de delincuentes y obligados a devolver el dinero que habían recibido: regresan de la súbita fortuna a la pobreza estudiantil. Sin embargo, al final, reconocen su desgracia como algo normal y natural a su condición de estudiantes en París. Pues bien, mi planteamiento es que “No hay milagros” intenta decir que esta naturalidad con la que los estudiantes reciben el fracaso se sostiene en la relación cómplice que han establecido con sus países de origen. Así, respecto del relato anterior, “No hay milagros” explora el papel de la dictadura latinoamericana cuando el inmigrante ya está en París.

Hay que analizar la condición estudiantil de los protagonistas. Para sobrevivir en París, ambos tienen que dedicarse al *ramassage*, es decir, a la recolección de periódicos, revistas y libros para intercambiarlos, al peso, por dinero en efectivo. Julio Ramón Ribeyro califica esta labor como “el único [trabajo] que pueden hacer los estudiantes extranjeros que residen en París” (1992: 96); asimismo, agrega que, para alguien que se siente poseedor de una condición más o menos respetable por ser estudiante, llevar a

candidatura y los reemplazó por uno que llevó su nombre. Asimismo, bajo los lemas “Perón cumple” y “Evita dignifica” manipuló las diversas obras públicas que se construyeron bajo su mandato: Barrio Presidente Perón, Estadio Presidente Perón, Estadio Eva Perón y Ciudad Evita (un gigantesco complejo urbano de 10.000 casas) son ejemplos del personalismo de la pareja presidencial (Gambini 1999: 365-367). Por otro lado, controló la prensa, de manera que “pocas vías quedaban para disentir con el gobierno” (Gambini 1999: 302); y reformó la Constitución para poder ser reelegido.

²⁵ Es necesario señalar que no es casual la elección de las nacionalidades argentina y venezolana para los personajes que más vínculos tienen con la historia principal. En efecto, no es difícil plantear la semejanza entre los regímenes peruano, venezolano y argentino de la época en cuanto a su naturaleza política y su intervención urbana. Por ejemplo, como señala Peter Klarén, Odría observó detenidamente el ascenso de Juan D. Perón en la Argentina y su agresivo populismo a través de la construcción de espacios urbanos para las clases populares. Sumado a su deseo de no dejar el poder, Odría “encontró políticamente conveniente incrementar fuertemente las obras públicas y posteriormente auspiciar el crecimiento de las barriadas que iban surgiendo en Lima, en respuesta a una mayor inmigración procedente de la sierra” (2004: 366). Asimismo, Manuel Odría visitó Venezuela en 1955 y, a su regreso, expresó su fascinación por los cambios ‘progresistas’ y ‘modernos’ que vivía el país caribeño, así como por la radical transformación urbana que experimentaba Caracas. Salazar Bondy, en un artículo titulado “Balcones apollillados y tradición” señaló las perjudiciales consecuencias que el poco interés en el patrimonio arquitectónico traía a la memoria histórica y al futuro de un país. Así, intentando advertir lo que podría pasar con Lima, sentenció sobre la capital venezolana: “Los sociólogos ven en Caracas, por ejemplo, un fenómeno de trastrocamiento espiritual tan grave como ninguna catástrofe lo hubiera podido producir. ¿Deseamos eso?” (1958b: 12). Estas semejanzas entre regímenes explica, por ejemplo, por qué Caroline confundió Lima y Caracas, como se vio en un pasaje citado en el capítulo anterior.

cabo esta actividad es “un gesto de desesperación” (1992: 62)²⁶. El *ramassage*, por tanto, debe interpretarse teniendo en cuenta la condición de los personajes. En efecto, el periodista chileno y el abogado paraguayo son degradados en relación con el mundo letrado: se les desplaza de un papel activo a uno pasivo e improductivo de recolectores de “basura gráfica” (72). Asimismo, el *ramassage* revela su verdadera relación con el espacio urbano: recolectan “en las fatigadas casas de vecindad de París, en donde la escalera es casi siempre una larga espiral de penumbras crecientes, los círculos, en verdad, de un estrecho infierno urbano” (72). Por tanto, el *ramassage* es un símbolo doble: pasividad frente al mundo letrado y distancia respecto del París que buscan conquistar.

Asimismo, hay que prestar atención a las características de los protagonistas. El paraguayo Coatí es impetuoso e inseguro a la vez; y, aunque es quien recibe las botellas, no lleva las riendas de la acción narrativa²⁷. El chileno Martínez, en cambio, es descrito como el argentino Pepe Olmos: “seguro en todo lo que hacía” (74); asimismo, ostenta una personalidad despreocupada y displicente: toma el vino con lentitud y disfruta refinadamente del cigarrillo *Gitane*. Por eso no se sobresalta cuando Coatí llega emocionado con la noticia de las botellas; más aun, desconfiará del éxito de la primera venta pues “la duda le parecía un signo de inteligencia, de madurez” (75). Como la condición de periodista de Martínez hace referencia al cronista modernista, sus características intentan ser la parodia de aquel que, según García Calderón, se definía como una “máquina receptora de sensaciones” (1908: 36). Pero hay una característica de Martínez que, más que buscar la parodia, pretende abrir la representación a su drama político. En efecto, el chileno recibe el fracaso con naturalidad porque está convencido de que la vida en París supone la precariedad económica.

²⁶ Como los protagonistas, Ribeyro vivió en París como estudiante entre 1953 y 1954; y, como Martínez, fue auspiciado económicamente con dinero proveniente del Perú, específicamente con el dinero de la “Beca Javier Prado”. La primera vez que Ribeyro hizo *ramassage* fue en enero de 1955 cuando ya no tenía ni la beca ni el trabajo de conserje de un hotel. Los hechos de este relato suceden también este año; de manera que lo testimoniado por Ribeyro se convierte en una referencia confiable sobre lo que el *ramassage* significaba para los estudiantes latinoamericanos de la época.

²⁷ Paraguay fue gobernado por la dictadura del general Alfredo Stroessner desde 1954 hasta 1989. Su gobierno se caracterizó por la corrupción institucionalizada, la represión policial, la inmovilización social y, por supuesto, el culto a su personalidad: “Plazas, parques y diversas obras públicas portaban su nombre. Incluso, la segunda ciudad más importante del país se llamaba Puerto Presidente Stroessner” (Carter 1991: 40). El Partido Colorado, que llevó a Stroessner al poder, obtuvo preeminencia política durante la dictadura; sin embargo, no pudo obtener autonomía y estuvo siempre subordinado al caudillo: “Stroessner se aseguraba la obediencia y el apoyo de numerosos adherentes [al Partido Colorado] mediante su incorporación a una amplia red de prebendas y privilegios” (Carter 1991: 40-41). El personaje Elmer Coatí es líder juvenil del Partido Colorado y, aunque no se desarrolla el tema, se sobreentiende del relato que su afiliación política y, por tanto, su sumisión a Stroessner son los obstáculos que dificultan su desengaño y lo incitan a disfrutar del fracaso. Este es su drama político.

Como en el relato anterior, Chile no es un obstáculo para Martínez, ni una sociedad a la que se critica, más bien contribuye al Mito de París²⁸. Su desinterés por trabajar se explica por el dinero que recibe mensualmente desde Santiago. Asimismo, la relación que existe entre Martínez y la Embajada de Chile en París es más que cordial y tiene un protagonismo especial. En efecto, gracias al auto que le presta un secretario de la embajada, el primer comprador no nota la falla de las botellas: “Un atlético joven recibió a los vendedores y luego de echar un vistazo al contenido del automóvil, *cuyo registro oficial equivalía a una recomendación*, ofreció sin vacilar treinta mil francos por todo” (75, énfasis mío). El auto, aunque con hora estricta de retorno, le es facilitado a Martínez sin objeciones tanto la primera como la segunda vez; y es, como se desprende del fragmento, aquello que permite que la compra (y la confusión) se produzca.

Ahora bien, ¿esto último quiere decir que la relación con su país es el origen de la desgracia de estos personajes? Sí, en principio. Para explicar esto retomaré los dos puntos identificados al inicio. Primero, su rebajada condición de recolectores sufre una degradación más: son acusados de delincuentes. En efecto, el descubrimiento del desperfecto de las botellas propicia la criminalización: “¿No sabían ustedes [dice el segundo comprador] que todas las botellas tenían el pico roto y que así no sólo son peligrosas sino que no sirven para nada? Si no lo sabían, ¿por qué no volvieron con el resto donde Marcoud? Hoy les tocaba estafarnos a nosotros, ¿no es así?” (78). La absurda confusión de las botellas y el caricaturesco reclamo del primer comerciante francés estafado constituyen rasgos paródicos. Peor aun, cuando son interrogados por la placa diplomática del auto y Martínez responde que su embajada se lo ha prestado, el primer comprador sentencia: “En fin, ese no es mi negocio” (79). La sospecha de corrupción que recae sobre las instituciones oficiales que representan a América Latina en París sugiere que la marginación y criminalización que sufren es producto también de los prejuicios que los europeos tienen hacia el continente.

Se degrada también su relación con el espacio urbano parisino. Como tienen que deshacerse de las botellas de la frustrada segunda transacción, buscan un lugar apropiado. Resuelven tirarlas al río Sena e inician esta labor en los alrededores de la Gare

²⁸ Chile fue gobernado por el general Carlos Ibáñez entre 1927 y 1931. Este general, cuyo lema para las elecciones de 1927 fue “El general de la esperanza”, ya había gobernado entre 1927 y 1931, periodo en el que dirigió una férrea dictadura. En su segundo mandato, como en el primero, trató de difundir la imagen de que estar “por encima de la política” y, por tanto, desligado de los partidos tradicionales; en otras palabras, se presentaba como el único capaz de dirigir al país. Asimismo, intentando emular a Juan D. Perón, quien visitó Chile en febrero de 1953 y recibió el aplauso público, volvió su mirada a los militares cuando la situación política se hizo difícil de manejar (Collier 1998: 217-226).

d'Austerlitz, pero son desplazados por orden de un policía. Esta situación se repite tres veces más. Una vez alejados de la zona metropolitana de París²⁹, se deshacen de las botellas auxiliados por un hombre que recoge desperdicios en una barcaza. Este encuentro (que no está exento de otra ridícula confusión sobre dinero) establece una analogía entre su condición de recolectores de “basura gráfica” y la de este francés pobre que recolecta basura en los suburbios para sobrevivir: los tres actúan en la periferia de la ciudad a la que creen pertenecer. El francés recolector es parisino, pero está proscrito en los suburbios, alejado del imaginario universal de París; los latinoamericanos viajan con el objetivo de conquistar el lado cultural de la ciudad, pero su experiencia les revela que lejos están de lograrlo, espacial e intelectualmente.

No obstante, su experiencia revela algo más. En efecto, la relación entre Martínez y Chile tiene un efecto positivo: les permite sostener la mitificación:

El *Citroen* ingresaba en ese momento en el Boulevard de la Bastille. Sus ocupantes no parecían dos desgraciados. Tal vez no lo eran. Cualquiera transeúnte al cual se le hubiera pedido opinión sobre aquellos dos personajes habría respondido que se trataba de dos turistas, de dos desaprensivos paseantes, de dos dichosos poseedores del tiempo y el espacio, sin obligaciones ni responsabilidades inmediatas, tal era la atmósfera de paz que rodeaba sus rostros. La ciudad, además, estaba encantadora, con una luz ligera y excitante, bajo la cual cosas y personas se ofrecían como pertenecientes a un sueño feliz, plácido. (84)

El relato culmina con un diálogo que denota satisfacción: “¡Qué importa! ¡París es formidable! ¡Formidable!” (84), afirma Coatí; y replica el chileno: “¡Pero no hay milagros!” (84). Así, “No hay milagros” muestra que la relación que estos inmigrantes mantienen con sus países no es sana y que dicha relación supone mecanismos que los inducen a no cuestionar ni su permanencia en París ni sus propias sociedades. No hay referencia directa a la situación política de Chile o Paraguay; no obstante, mediante la Embajada de Chile –órgano oficial del régimen– se representa el pernicioso control político que las dictaduras aplican sobre sus ciudadanos.

El tercer relato que analizaré es “El sacón militar”. Esta es la historia de un joven hondureño que vive exiliado en París por razones políticas: su padre ha sido derrocado de

²⁹ El área metropolitana de París está compuesta por veinte ‘arrondissements municipaux’ (distritos municipales). En ellos se encuentran los atractivos principales y las zonas culturales que estos estudiantes de tendencia intelectual anhelan. Sobre el relato, cabe señalar que la Gare d’Austerlitz, por ejemplo, se ubica en el 13° ‘arrondissement’, muy cercano al centro; de allí los estudiantes son desplazados hasta Bercy, cerca al límite de la zona metropolitana hacia el sur; luego son expulsados dos veces más hasta internarse en un suburbio.

la presidencia y muerto en su exilio haitiano³⁰. En Honduras, un dictador militar ha tomado el poder y, según la versión que él maneja sobre estos hechos, todo ese tránsito político ha sido auspiciado por la *United Fruit*, compañía estadounidense con intereses económicos en Centroamérica³¹. En respuesta a la injerencia yanqui y a la presencia de otras dictaduras militares, él y otros estudiantes centroamericanos exiliados en París deciden conformar el *Frente Centroamericano de Unión y Libertad*, una coalición política para luchar por la democracia. El protagonista tiene la intención de dirigir el *Frente*, lo cual logra; sin embargo, es acusado de traidor, retirado del cargo y expulsado luego de que otro miembro de la agrupación lo descubre vistiendo un sacón militar norteamericano que una anciana le había regalado para protegerse del frío. Tras su expulsión, regresa a Tegucigalpa y, desde allí, como un recuerdo, narra su experiencia.

Este relato recoge la imagen de París como un símbolo revolucionario. Marcy Schwartz señala al respecto que París ha sido, a la vez, en la literatura latinoamericana, símbolo de modernidad urbana y de libertad política: “El simbolismo político de los barrios y monumentos, la arquitectura icónica de los edificios públicos y la accesibilidad a las marchas de protesta demuestran que la ciudad misma participa de los movimientos sociales” (5). De manera análoga, los centroamericanos del *Frente* hacen que el espacio urbano parisino participe de su causa política: ante las sospechas de espías enviados por el dictador dominicano Leonidas Trujillo, trasladan su lugar de reunión del departamento de uno de sus miembros a una sala de la *Association pour la Bonté Universelle*, una entidad filantrópica con sede en París que los apoya. Asimismo, el activismo del protagonista desde París tiene efecto sobre la política hondureña: “[...] supe, en fin, de buena fuente, que en mi patria se sabía de mí y de mi actividad contra el régimen imperante allá” (99).

³⁰ Esta circunstancia es absolutamente ficcional, pues no corresponde con la historia de Honduras; no obstante, intenta ser una metáfora de su tránsito político. Honduras fue gobernado por el general Tiburcio Carías “con mano muy dura para los hondureños y guante blanco para las bananeras desde 1932 hasta 1948” (Pérez 1985: 87). Cuando la dictadura ya no pudo mantenerse, Carías convocó a elecciones y resultó ganador José Manuel Gálvez. Este ex abogado de las compañías bananeras lideró un gobierno reformista. Sin embargo, aunque logró cierta apertura política y de derechos ciudadanos, “ello significó más una adopción formal que verdaderas modificaciones en las relaciones de clase” (Pérez 1985: 102). La clase dominante, bajo la excusa del anticomunismo, obstruyó los planes reformistas; de la misma manera, la política exterior norteamericana estuvo “siempre dispuesta a sacrificar cualquier declaración de buenas intenciones en aras de la defensa de intereses estratégicos” (Pérez 1985: 102). Este impetuoso pero aparente y frustrado deseo de cambio es el que intenta simbolizar la anécdota de este relato.

³¹ La *United Fruit Company* se formó en 1899. Una vez fusionada con otras dos compañías (la *Cuyamel Fruit Company* y la *Standard Fruit and Steamship Company*), “monopolizó las actividades bananeras de toda el área centroamericana y el Caribe” (Pérez 1985: 83). Esta compañía bananera tuvo una presencia política que “ha sido determinante en la historia de Honduras” (Pérez 1985: 108), país que llegó a ser el mayor exportador de banano.

Aunque el protagonista ha viajado a París buscando una utopía política (por tanto, colectiva) y reivindicatoria, su militancia tiende al individualismo. Él quiere presidir el *Frente*, pero carece de una posición clara: “Tuve éxito. Aunque parezca mentira, tuve éxito. Dominé a la derecha, convencí al centro, seduje a la izquierda. Fui electo Secretario General” (98). El protagonista se presenta a sí mismo como un advenedizo político: sus dotes oratorias y no sus ideas han sido la causa de su triunfo. Lo problemático del caso es que él conoce el origen ilegítimo y dictatorial de los regímenes que dominan Honduras y otros países de la región; en otras palabras, sabe que los derechos sociales y políticos hondureños están subordinados a intereses económicos externos, específicamente a los de la *United Fruit* como él mismo lo explica cuando se refiere al derrocamiento de su padre. Sin embargo, este conocimiento no lo ha inducido a forjarse una ideología definida. Así, su adhesión al *Frente* no descansa en una interpretación de la mecánica social centroamericana bajo ciertos principios ideológicos, sino en una revancha personal: la venganza por el derrocamiento de su padre.

Este revanchismo individualista da un giro interesante y se explica completamente a través del sacón militar que da título al relato. Habiéndolo obtenido de regalo mientras hacía *ramassage*, él lo rechaza por su origen norteamericano pero no lo desecha “no sé por qué absurda debilidad” (94). Esta debilidad no es solamente la necesidad de un abrigo, sino sobre todo el indicio de que, en su lucha política, se esconde algo más. En efecto, aunque el sacón le brinda calor para pensar tranquilamente y urdir una estrategia para conquistar la secretaría, simboliza ante todo un profundo anhelo: la comodidad de clase que su exilio y la mísera vida de estudiante en París le niegan. Así, para el joven hondureño, el derrocamiento de su padre antes que un hecho político que lo induce a una reflexión en el mismo sentido es sinónimo de desclasamiento. No obstante, mientras oculta su deseo, crea una ridícula explicación sobre la presencia del sacón yanqui, pero que él supone sutil: “El imperialismo servía así a la causa de la liberación de los pueblos centroamericanos que lo padecían y la bondadosa anciana del Boulevard Rochechouard resultaba una especie de ángel tutelar de la revolución, pues había proporcionado al caudillo de dicha causa la protección que le hacía falta” (98).

Como con el *Citroen* del relato anterior, el sacón yanqui tiene una doble significación. Por un lado, a través de una serie de escenas absurdas y ridículas, el sacón precipita la caída del protagonista. En efecto, ser descubierto con el sacón norteamericano por los comunistas del *Frente* les permite a estos acusarlo de ser una agente infiltrado del FBI. Los comunistas, ciertamente, eran sus enemigos políticos, pues

él hizo cada vez más evidente su “acercamiento al sector liberal –*pequeño burgués* [...]” (99, énfasis original). Esta rivalidad, luego de la “traición” del hondureño, es trasladada a los otros miembros del *Frente*, quienes finalmente deciden expulsarlo. No obstante, por otro lado, el sacón tiene una función más importante: “[...] me puso en camino de mi verdadero destino” (92). ¿Cuál es este destino? Pues sencillamente el retorno a la comodidad de su vida en Tegucigalpa. Lo interesante del relato es que este deseo es representado a través de la relación que mantiene con la capital hondureña a su regreso: una relación apolítica con el espacio urbano:

El sol de Tegucigalpa ha matado en mí todo recuerdo de los padecimientos de aquel turbio invierno de París, en 1954. Un rauda *Pontiac* reemplaza el vagón del *Metro* que en ese tiempo me llevaba y traía de una soledad a otra. Mi amplio despacho de Secretario de la Presidencia de la República y mi finca en San Juancito sustituyen para siempre la buhardilla siniestra que ocupé frente a la iglesia de Saint Eustache. Todo eso fue un sueño: el sueño de los veinte años. (92)

El relato, narrado en primera persona, no explica ni la forma de vida del personaje anterior al viaje a París ni las condiciones políticas de Honduras a su regreso; sin embargo, el fragmento citado permite intuirlos. En efecto, el hondureño culmina su aventura “reinsertado” en su comunidad; sin embargo, su experiencia urbana en Tegucigalpa prescinde del espacio público, es decir, del espacio de la acción política. Los elementos y espacios que considera suyos (su auto y su finca) confirman su propensión al individualismo y a la evasión urbana; de la misma manera, son signos del estatus social que anhelaba. Asimismo, sin aclarar la situación política de Honduras, deja entrever que no le incomoda la presencia norteamericana, pues San Juancito fue uno de los enclaves mineros de capitales norteamericanos más importantes en dicho país (Pérez 1985: 94)³². La cercanía con el sector “*pequeño burgués*” que ya había demostrado mientras militaba en el *Frente*, se manifiesta claramente a su regreso y lo diferencia, en gran medida, del resto de personajes de este libro. En efecto, este es el personaje menos vinculado con el mundo de la clase media y, por tanto, con el drama político que esta sufre. Él ha sido violentamente desplazado de la posición socio-económica que disfrutaba en Honduras, su “verdadero destino” (92); de allí que anhele retomarla, incluso traicionando sus supuestos ideales políticos. Esto explica también por qué es el único de todos los personajes que no tiene nombre: el individualismo que caracterizaría a la burguesía lo

³² En los enclaves mineros, así como en las plantaciones bananeras, la diferencia existente entre el proletariado y los sectores dirigentes en cuanto al ingreso y al modo de vida conducía a una tajante conclusión: “Honduras abunda en violentos contrastes” (Pérez 1985: 94).

lleva a ser el ciudadano modelo, alienado y desplazado políticamente, que el régimen autoritario hondureño desea en su territorio.

Puede parecer, inicialmente, que el relato intenta criticar los movimientos políticos de los latinoamericanos en París; sin embargo, aunque lo anterior es parcialmente cierto, lo que se busca principalmente es mostrar que la fragilidad de la acción política es reflejo del débil vínculo que se mantiene con la ciudad, específicamente con los espacios públicos. La adhesión laboral del protagonista al Estado permite concluir que el régimen hondureño avala y produce la evasión. A su vez, es esta la que sostiene su “armónica” relación con Tegucigalpa. De esa manera, los actos ilegítimos y antidemocráticos que él conoce son ocultados, silenciados: el aislamiento urbano es sinónimo de aislamiento político.

El último texto es “Carta a Panamá”. En este relato en forma de carta, el pintor colombiano Darío Dianderas Kroll³³ cuenta a Estefanía L. de Estrella, madre de su compañero Harold Estrella, pintor panameño, las penurias vividas en París por ambos. Darío narra cómo la inicial vida austera pero calmada que llevaban se va transformando hasta conducirlos a la ruina económica y, en el caso de Harold, a la pérdida del juicio. Tras un periodo de depresión producto del desempleo, Harold comienza a padecer de alucinaciones relacionadas con su trabajo de pintor, mientras que Darío –también desempleado– intenta regresarlo a la realidad, no sin antes persuadirse a sí mismo de que el fracaso y el sufrimiento son inherentes a la vida de un pintor en París. Finalmente, tras ser apresado por salir desnudo a la calle y producir alboroto, Harold es internado en un hospital psiquiátrico por mandato de la policía.

El caso de cada uno de los protagonistas representa situaciones diferentes, pero que son complementarias. Por un lado, a través de la Embajada de Panamá en París y de otras alusiones, el caso de Harold permite conocer la situación política de su país y la relación que mantiene con él. Por otro lado, lo más interesante y distintivo de este relato está en cómo, a través de Darío, se justifica y evade el fracaso de sus proyectos artísticos en París. En efecto, no se menciona nada relacionado con la política colombiana, pues este tema ya está desarrollado a través de Panamá, sino que se justifica el fracaso a través de la escuela de pintura que ambos defienden y practican: el abstraccionismo³⁴. La

³³ A pesar del desengaño que Rubén Darío tuvo respecto de París, es inevitable que el nombre de este personaje evoque al poeta nicaragüense; más aun, teniendo en cuenta que ambos son centroamericanos.

³⁴ El abstraccionismo, en principio, se define en oposición al figurativismo, pues relega a un segundo plano el tema y prioriza las formas: “Se puede hacer un cuadro sirviéndose solamente de líneas, de colores puros, de formas. Así, la obra de arte resultará absolutamente desligada de un tema, que se ha revelado en definitiva ‘inútil’” (Bernuy 1985: 58).

intención del relato es, pues, presentar la pintura abstracta como una vía de evasión frente a los problemas políticos de ambos países³⁵. Este relato es eco de la polémica sobre arte abstracto que Salazar Bondy sostuvo con Fernando de Szyszlo y con Luis Miró Quesada en 1954.

En el caso de Harold, se deben distinguir dos momentos que revelan su relación con Panamá. El primero está vinculado con su embajada en París. Darío narra que Harold lo despertó de madrugada y le pidió que lo acompañara a entregar un cuadro que, según decía, le había comprado el embajador. Ir hasta allí al amanecer (evidentemente fuera del horario de atención) y pretender entregar un cuadro que ni siquiera había sido terminado no son solo los primeros signos de locura, sino la prueba de que Harold ve a su país como un sostén económico ante la miseria y, sobre todo, como un recurso imaginario para resistir el fracaso de su proyecto artístico en París. Como evidentemente nadie los atendió ni era cierta la oferta de compra, Harold da un segundo paso en medio de su frustración: entre sueños, piensa en el retorno³⁶. Esto no sería problemático si es que la reinsertión que busca no se prefigurase así: “En sus sueños también habló, sobre todo cosas de Panamá. No me acuerdo bien pero creo que decía que se iba a casar allá con la hija de un coronel muy rico, que tenía caballos de carrera y un palacio” (111). Los deseos de Harold apelan a un modelo de vida que no solo soluciona sus penurias económicas sino que lo eleva a un estatus social de mucha frivolidad y despreocupación política. Esta evasión, como se desprende de la cita, se sostiene y es avalada por la alianza entre el capital y el ejército³⁷.

³⁵ La elección de estos países responde a la historia común entre ellos. Panamá fue parte de Colombia hasta su independencia en 1903; de la misma manera, la zona caribeña de Colombia está absolutamente ligada a la historia económica de Centroamérica, sobre todo por la presencia de la *United Fruit*. Colombia fue gobernada por el general Gustavo Rojas Pinilla desde 1953 hasta 1957. Su gobierno planteó el vínculo pueblo-Fuerzas Armadas como el elemento básico de la nación ya que consideraba que las fuerzas políticas tradicionales habían fracasado en sus proyectos políticos. Por otro lado, Panamá fue gobernada por el general José Antonio Remón Cantera desde 1952 hasta 1955 cuando fue asesinado. Su gobierno fue absolutamente proestadounidense con respecto del Canal de Panamá; además, persiguió a la oposición y militarizó la policía (Pérez 1985: 94).

³⁶ Darío da el 8 de enero de 1955 como fecha de la frustrada venta en la embajada, del desnudo y de la reclusión psiquiátrica de Harold. Esta fecha es la misma en la que, en *El sacón militar*, el hondureño es descubierto en el andén del *Metro* con la prenda estadounidense. Aunque no he podido identificar esta fecha con algún evento de la historia de Centroamérica, la coincidencia apunta a la conexión política entre los relatos: la *United Fruit* y el Canal de Panamá pertenecían a capitales norteamericanos. Estos tenían suficiente poder como para controlar presidentes o implantar dictadores. Por otra parte, esta fecha deja claro que la historia principal sucede en 1954, pues Harold y Darío aparecen en una escena del capítulo IV.

³⁷ Para comprender mejor esto, téngase en cuenta que “[l]os intereses estratégicos, y en particular la defensa del Canal de Panamá, han constituido un *leitmotiv* permanente de la política norteamericana hacia Centroamérica y el Caribe” (Pérez 1985: 95). Además, si bien Franklin D. Roosevelt abrogó los derechos de intervención sobre Panamá, su política del “*Buen Vecino* reposaba también sobre la expectativa de una cooperación sin muchas reticencias por parte de los gobiernos y los ejércitos latinoamericanos” (Pérez 1985: 99).

Justamente, el segundo momento revela que Harold es consciente de lo que esconde dicha alianza. Recluido ya en el hospital psiquiátrico, sus pinturas simbolizan la inmoralidad y la sumisión política y ciudadana de su país: “Ha pintado el retrato de un mono y dice que es el Presidente de la República de Panamá. Dice también que el Gobierno de su país le va a comprar ese cuadro en varios miles de dólares y que le pagará el pasaje de vuelta a su patria, donde será recibido con honores” (112). La imagen de mono alude al calificativo de “República bananera” aplicado a los países centroamericanos durante la explotación agrícola de la *United Fruit*. El presidente representa la condición servil de la política panameña (centroamericana y caribeña) frente al poder del capital extranjero. Asimismo, la sumisión civil está representada en la hipotética compra del cuadro. En efecto, la idea de fondo podría resumirse así: Harold sabe que la política panameña es corrupta y antidemocrática, pero sabe también que el gobierno está dispuesto a satisfacer al potencial crítico y, así, disipar la oposición³⁸.

Lo que vincula a Harold y a Darío con la realidad social (las suyas y la parisina) es su condición de pintores; por tanto, es desde allí que debe interpretarse el origen de sus tendencias evasivas. Primero, entonces, hay que revisar cuál es la imagen que tienen sobre su profesión a partir de los comentarios de Darío: “Sinceramente le diré que pasamos hambre, pero como sabemos que la vida del artista es dura y que pocas veces la gente lo comprende cuando está vivo, no nos quejamos a nadie” (110). Como lo fue con el argentino Olmos, el chileno Martínez y el paraguayo Coatí, Darío también siente satisfacción cuando afirma que son pintores incomprendidos; para él, los “artistas de verdad” (110) asumen orgullosamente el sufrimiento como inherente a la pintura. Darío incluso legitima el sufrimiento de Harold: “No sé si usted conoce la historia de Van Gogh, un gran artista, que también estuvo loco, y que sus telas valen hoy millones de francos. El caso de Harold no es raro” (113). Su justificación tiene un efecto paródico en la medida que se presenta como una verdad con asidero histórico. Asimismo, hace soportable el fracaso y le permite evadir cualquier cuestionamiento.

Ahora bien, es necesario analizar qué relación existe entre esta evasión y el hecho de que Darío y Harold sean pintores abstractos. La elección de esta corriente artística no

³⁸ Es interesante distinguir esta solución disuasiva ante las fuerzas subversivas de otra de carácter represivo. La narración de la matanza que efectúa la Compañía Bananera en *Cien Años de soledad*, por ejemplo, es una solución represiva y sangrienta que recae sobre obreros y dirigentes sindicales, es decir, sobre miembros del proletariado. El caso de estos pintores (como es común a todos los personajes que desfilan por esta novela) representa la solución que se toma frente a intelectuales, artistas, burócratas y estudiantes, es decir, frente a miembros de la clase media. Aunque las soluciones pueden permutarse en la vida real, Salazar Bondy es consciente de que el tratamiento especial a la clase media es un mecanismo de control de las dictaduras.

ha sido gratuita. En el año 1954, Salazar Bondy sostuvo una polémica con el pintor Fernando de Szyszlo y con el arquitecto Luis Miró Quesada acerca de la valoración del arte abstracto. Más allá de los argumentos de carácter estético³⁹, me interesa resaltar que el debate fue encauzado por Salazar Bondy tomando en cuenta la relación entre arte y sociedad, es decir, planteó el debate “en función de la ética” (Hirschhorn 2005: 213). En un artículo titulado “Sobre arte abstracto”, señaló: “Me ratifico en la idea de que la pintura abstracta elude todo juicio sobre el mundo y que por eso es exclusivamente lúdica [...]. Creo que el arte abstracto no solo escamotea los problemas espirituales de este tiempo sino que además prescinde de otros problemas, más inmediatos y básicos” (1954b: 8). Estos “problemas más inmediatos” son los que observaba en la realidad social peruana y que –bajo la idea de que “una obra de arte tiene validez en cuanto es reflejo de un momento histórico de la vida del hombre [...]” (Salazar Bondy, citado por Vargas Llosa 1967: 22)– veía incongruentes con un estilo pictórico que intentaba ser cosmopolita y prescindir de la realidad inmediata. Al respecto, Mirko Lauer señala que, aunque la llegada del abstraccionismo al Perú fue producto de la industrialización y la urbanización de los 50, fue solo un sector minoritario de la burguesía quien apoyó su difusión: el problema fue, pues, que la imposición de este arte de pretensiones cosmopolitas no tuvo un correlato social que le correspondiera y lo sostuviera; de allí que la pintura sufriera un aislamiento que la mantuvo alejada de los debates que se dieron en los 50 (1976: 138-142)⁴⁰.

Este aislamiento de carácter histórico que Salazar Bondy identifica como característico del arte abstracto, sumado al problema ético, es lo que está detrás de “Carta a Panamá”. En efecto, la evasión de los problemas políticos y sociales de su país hace que Harold se convierta en cómplice del régimen panameño, pues contribuye a mantener un *status quo* cuyo soporte es, entre otros, la neutralización de los potenciales críticos. De la misma manera, Darío, sometido a la búsqueda de la utopía artística y a la inevitable

³⁹ Mirko Lauer resume así los postulados estéticos del bando abstraccionista: “[Creían en] el planteamiento de la indeterminación social del arte, como proceso y como producto; la invalidación del realismo, incluso como búsqueda artística, y su cuestionamiento como posibilidad; la separación del hecho artístico de toda ideología; la imposición de un determinado criterio de modernidad” (1976: 148). Por otro lado, Salazar Bondy reprueba que el arte abstracto se proponga “como fin provocar puras sensaciones, meras impresiones externas, y no transmitir una emoción [...]”. Se trata de una relación de producción y consumo puramente sensorial, no espiritual” (1954b: 8).

⁴⁰ Según Lauer, el Perú de los 50 polemizó el tema con poca base teórica, pues ambos bandos recurrieron a argumentos maniqueos como lo “puro” y lo “social” (1976: 149). Asimismo, agrega que esta polémica no llevó a ningún lugar incluso a los del bando abstraccionista: “El movimiento no figurativo peruano parte de un nivel bastante bajo de teorización (y de abstracción), casi ninguna cohesión, y desde su inicio se manifiesta como expresionismo abstracto, con pocas concesiones a la “pureza” del arte defendida por Miró Quesada en sus textos, y casi sin dar motivos reales a la preocupación por el figurativismo” (1976: 151).

falsificación del fracaso, confirma esta tajante definición: “[...] arte abstracto, *conspiración de silencio*, adorno para ámbitos inciertos, donde la sensualidad y la indiferencia quieren ignorar que la existencia es una aventura contra el odio, la destrucción y la muerte” (1954b: 8, énfasis mío). La evasión como “conspiración de silencio” es la metáfora perfecta de las diferentes evasiones analizadas en este capítulo, pues –aunque los protagonistas experimentan el fracaso de sus utopías y la falsedad del mito– confabulan entre sí o en complicidad con sus países para “callar” el fracaso⁴¹.

Por último, como señalé, la polémica del arte abstracto también involucró al arquitecto Luis Miró Quesada, difusor de la arquitectura y el urbanismo modernos en el Perú. Salazar Bondy receló “[del] hecho de que sean los arquitectos los más decididos partidarios de esta pintura” (1954a: 8) y, por eso, advirtió que la “conspiración de silencio” arrastraba también a la arquitectura pues provenía de ella: “[...] reconozco que esta manera que hizo tabla rasa de toda figuración, que eligió la despersonalización, que se mató a sí misma [...] fue una pintura que se rindió a la arquitectura, que se quiso sirva de la construcción” (1957c: 6). Así, de la misma manera como el arte abstracto eludía los problemas más inmediatos del espíritu, la arquitectura y el urbanismo modernos también lo hacían respecto de los problemas reales y urgentes de una urbe⁴². Esta evasión está implícita en el hecho de que Harold y Darío sean pintores abstractos: sus evasiones de los problemas políticos de Panamá y del fracaso de la utopía artística, respectivamente, también representan la relación evasiva que mantienen con sus ciudades natales.

Estos textos paralelos al relato principal representan directa o indirectamente la relación entre individuo y ciudad. El tratamiento simbólico del poder que las dictaduras latinoamericanas del 50 buscaban ejercer sobre el espacio urbano y sus ciudadanos es el principal punto de contacto entre estos textos y la historia principal. Esto se explica porque para Salazar Bondy este era un tema común y preocupante en el destino de Latinoamérica. En efecto, en agosto de 1956, escribió una serie de tres artículos en los

⁴¹ Es necesario señalar que no discuto la validez de las ideas de Salazar Bondy sobre el arte abstracto, sino que me remito a ellas para reconstruir con mayor precisión el sentido de este relato. Personalmente, creo que su posición –sin dejar de ser coherente como análisis social– sí era extremadamente radical a nivel de la experimentación artística. Por otro lado, cabe señalar que, según Gerald Hirschhorn, el narrador peruano no mantuvo la misma posición toda su vida, aunque sí hasta antes de la publicación de *Pobre gente de París*: “Salazar admitirá [para el año 1959] que la incertidumbre de la existencia puede sentirse como un amenaza que desvía al hombre de lo real, y que, al verse la sensibilidad detenida por lo que está fuera de su alcance, el arte tenderá a la abstracción o lo maravilloso, puesto que solo la forma abstracta puede trascender lo real” (2005: 216).

⁴² No puedo desarrollar más este punto aquí ya que el relato no me lo permite. Más bien, será en el capítulo siguiente que trataré directamente el papel que cumplen la arquitectura y el urbanismo modernos en este libro, así como las ideas que Salazar Bondy y Miró Quesada enfrentaron.

que comentó la publicación de La Era Trujillo de Jesús de Galíndez, libro clásico sobre la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo en República Dominicana. En el primero, definió así el libro: “Es, ante todo, un estudio del origen, carácter, consistencia y destino de las autocracias latinoamericanas” (1956c: 6). El personalismo, la intervención urbana y la apariencia de constitucionalidad, característicos del dictador dominicano, son aplicables también al resto de gobiernos autoritarios del continente. Salazar Bondy concuerda con Galíndez en que estos regímenes no actúan necesariamente con la represión sangrienta, sino con una opresión sutil que “sella lenguas y pervierte espíritus” (1956d: 8). Y agrega: “Este fenómeno no es para argentinos, colombianos, venezolanos o peruanos, por ejemplo, extraño” (1956c: 8). Esta condición política opresiva y alienante que recae sobre todo en la clase media será retomada en la historia principal, pero será tratada de una manera más interesante y compleja.



Capítulo III

Salazar Bondy tuvo gran interés por la arquitectura y el urbanismo. Asimismo, se preocupó siempre por los problemas de Lima, específicamente por aquellos que le impedían ser una urbe moderna y brindar a todos sus habitantes el ejercicio democrático de la ciudadanía. Pobre gente de París responde a estas preocupaciones en el contexto de la Lima de la década del 50. Aunque la novela fue publicada en diciembre de 1958 cuando Manuel Prado era presidente, la anécdota principal se desarrolla en julio de 1954 cuando el Perú era gobernado por la dictadura del general Manuel Odría (1948-1956). Durante el Ochenio, surgió el debate sobre la arquitectura moderna, pues se destruyeron sectores del casco histórico para la construcción de edificios. Esta arquitectura fue promovida por el capital privado, pero también por las obras públicas del gobierno de Odría (Martuccelli 2000: 161), quien la utilizó como propaganda de la modernización y democratización de la sociedad peruana que decía llevar a cabo. Salazar Bondy se opuso a la demolición pues la consideraba un ataque a la memoria histórica de la ciudad, además de una imagen manipulada de modernización. En efecto, a través del periodismo, el escritor intentó develar el discurso modernizador odríista, ya que este no se traducían en cambios sustanciales que urgían en la cultura democrática y ciudadana. Sus ideas tuvieron seguidores y detractores, y produjeron un interesante debate sobre el tema⁴³.

Salazar Bondy trasladó a su texto los puntos básicos de este debate para desarrollar el relato y completar su reescritura del Mito de París. En este capítulo, entonces, intentaré mostrar cuál es el drama de la clase media que quiso representar. Asimismo, explicaré por qué el debate sobre arquitectura y urbanismo incluido en la novela arroja luces sobre el punto anterior. Por último, intentaré demostrar, a partir de las ideas anteriores, qué relación hay entre estas y el estado de la democracia y la condición ciudadana en el contexto histórico-político representado.

⁴³ Para contar con el respaldo popular y escamotear su relación con la oligarquía, Odría amplió la cobertura social de los trabajadores, dio alzas salariales al Ejército y la Policía, y aumentó el presupuesto militar; de la misma manera, habiendo observado detenidamente el ascenso de Juan D. Perón en la Argentina y su agresivo populismo, “encontró políticamente conveniente incrementar fuertemente las obras públicas y posteriormente auspiciar el crecimiento de las barriadas que iban surgiendo en Lima, en respuesta a una mayor inmigración procedente de la sierra” (Klarén 2004: 366). Aunque dichas intervenciones produjeron beneficios, la complejidad de las demandas sociales no se satisfacían con ello; por eso, Odría “añadió un tipo de control sobre los movimientos sociales, que combinaba la represión y el autoritarismo con el paternalismo clientelista” (Contreras y Cueto 2004: 297). Con esto, buscaba generar clientela política y “evitar una situación potencialmente más peligrosa: un intento del APRA o de la izquierda de movilizar la población de las barriadas para presentar demandas radicales y tal vez violentas al Estado, amenazando así el status quo”. (Contreras y Cueto 2004: 367). En otras palabras, solo hubo un aparente avance en la democratización de los derechos sociales, civiles y políticos (López 1997: 29; Cotler 1986: 293).

El hecho arquitectónico y urbanístico como hecho ciudadano

Antes de pasar al caso de Lima, quiero señalar tres supuestos básicos. En primer lugar, la arquitectura y el urbanismo destacan por su capacidad comunicativa. El diseño y la ubicación de un edificio o una plaza, por ejemplo, transmiten al habitante información sobre cómo es la ciudad en la que vive, qué significa ser parte de ella y cómo se define él en medio de ese espacio y la colectividad. En segundo lugar, si lo pensamos desde la perspectiva del arquitecto, la elección de una determinada estructura o estilo es una proyección de los principios y valores que se profesan. Si el Estado es quien diseña y planifica la edificación, entonces no solo se expresan valores estéticos sino también una ideología política oficial. Así, por ejemplo, un diseño arquitectónico como el Palacio de Gobierno (1939) o uno urbanístico como la Plaza San Martín (1926) pueden ser analizados como materializaciones de una ideología política. El caso del Palacio de Gobierno, ubicado en el centro simbólico de nuestro país, es significativo: es una construcción en estilo neocolonial⁴⁴ que, por tanto, intentaba comunicar a los habitantes de Lima (y de todo el Perú) que la sede del poder ejecutivo mantenía un lazo estrecho con el pasado hispánico. Por último, la arquitectura y el urbanismo cumplen un rol muy importante en la conformación de la ciudadanía gracias a su capacidad comunicativa. En efecto, la ciudadanía no solo implica el reconocimiento legal de determinados derechos o la participación en la mecánica social, sino también un imaginario urbano sobre el que se sostiene. A su vez, influyen en la transformación de las nociones de ciudadanía, pues la intervención urbana genera, más que un diálogo, un duelo: “[L]o que una obra de arquitectura quiere ‘comunicar’ está directamente ligado a la posición que adopta frente a la ciudad donde se construye” (Martuccelli 2000: 43). Esta batalla influye y altera el imaginario del ciudadano⁴⁵.

⁴⁴ El estilo neocolonial se practicó en varios países de Latinoamérica. En el Perú, tuvo la forma de un neobarroco histórico. Según Elio Martuccelli, este estilo se encuentra entre aquellos que buscaban, a inicios del siglo XX, definir a través de la arquitectura la identidad histórica que le correspondía al Perú (2000: 69). El Indigenismo, pictórico y arquitectónico, que postulaba el mundo prehispánico como fuente primigenia de nuestra identidad, también hizo su aparición en la misma época y se enfrentó al primero.

⁴⁵ La Plaza San Martín es un buen ejemplo. Encargada originalmente por Augusto B. Leguía al arquitecto Manuel Piqueras Cotoquí, la plaza intentó representar la ruptura con el pasado y la modernización que el leguismo promovía; es decir, estuvo al servicio de un “propósito cultural y político” (Ludeña 2004: 66). En 1934, se encargó su remodelación al arquitecto Ricardo Malachowski, el mismo que diseñó el Palacio de Gobierno. Su propuesta buscó borrar los rasgos significativos del diseño de Piqueras, pues la oligarquía que había vuelto al poder quería imponer su ideología y desterrar la leguista (Ludeña 2004: 67).

Ciudadanía, arquitectura y urbanismo en el 50

La historia de la ciudadanía en el Perú hasta la década de los 50 no pudo superar muchos de los problemas que se arrastraban desde la Independencia. Pese a que las clases medias de finales del 20 e inicios del 30 fueron las primeras que consiguieron abrir el cúmulo de derechos que habían sido solo disfrutados por la clase alta desde el siglo XIX, dicha apertura se canceló rápidamente con el retorno del poder oligárquico tras el golpe de estado de Oscar R. Benavides (1933-1939)⁴⁶. La hegemonía oligárquica se mantuvo hasta 1945, pero se dieron algunas transformaciones. En la década del 50, por ejemplo, las demandas de los nuevos sectores medios y el desgaste de la dictadura de Odría impulsaron, para las elecciones de 1956, propuestas de renovación social: “Abundaron así las declaraciones sobre la necesidad de realizar ‘cambios en las estructuras’ a fin de salir del estado de ‘subdesarrollo’ causado por el carácter primario-exportador y semicolonial que favorecían ‘la oligarquía’ y el capital extranjero” (Cotler 1986: 303)⁴⁷.

No obstante, este impulso reformista en la política no se concretó ni tuvo un correlato a nivel social y cultural. Como recuerda Sinesio López, la alianza entre un sector de la clase media, el APRA, y la oligarquía representada por Manuel Prado explica por qué, en la búsqueda de la transición democrática de 1956, no se buscó cambiar ni las relaciones de autoridad ni el racismo ni la exclusión étnica; es decir, explica por qué no hubo un real progreso en la democratización de los derechos y, por tanto, en la expansión de la ciudadanía. Julio Cotler señala al respecto que la ‘democratización’ promovida tras la caída de Odría fue relativa: “Lo que realmente se pretendía era disimular su naturaleza clasista [del Estado] y que se constituyera en expresión de un ‘consenso nacional’” (294). Así, pese a las transformaciones políticas, la cultura criolla seguía dominando el imaginario ciudadano limeño y peruano: “[Las] transacciones y los compromisos de las

⁴⁶ Este estadio de la ciudadanía se corresponde con el campo arquitectónico y urbanístico. Si bien el estilo neocolonial ya existía desde el 20, es ante todo entre el 33 y el 45 cuando se desarrolla y, tácitamente, se hace oficial (Martuccelli 2000: 70). Esto coincide con el gobierno militar de Óscar Benavides y el primero de Manuel Prado, es decir, con el regreso de la oligarquía al poder tras el Oncenio de Leguía. El estilo neocolonial se difundió en la arquitectura residencial de la clase alta y también en construcciones oficiales tan emblemáticas como el Palacio de Gobierno, el Palacio Arzobispal, la remodelada Plaza de Armas y las municipalidades de Lima y Miraflores. Asimismo, desde el punto de vista del urbanismo, se desarrollaron proyectos de viviendas masivas para barrios obreros. Estos –aunque vitales como solución a la vivienda– también reprodujeron la discriminación de clase y el alejamiento de las masas del cúmulo de derechos ciudadanos. Benavides los impulsó previniendo la potencial influencia de las crisis políticas y revueltas masivas que sacudían el mundo. Fue una respuesta al socialismo, aprismo y comunismo que, cada vez, tenían más fuerza popular (Martuccelli 2000: 83).

⁴⁷ Acción Popular, la Democracia Cristiana y el Movimiento Social Progresista (fundado por los hermanos Salazar Bondy y otros intelectuales de izquierda) nacieron de esta coyuntura y canalizaron las inquietudes de la antigua y nueva clase media.

fuerzas reformistas de la década del 50 con la oligarquía permitieron la supervivencia de los rasgos elitistas de la cultura criolla” (López 1997: 141).

Este proceso ciudadano tiene relación con la evolución de la arquitectura y el urbanismo. La apertura económica hacia los Estados Unidos practicada por Odría trajo consigo una división cultural en la clase alta: un sector enfatizó el discurso criollo de raíz hispánica y otro (el de la nueva burguesía empresarial e industrial) adoptó los nuevos modelos importados. Un nuevo discurso arquitectónico, recubierto del imprescindible halo de modernidad, se hizo presente y también produjo una escisión: mientras el sector tradicional siguió anclado en el estilo neocolonial y en los valores que este representaba, la nueva burguesía (y la clase media que la seguía) adoptó la arquitectura moderna.

Ahora bien, lo interesante de esta disputa fue que los jóvenes arquitectos que impulsaron el estilo moderno no solo lo consideraban una renovación estética, sino también una vía de progreso y modernización frente a los valores antimodernos que difundía el estilo neocolonial: “Acompañado de la explosión urbana de los 50, así como el progresismo social y el optimismo económico de nuevos sectores sociales medios y urbanos, la tradición moderna en el Perú es, a su manera, una traducción en términos arquitectónicos del deseo de modernización que se plantea en el país” (Martuccelli 2000: 50). La “Agrupación Espacio”, que congregó a un amplio grupo de arquitectos e intelectuales progresistas, llevó la batuta de esta propuesta modernizadora desde la publicación de su manifiesto en 1947⁴⁸. La nueva burguesía apoyó a estos jóvenes y entusiastas arquitectos, quienes construyeron casas y edificios en diversas partes de la ciudad⁴⁹. Así, poco a poco, la faz del centro de Lima, por ejemplo, cambió por la aparición de edificios elevados y geométricos que reemplazaron las viejas casonas coloniales y republicanas.

Sin embargo, esta propuesta de modernización no tuvo un correlato social y político coherente. Hay dos razones que lo explican. A mediados de 1952, la Agrupación

⁴⁸ El manifiesto no solo fue firmado por arquitectos, sino también por escritores como Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Leopoldo Chariarse, Blanca Varela y Sebastián Salazar Bondy, así como el pintor Fernando de Szyszlo. El papel de algunos de ellos se extendió a una estrecha colaboración en la edición de la revista *Espacio*, órgano de difusión del colectivo. Desde el inicio, Blanca Varela formó parte del Consejo de Redacción y, posteriormente, Salazar Bondy lo encabezó (Ludeña 2003: 167). Téngase en cuenta que la “Agrupación Espacio” nació durante el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero. El clima político democrático y las esperanzas de modernización con las que este llegó al poder explican por qué el discurso modernizador de la arquitectura pasó de las aulas al ámbito público.

⁴⁹ En el ámbito privado, edificios emblemáticos por su ubicación son el “Edificio Diagonal” (1952), diseñado por el arquitecto Enrique Seoane; y el “Edificio El Pacífico” (1957), diseñado por Fernando de Osma. Estos se hallan alrededor del parque central de Miraflores y comparten la perspectiva con edificios neocoloniales como la Municipalidad. En el centro de Lima, también se construyeron edificios modernos como el de la Compañía de Seguros Peruano-Suiza (1955) de Teodoro Cron (Martuccelli 2000: 136-144).

Espacio, liderada por Luis Miró Quesada, se escindió por diferencias, más que técnicas, políticas e ideológicas. Wiley Ludeña explica así el motivo de la escisión:

[...] la razón de fondo tenía que ver con la gradual distancia entre aquellos que como Sebastián Salazar Bondy, Adolfo Córdova y Santiago Agurto creían en que el Perú urgía de cambios sociales y políticos de fondo y otros que como el propio Miró Quesada insistían en mantener a la agrupación fuera de cualquier compromiso político. (2003: 190)

Peor aun, el gobierno de Odría, aliándose con la oligarquía tradicional y la nueva burguesía, supo aprovechar el discurso de “Espacio”, promovió la arquitectura moderna y la recubrió de un discurso progresista y democratizador. Sin embargo, el hecho de que un gobierno dictatorial y clientelista se apropiara de las ideas de “Espacio” hizo que estas “se funcionalizaran al poder encarnado por una oligarquía por esencia antimoderna” (Ludeña 2003: 188). Así, aunque el modernismo se manifestaba en proyectos y hechos arquitectónicos y urbanísticos, no logró convertirse en un hecho ciudadano renovador y solo comunicó superficialmente un discurso.

Salazar Bondy comprendió muy bien este problema y, por eso, lideró la escisión de la “Agrupación Espacio” y el debate que se produjo. Asimismo, convencido de que el discurso modernizador se aplicaba en Lima sin preocuparse por eliminar las taras antimodernas de la sociedad peruana y, sobre todo, de que el gobierno antidemocrático de Odría se servía de él, no dudó en trasladar a su creación literaria la que fue una preocupación constante de sus artículos periodísticos durante la década del 50. A este propósito responde el tercer personaje de la historia: Felipe Armijo, el tío de Juan.

Juan, Felipe y el drama de la clase media limeña

Salazar Bondy presenta dos versiones del drama de la clase media del 50. François Bourricaud la define a través de dos características básicas: el deseo de movilización de lo tradicional a lo moderno, y la agresividad contra el orden establecido y sus representantes, es decir, contra la oligarquía (1989: 98)⁵⁰. Pues bien, en la ficción, Juan y Felipe han vivido en el contexto de una sociedad muy tradicional e hispánica durante la década del 30 y 40; en consecuencia, ambos han desarrollado el deseo de movilización y la agresividad de los que habla Bourricaud. Aquí empiezan las

⁵⁰ Bourricaud distingue dos grupos históricos en la clase media: uno antiguo, de fines del XIX e inicios del XX, conformado por los ciudadanos que ejercen las profesiones liberales, por los funcionarios medianos y por los maestros y técnicos; y uno nuevo, formado desde los 30, que abarca “una gran parte de la población urbana, sobre todo de aquella que vive en Lima” (1989: 74). La división de Bourricaud es bastante útil y acertada en la medida que considera, en su análisis del segundo grupo, el papel transformador que tuvo el fenómeno de la migración.

diferencias. La dictadura de Odría ofreció una vía de modernización, es decir, de movilidad de lo tradicional a lo moderno: el progreso importado desde los Estados Unidos. Estos personajes representan reacciones divergentes a dicha propuesta y, por tanto, dan rumbos distintos a su natural agresividad contra la oligarquía. Esta diferencia explica la aversión que Juan siente por su tío y, sobre todo, su decisión de dejar Lima “*para siempre*” (38, énfasis original) como se repite en más de una ocasión durante la narración. En efecto, Juan ha contado que partió de Lima convencido de que jamás volvería; no obstante, nunca ha explicado por qué su decisión fue tan rotunda.

Comenzaré el análisis por el personaje de Felipe Armijo. Felipe representa a un nuevo sector ‘pequeño burgués’, proveniente de la clase media, que aceptó el discurso modernizador propuesto por Odría. Esta dictadura retomó la economía liberal implantada por Manuel Prado durante su primer gobierno: se impulsó el libre mercado y se incentivó la presencia del capital proveniente de Estados Unidos, lo cual propició la aparición de una nueva burguesía comercial e industrial (Contreras y Cueto 2004: 299). No obstante, Felipe es una versión “criolla” e ilegal del libre mercado: “[...] el tío Felipe se había enriquecido con ciertos sucios manejos de intermediario en el Mercado Mayorista” (103). Ahora bien, como Felipe ha pertenecido a la clase media tradicional, lo que me interesa explorar es lo que subyace a su nuevo *status* socio-económico. En otras palabras, el análisis de sus nuevas expectativas económicas y prácticas de consumo me permitirá comprender las fallas de la modernización odriísta que adoptó.

Lo que distingue a Felipe de su sobrino es la manera en que canaliza su natural agresividad hacia la oligarquía. Para Bourricaud, las clases medias del 50 se encuentran en estado de dependencia respecto de la oligarquía dominante. Esto provoca que se neutralice su natural agresividad pues esta “[t]ropieza con la prudencia, con el realismo de gentes que han aprendido que, a condición de que uno se atenga a sus propios intereses y a no atacar a los poderosos, tendrá buenas posibilidades de ir progresando y hasta de ascender en la escala social” (102)⁵¹. El plutócrata limeño se opone al modelo ciudadano que la oligarquía hispanista busca mantener y, más bien, abraza el discurso que sí considera moderno de la nueva burguesía comercial e industrial que apareció en el

⁵¹ A este fenómeno, Sinesio López lo llama “cultura criolla del arribismo”. Esta se manifiesta psicológica y culturalmente en el deseo de la clase media por parecerse a la oligarquía “copiando su estilo de vida y su nivel de consumo con la finalidad de superar la ambigüedad de su ubicación social y su crisis de identidad cultural” (1997: 137). Salazar Bondy ya había tratado este tema en sus artículos periodísticos. En uno publicado en noviembre de 1957, señaló: “Las clases medias, de otra parte, vacilantes e inseguras, víctimas de un rastacuerismo cándido, pugnan por abrirse paso a cualquier precio para alcanzar a aquellas [las clases altas], a las que tienen como modelo supremo” (2003: 67-68).

50. No obstante, víctima de su arribismo, no nota que los “rasgos modernizantes” que adquiere son solo detalles superficiales que no suponen la eliminación de las taras antimodernas de la sociedad peruana⁵². Así, la consecuencia dramática y patética en su búsqueda de una ciudadanía moderna es la artificialidad e inautenticidad del modelo que adopta.

En efecto, Felipe se comporta displicentemente frente a los demás y actúa con la insolencia típica que otorga el dinero en abundancia a quien antes no lo tuvo, reflejo de que no supera la ambigüedad de su ubicación social. Esto se constata en los rasgos de su comportamiento: “insolente majestad” “desprendimiento verdaderamente señorial” (78 y 94). Los vicios de la sociedad peruana se manifiestan también en una crisis de identidad cultural, muestra –parafraseando a Salazar Bondy– de cuán vacilante e insegura la clase media avanza en la copia de su modelo. Esto se manifiesta espontáneamente en los comentarios de Felipe:

Anoche fui a ver a las Follies Bergere... ¡Eso es arte, hijo! ¡Y qué mujeres! ¡Son estatuas!, no seres humanos! Lástima que después del espectáculo me tuviera que ir a dormir, porque te aseguro que con gusto hubiera invitado a una de esas gringas a acompañarme de juerga. *Pero me encuentro como serrano, por Dios...* Si no fuera por ti, me iba mañana mismo a Madrid . . . No hablar el idioma es una vaina. (115, énfasis mío)

El elitismo de la clase alta peruana encuentra su mejor expresión en el racismo que no ha desaparecido de la sociedad y que Felipe manifiesta. Su comentario, por un lado, supone una barrera psicológica entre su nueva posición social y los peruanos andinos, pues identifica al “serrano” como advenedizo y desubicado. Por otro lado, aunque intenta copiar el estilo de vida de la clase alta con su viaje a París, se descubre que no ha superado sus propias taras. En otras palabras, aunque Felipe ha pasado de un *status* a otro

⁵² Esta aproximación de Salazar Bondy que busca develar las taras ocultas de la ciudadanía es reflejo de sus convicciones marxistas para el análisis de la realidad social. De acuerdo con Sinesio López, Karl Marx analizó el Estado burgués formado en el siglo XIX, entre otras vías, a través de la categoría de ciudadanía. Marx pensaba que la ciudadanía moderna era un progreso con respecto al pasado feudal; no obstante, sostenía que dicho progreso estaba limitado por dos factores: uno, porque la revolución que había dado origen a la ciudadanía tuvo un carácter meramente político; y, dos, porque el mercado, en el que ella se reproducía, enmascaraba la desigualdad económica de la sociedad moderna. Para Marx, el problema fundamental era que, si bien el Estado y el mercado se presentaban como las esferas de la igualdad, la ciudadanía y la universalidad porque habían eliminado de sí elementos ‘particularistas’ como la religión y el origen social, dichas particularidades se mantenían en la esfera de la sociedad y en las relaciones de producción; en otras palabras, planteaba que un Estado libre de particularidades como la religión no implicaba un ciudadano libre de ellas. De todo ello concluía que lo único que se había dado era una emancipación política, pero que esta era insuficiente para desterrar los males que hacían al individuo menos libre: era necesaria una transformación revolucionaria de las bases de la sociedad civil. (86-90). Evidentemente, las ideas de Sinesio López, Julio Cotler y Wiley Ludeña citadas en esta tesis, así como las de Salazar Bondy, se deben por completo a esta tradición crítica de la ciudadanía fundada por Marx. Los vicios o taras a los que me refiero son análogos a estos elementos ‘particularistas’ identificados Marx.

a nivel económico, es difícil para él desenvolverse en el viaje con la misma seguridad o dominio de la situación que él supone ostentan sus modelos peruanos.

Ahora bien, el drama de la clase media tiene otro aspecto. Juan también se ha beneficiado de la expansión económica que vivió el país en la década del 50, específicamente el Estado, pues trabajaba como burócrata en la Compañía Recaudadora de Impuestos. Más aún, por el ritmo de sus gastos en París, se sobreentiende que su situación económica era ventajosa y que vivía cómodamente. Por tanto, su rechazo a Lima no se debió a desventajas en su posición social. El enfrentamiento con su tío ayuda a comprenderlo. La llegada de Felipe a París produce en Juan un profundo rechazo: “[...] por el particular momento de mi existencia en que se aparecía, su visita no me resultaba en absoluto grata” (103). La noche anterior había tenido su primera cita con Caroline y, aunque no había logrado poseerla sexualmente, es decir, asimilarse simbólicamente a París, había llegado a besarla. Es precisamente la inminencia de este objetivo lo que hace más desagradable el recuerdo de la Lima que Felipe simboliza. En efecto, lo interesante es que, desde las mismas entrañas del Estado odriísta, Juan descubrió que Lima seguía siendo tradicional bajo una máscara de modernidad: si se quedaba, caería en la misma inautenticidad de Felipe, este ser al que detesta “por la índole de su personalidad” (103).

Ahora bien, lo específico de su drama, sin embargo, no es este descubrimiento, sino otro: Lima no le ofrece otra alternativa de modernización. Es recién en ese momento que su admiración por París se convierte en la opción para satisfacer su búsqueda de ciudadanía moderna. Allí se somete al Mito de París. En efecto, para explicarlo es necesario preguntarse qué sucede con su natural agresividad hacia la burguesía. Según Bourricaud, esta también puede ser “desplazada [...] y se interna, para satisfacerse, por caminos tan apartados que el sujeto logra sus fines sin tener que descubrirse” (1989: 98). En ese contexto de desplazamiento, Juan encuentra un modelo de ciudadanía moderna en París y sucumbe, para sustituir su vacío ciudadano, a la imagen mítica y cosmopolita de la capital de Francia.

En conclusión, ahora se puede entender por qué renunció a Lima “*para siempre*” (38, énfasis original) y se fue a París, como lo afirma al inicio de su narración: el viaje fue la manera de evitar su destino inexorable como ciudadano limeño. Asimismo, esto explica por qué la utopía que busca el protagonista peruano no es artística, literaria o política, sino ciudadana: el tópico “París-mujer” era, acorde con la tradición modernista, el que simbolizaba mejor el deseo de asimilación. El drama de Juan, pues, no nace de una inexplicable aversión a Lima ni de una cándida fascinación por París, sino de la

ansiosa búsqueda de una ciudadanía moderna. Salazar Bondy desarrolló este drama ciudadano a través de la arquitectura y el urbanismo. Pobre gente de París no puede entenderse cabalmente sin analizar el enfrentamiento de paradigmas urbanos que se plantea.

Paradigmas arquitectónicos encontrados: Lima, París y Nueva York

El cambio de modelo ciudadano iba imaginariamente enlazado al papel que los Estados Unidos tenían en la vida económica, social y cultural. Por tanto, el sector de la oligarquía y de la nueva burguesía que siguió la modernización de Odría experimentó también un cambio de paradigma en cuanto a cuál era la ciudad modelo del mundo desarrollado. Dije, en la “Introducción” a esta tesis, que París lo había sido para las élites latinoamericanas de fines del siglo XIX e inicios del XX; más bien, en el Perú de la década del 50, Nueva York pasó a ocupar ese lugar.

Felipe aprecia Nueva York más que cualquier otra ciudad. Así lo demuestra cuando se encuentra por primera vez con su sobrino, pues “durante todo el almuerzo no hizo otra cosa que criticar a Francia y Europa, y ponderar, al mismo tiempo, con todo fervor, la vida en Nueva York, en donde acababa, conforme sus palabras, de pasar *quince días de civilización*” (103, énfasis original). La difusión de la cultura norteamericana a través de su expansión comercial y la nueva idea de progreso encarnada en el liberalismo económico han llevado a Felipe al punto de reducir el mundo europeo a una tierra de bárbaros atrasados. Para él, el inobjetable cosmopolitismo que detentaba París se ha perdido en el tiempo. Consiguientemente, su grotesca fascinación por Nueva York implica una redefinición sórdida de la capital de Francia: “París es un gran burdel y solo se vive la vida una sola vez...” (104). Recuérdese que Juan también busca la posesión sexual de una mujer parisina, pero no la concibe como un simple encuentro carnal, sino como una imaginaria asimilación a la ciudad. Para el plutócrata limeño, el sexo no solo da igual si es en París, Madrid o Roma, sino que se reduce a una transacción comercial. París es, pues, una ciudad que se puede comprar.

Esto último, por consiguiente, condiciona su manera de experimentar en la ciudad. Desde la primera reunión entre sobrino y tío, este exhibe la capacidad que le otorga el dinero para “conquistar” París. Esta convicción se hace más evidente el segundo día de visita cuando Felipe lleva a su sobrino al restaurante de la Torre Eiffel, pues le “han dicho que es muy bueno y bonito” (114). No solo acuden al restaurante, sino que además compran *souvenirs* y recorren el Sena en un *bateau-mouche*, un típico barco

para turistas. Felipe se comporta como un turista común y corriente para el cual París es solo una mercancía, una ciudad a la que se viaja “por turismo y diversión por solo una semana” (103); mientras que Juan concibe la capital francesa como un espacio urbano para “encontrar la plenitud absoluta de sí y del mundo” (149), es decir, para redefinirse. Juan nunca había subido a la Torre Eiffel ni había paseado por el Sena en bote, menos aún había comprado postales y llaveros. Este no es el París que desea conquistar; él busca el París que, como había sentenciado Julián Del Casal⁵³, no es visible para los turistas. Por eso, pasar el día “entre un abigarrado pasaje de turistas de todo origen” (120) no solo vuelve más detestable a su tío y a la Lima que él representa, sino que también aviva su deseo por “París-mujer”. Este último paseo lo realizan junto a Caroline, a quien habían encontrado de casualidad mientras desayunaban. La inminente asimilación a París está detrás del rechazo creciente hacia su tío: Felipe ha materializado su rechazo por Lima, que un par de días antes solo había aparecido en un sueño.

Ahora bien, las comparaciones de Felipe pasan a un siguiente nivel cuando introduce Lima en sus comentarios. Parto de lo siguiente: así como se ha visto afectado el imaginario que tenía sobre París como ciudad modelo en contraste con el progresismo representado por Nueva York, también varía, por supuesto, su imaginario sobre Lima. En efecto, Felipe no se limita a explicar su noción de progreso a través de la economía y el comercio, sino que prefiere hacerlo a través de la arquitectura:

Con un taxi, que ostentadamente alquiló para su servicio permanente, paseé a mi tío de la Concorde al Panthéon, de la Bastille a la Opera, de la Tour de Eiffel al Palais de Chaillot, tratando de darle una somera idea de cada monumento y cada lugar. Una vez los llamó *vejeces*; otra, *astillas de un naufragio*, y otra, por último, *criaderos de ratas*, todo ello por comparación con los rascacielos de Nueva York y con el edificio del Ministerio de Educación Pública de Lima. (104, énfasis original)

La simplificación que Felipe había hecho al convertir París en sinónimo de un burdel se condice con el desprecio que muestra por los íconos arquitectónicos de la ciudad. Si analizamos la comparación desde el punto de vista de la arquitectura, nos daremos cuenta de que hay un enfrentamiento entre dos estilos marcadamente distintos: uno de carácter historicista, representado en los edificios parisinos y uno “moderno” en la típica arquitectura neoyorquina.

⁵³ Como señalé en la “Introducción”, Julián del Casal distinguió dos formas de experimentar París: la ciudad célebre de los grandes bulevares y los íconos arquitectónicos visitada por los turistas y “el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial” (citado por Grünfeld 1996: 355).

El verdadero significado de los ‘rascacielos’

Hay que delimitar las características básicas de la arquitectura moderna tal como se difundió en el Perú. En estas construcciones, según las propuestas de Luis Miró Quesada, el director de la “Agrupación Espacio”, la intención narrativa ha desaparecido, pues no hay ornamentación sino solo líneas verticales y horizontales, así como formas geométricas. Asimismo, se buscaba un carácter funcional y práctico en el diseño. Por último, la arquitectura moderna buscó inscribirse en un estilo que, en la época, también se le llamó ‘internacional’, el cual –en palabras del mismo Miró Quesada– “está asociado al deseo de lograr la impersonalidad y la universalidad” (citado por Martucelli 2000: 159). En el contexto peruano, a diferencia del periodo neocolonial precedente en el que los edificios tenían fachadas “narrativas” de carácter histórico (contaban algo a través de la ornamentación barroca), lo moderno arquitectónico intentaba dejar de ser un vehículo de comunicación o un procedimiento semiótico. La arquitectura era expresiva como consecuencia no como intención (Martucelli 2000: 159)⁵⁴.

En la misma línea de la oposición ética que planteó contra la difusión de la pintura abstracta en el Perú, Salazar Bondy criticó la difusión del modernismo arquitectónico en manos del Estado⁵⁵. El destino adverso de las propuestas universalistas y no comunicativas de Miró Quesada fue que, como plantea Wiley Ludeña, se disolvieron cuando cayeron en manos del Estado, pues se pusieron al servicio del mensaje político del gobierno de Odría: la modernización del Perú. Como bien lo han señalado los historiadores que se han ocupado del periodo, para contar con el respaldo popular y escamotear su complicidad con la oligarquía, Odría “encontró políticamente conveniente incrementar fuertemente las obras públicas” (Klarén 2004: 366). Tratando de poner en práctica su lema “Salud, educación y trabajo”, “quiso realizar una política

⁵⁴ Estas cualidades estéticas son las que ligan la arquitectura moderna con el abstraccionismo pictórico tratado en el capítulo anterior. Los postulados básicos de Miró Quesada tal como los resumía Mirko Lauer (citados en el pie de página 38) son válidos también para la arquitectura. La impersonalidad arquitectónica, por ejemplo, se emparenta con el rechazo a la figuración de parte de los pintores.

⁵⁵ No obstante, también criticó, en innumerables artículos y durante muchos años, a la implantación de la arquitectura moderna en Lima a nivel privado en la medida que atentaba contra el patrimonio histórico. Por ejemplo, en un artículo titulado “Pasado y presente en la ciudad” del 21 de enero de 1957, señala que la noticia de la conservación y “reacondicionamiento de Montmartre tiene una especial importancia para un limeño que conozca de cerca cuán difícil está siendo en Lima convencer a autoridades y propietarios que es indispensable retener de nuestra ciudad *aquello que es testimonio de su antiguo esplendor*, sin volver por eso la espalda al progreso actual” (1957b: 6, énfasis mío). Como se aprecia, antes que diferencias estéticas, Salazar Bondy abordaba el problema desde una perspectiva ética y aquí específicamente histórica. Por otro lado, la defensa que hace en este artículo (como lo hizo en todos en los que trató el tema) de la arquitectura colonial y republicana seguramente sorprenderá a quien solo piense en *Lima la horrible*. Esta es una prueba de que las reflexiones urbanas del autor no solo pasaron por diferentes estadios y perspectivas, sino que algunas de estas fueron sorprendentemente contradictorias.

social pragmática, apoyada por los expertos norteamericanos, consistente en la ampliación de la infraestructura y la cobertura de servicios públicos. Se construyeron obras monumentales, como los locales de los ministerios de Educación y Hacienda y Comercio, sobre la Avenida Abancay, y el [Ministerio] de Trabajo y el Hospital del Empleado, sobre la Avenida Salaverry” (Contreras y Cueto 2004: 299). Ahora, aunque esta ampliación de derechos sociales encarnados en los ministerios respectivos produjo beneficios palpables e inmediatos, no fueron, sin embargo, sinónimo de democratización. Esto se explica porque, mediante estas estrategias, Odría buscó asegurarse un mecanismo clientelista que le sirviera para una eventual reelección (Cotler 1986: 293).

Ahora bien, ¿por qué entre los diversos edificios odríistas Salazar Bondy escogió el Ministerio de Educación Pública? Construido entre 1951 y 1956, concentra tres características de mucha fuerza simbólica. En primer lugar, era el ejemplo paradigmático de la arquitectura moderna ya que respetaba sus principios estéticos. En segundo lugar, en el Perú de los cincuenta, se hizo general la idea de que la educación era el medio idóneo para alcanzar el progreso y la modernidad (Zapata 1995: 98). A su vez, la educación se concebía como la vía más eficaz de asimilación ciudadana, ya que era el derecho social por excelencia⁵⁶. Y, en tercer lugar, era en la época el edificio más alto de Lima y, por tanto, el que más se asemejaba al ideal norteamericano de progreso difundido por Odría⁵⁷.

Como se menciona en el fragmento citado, Felipe establece una comparación en la que equipara los rascacielos de Nueva York y el Ministerio de Educación⁵⁸. El plutócrata limeño aprecia el Ministerio por su diseño geométrico, pero sobre todo por su altura, característica esencial de las construcciones de Nueva York. Él representa al ciudadano limeño que ha sucumbido a la propaganda sobre estos edificios que Odría y la oligarquía cómplice han difundido a través de los diferentes medios de prensa: estos

⁵⁶ Téngase en cuenta que la historia de la ciudadanía es, en principio, una historia de democratización de derechos (López 1997: 39). En el siglo XX, la salud, la educación y el trabajo (justamente los tres elementos del lema de Odría) son los derechos ciudadanos universales por excelencia.

⁵⁷ Salazar Bondy también descargó sus críticas sobre los otros edificios. Por ejemplo, en un artículo titulado “Ministerio y Quechua”, publicado en julio de 1955, escribió lo siguiente: “El hecho de que en el Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas nadie hable quechua dice muy bien hasta qué punto ese instrumento de gobierno es solamente un pintoresco adorno” (1955: 8). El “vasto edificio recién inaugurado” es, pues, solo una máscara que oculta la discriminación y el nulo afán democratizador del gobierno: a pesar del nombre, el indígena es solo reconocido si habla castellano.

⁵⁸ Las dos ediciones de *Pobre gente de París* tiene pocas variantes textuales significativas. No obstante, en este pasaje, además de presentar dos variantes de estilo, hay una importante. En efecto, la primera edición dice: “[...] todo ello por comparación con los rascacielos de Nueva York y *hasta* con el edificio del Ministerio de Educación Pública de Lima” (1958c: 79, énfasis mío). En la segunda (la que yo cito), “*hasta*” ha sido eliminado; de esa manera, se deja más clara la equidad entre los rascacielos de Nueva York y el Ministerio, pues ya no se percibe subordinación o diferencia entre aquellos y este.

edificios son ‘rascacielos’. En efecto, si se revisan los periódicos de la época, se notará, con no poca sorpresa, que los edificios que se construyeron en la Lima del 50 eran llamados comúnmente ‘rascacielos’. El diario *La Prensa*, por ejemplo, en su edición del 11 de agosto de 1955, titula así una noticia en primera plana: “Un centenar de elevados edificios se construye en el Centro de Lima” (1955: 1); y agrega el siguiente subtítulo: “Rascacielos dan nueva fisonomía a la capital” (1955: 1)⁵⁹. Salazar Bondy, fiel a su estilo, criticó el uso de este término en sus artículos periodísticos. En uno de ellos titulado “¿Una ciudad de rascacielos?” de julio de 1958, denunció “el reemplazo de una ciudad airosa, plena de tradiciones y recuerdos, por una mala e insignificante imitación de las urbes norteamericanas de la actualidad. Es decir, la creación [...] de una ‘ciudad de rascacielitos’” (1958a: 10). Para el autor, las constructoras peruanas y sus cómplices, dominados por su afán lucrativo, así como el Estado, llaman rascacielos a estos edificios a pesar de que no son sino “remedos superficiales” (1958a: 10) de la arquitectura moderna. Así, consciente de este engaño, buscó ridiculizarlo a través del personaje del obnubilado plutócrata limeño.

En conclusión, Felipe representa al ciudadano incapaz de ver lo que se esconde tras el Ministerio. Esto se explica por dos razones. En primer lugar, ha hecho suya la imagen de progreso que el Estado difunde a través de la arquitectura moderna. En segundo lugar, “condenado” a la condición imitativa de la clase media a la que pertenece, no puede sino seguir la misma opinión que la burguesía comercial (aquella que es promotora y dueña de los ‘rascacielitos’ privados de Lima) tiene sobre la arquitectura moderna. Por estos dos motivos, reverencia “el ‘hecho’ de Odría” o “la inútil torre del Parque Universitario” (2003: 81), como Salazar Bondy llama al Ministerio⁶⁰. Asimismo,

⁵⁹ La noticia, además, describe el impacto de estos edificios en los limeños: “No es raro ver mirar, asombrados, hacia estos edificios que se empujan día a día y cada vez más al cielo, no solamente a los provincianos que llegan por primera vez a la capital, sino aún a los mismos limeños que dejaron la ciudad para hacer un corto viaje” (1955: 1-2). Asimismo, deja clara la relación entre el nuevo paradigma de ciudad que se difunde y la influencia de los Estados Unidos: “Es tan importante ya el aumento de los edificios en Lima, que la conocida revista “Peruvian Times”, que circula especialmente entre los comerciantes norteamericanos afincados en el Perú, ha publicado una guía de los edificios de esta ciudad –un “Lima Building Directory”– para facilitar así las relaciones comerciales e industriales” (1955: 2, énfasis mío). El diario *La Prensa*, dirigido por el economista liberal Pedro Beltrán, fue aliado de la burguesía industrial y comercial que impulsó el liberalismo en la década del 50. He revisado varias ediciones del periódico correspondientes a esta década. Basándome en esa revisión, me es posible afirmar que dicho periódico contribuyó ampliamente con la identificación entre estos edificios y los rascacielos norteamericanos. La noticia que consigno en esta nota es la más evidente que encontré. Cabe señalar que el término ‘rascacielos’ también fue usado en viñetas y caricaturas que se burlaban de la arquitectura de estilo colonial y republicano de Lima.

⁶⁰ En un artículo posterior, de 1961, Salazar Bondy señaló lo siguiente: “En la base de ese supuesto descuido de los gobernantes peruanos hacia la educación (que alguna vez trataron de ocultar tras el monumentalismo de la edificación escolar) está el propósito –no sé si consciente o inconsciente– de

esto también explica su visión esquemática y superficial sobre las tres ciudades involucradas. En efecto, los edificios franceses le parecen “vejeces” y “astillas de un naufragio” porque le recuerdan las construcciones que él ha visto en Lima encarnadas en la arquitectura colonial y republicana, y revividas en el estilo neocolonial. Solo edificios tan altos como el Ministerio de Educación le permiten sentir que su búsqueda de modernidad ciudadana tiene en Lima una esperanza. El problema es que esa esperanza, en manos de la dictadura odrísta, no es sino una máscara que oculta que la sociedad tradicional junto a todas sus taras se mantiene incólume bajo un aura de progreso. En junio de 1956, un mes antes de que Odría dejara el poder, Salazar Bondy escribió una serie de tres artículos titulada “Antología de la Anti-Democracia” con la intención de responder a aquellos que lamentaban el fin de la dictadura. En el tercero, señaló: “. . . el progreso no es, de ninguna manera, la multiplicación de algunos espectaculares monumentos ante el silencio obligado de la mayoría, sino el desarrollo, en la vida sin ataduras, de la capacidad realizadora de cada individuo y de la colectividad toda” (1956b: 8)⁶¹. Como se ve, para el autor, las “progresistas” construcciones de Odría no ayudan a disolver las “ataaduras” de las que habla; en otras palabras, no contribuyen a la conformación de una sociedad democrática⁶².

mantener a las masas en la ignorancia [...]. No se dude: el Perú popular ha sido condenado a la ignorancia porque la ignorancia es la atadura gracias a la cual un grupo insaciable lo explota para su placer y su ilimitado enriquecimiento” (2003: 80). El comentario arquitectónico hace referencia a las Grandes Unidades Escolares construidas también durante la dictadura de Odría; no obstante, la correspondencia de esa crítica con el edificio del Ministerio es inevitable pues este fue el paradigma del monumentalismo.

⁶¹ En un artículo titulado “Visión de Copenhague”, publicado en 1957 cuando Manuel Prado era presidente y el Perú había retornado, al menos formalmente, a la democracia, Salazar Bondy siguió insistiendo en el tema: “La prosperidad, bien lo sabemos, no se mide por la altura de los edificios públicos, como creyeron, y creen, tantos de los políticos peruanos” (1957a: 8). Su insistencia se explica por el hecho de que el gobierno de Prado, llamado “la convivencia”, no abandonó el carácter clasista de las relaciones sociales y de producción (López 1997: 141; Cotler 1986: 294). A partir de esto, se puede afirmar que, a pesar de *Pobre gente de París* hace referencia directa a la dictadura de Odría, critica también el régimen que gobernaba el año de su publicación (1958).

⁶² Es interesante hacer una comparación entre las ideas desarrolladas en esta sección y las que el autor presentará en *Lima la horrible*. En este libro, el ensayista acuña el término “arcadia colonial” que presenta como una falsificación: “La Arcadia colonial es la envoltura patriótica y folklórica de un contrabando” (s/f: 26), pues los elementos hispanos de Lima o fueron malas imitaciones de un original español o nunca tuvieron la grandeza que se les atribuye. No obstante, en la mente del limeño, persisten con un brillo inacabable, arcádico. Así, aunque desaparecida la Colonia mediante leyes en los ámbitos político y económico, sus valores reviven en la “Arcadia colonial”. Esta, a través del criollismo, reproduce un discurso clasista y racista que es consumido por las clases sociales y que, de esa forma, refuerza el pensamiento arcádico. Lima es horrible por esta falsificación. A su vez, esto afecta la obtención imaginaria y real de la ciudadanía, así como el imaginario urbano, pues la posición y el ascenso social se guían de los paradigmas establecidos por la “Arcadia colonial”. Pues bien, en *Pobre gente de París*, ocho años antes, el enemigo no es un pensamiento arcádico sino la corriente modernizadora estatal que se difundió en el 50, la cual también es una falsificación o un contrabando.

Urbanismo, evasión y reconocimiento

La desmitificación del tópico “París-mujer” representado por Caroline era previsible: Juan descubre que ella era prostituta al encontrarla en su habitación con el propio tío Felipe. De esa manera, su vía de asimilación a París desaparece. Esta escena concuerda con el carácter paródico de la historia. La situación irónica que se produce es la siguiente: Felipe consigue poseer a Caroline mediante el dinero y, de esa manera, ridiculiza aún más la pretensión de asimilación que había guiado a Juan. Más aun, la supuesta capacidad salvadora de la parisina que comenté en el primer capítulo también recibe un revés irónico. A la mañana siguiente del desengaño, habiendo largado a su tío, Juan recibe un mensaje de Caroline a través de Gervaise, la criada del hotel que, al inicio, le había dado información: “Ella es muy desdichada, *Monsieur*, y sería bueno ayudarla. Hay un hombre que la explota, que le quita su dinero, y vive así bajo la amenaza de muerte. *Monsieur*, debe tener compasión” (146). Juan tiene la oportunidad de convertirse en el salvador de Caroline, una especie de liberador del yugo que la oprime en París, pero no lo hace.

En la última escena, para aliviar el sufrimiento y la depresión en los que ha caído, Juan se dirige al prostíbulo. Antes de iniciar su aventura con Caroline, estas visitas eran paliativos que reponían sus esperanzas en la búsqueda de “París-mujer”. Sin embargo, esta última visita se convierte, irónicamente, en la búsqueda de París bajo la misma óptica de su tío Felipe: “Ahí [en la cartera] está todo lo que tengo. Paga todo lo que quieras. Toma lo tuyo y hazme feliz...” (148), le dice a Brune, su prostituta preferida. El fracaso de “París-mujer” lo impulsa hacia un modelo que intenta destruir su utopía original. Asimismo, esta visita es concebida como el cierre de su experiencia parisina sin que eso implique saber qué hará al día siguiente sin dinero y sin sueños. Cuando se levante, la estancia en París carecerá de todo sentido.

En medio de esta coyuntura emocional, Lima aparece otra vez. Para desarrollar este punto recurriré una vez más a la polémica entre Salazar Bondy y la “Agrupación Espacio”, enfocándome en el urbanismo⁶³. En efecto, aunque la arquitectura es lo que más ha llamado la atención en relación con la “Agrupación Espacio”, es a través del urbanismo que pudieron enfrentar mejor la tradición y, sobre todo, es en el urbanismo donde “se encontraría con aquellos *impasses* entre vanguardia moderna y realidad, que terminarían con la vida de este colectivo” (Ludeña 2003: 157-158). La concepción de

⁶³ Con la visita de los urbanistas José Luis Sert y Paul Lester Wiener en 1948, la “Agrupación Espacio” dio el giro definitivo al urbanismo e hizo su dogma las palabras de Paul Lester: “[E]l urbanismo es una ‘ciencia que se basa en el estudio racional de las necesidades humanas’” (Ludeña 2003: 165).

ciudad de la “Agrupación Espacio” era la de Le Corbusier, según la cual se asume “la ciudad como un enorme artefacto donde todos sus elementos deberían corresponderse bajo las órdenes de una incontrovertible racionalidad productiva” (López Soria y Ludeña 2000: 227). Wiley Ludeña resume así el traslado de este discurso al Perú:

Se trata de una ciudad que debería ser diseñada (o rediseñada) en su totalidad sin dejar pieza alguna al libre albedrío. Una ciudad gobernada desde la perspectiva de *un poder iluminista que no urgía de más legitimación social que la individualidad del talento creador* y la propia autoimagen de encarnar una futura y nueva vida social [...]. El discurso de arquitectos como Luis Miró Quesada o Mario Bianco, más allá de las campañas públicas, se dirigía precisamente en este sentido: *proyectar una ciudad ‘desde arriba’, sin la activa y orgánica participación democrática de los ciudadanos*. (2003: 180, énfasis mío)

Salazar Bondy cuestiona que la reestructuración urbana deba recaer en manos de un “poder iluminista” sin legitimación social o, como Ludeña también lo llama, en “la autoconfianza del demiurgo” (2003: 180). Este demiurgo de poderes absolutos y arbitrarios es producto de la fuente de donde se nutre “Espacio”: el urbanismo de Le Corbusier. Cuando Salazar Bondy viajó a París a fines de 1956 –experiencia vital de la cual se nutre esta novela– constató que el París histórico había resistido a la propuesta reestructuradora del ‘genio’ de Le Corbusier, quien había planteado la desaparición de la fisonomía decimonónica en favor de una ciudad de automóviles e “[i]nmensos rascacielos separados por parques” (1956a: 8). En su artículo titulado “Alguien que brilla por su ausencia”, establece además una analogía entre esta propuesta antihistórica y antitradicionalista del urbanismo lecorbusiano y la situación de Lima: “El problema no es solo de París. El cronista piensa en Lima y recuerda sus luchas y las de tantos de sus colegas de la prensa [...] y la arquitectura contra la avalancha modernizante” (1956e: 8). Así, el peligro de esta avalancha –del “demiurgo todopoderoso”– es la destrucción de la ciudad histórica, circunstancia que Salazar Bondy no puede concebir: “Una ciudad no es tanto un núcleo humano, grande o pequeño, cuanto una heredad de historia y espíritu que las generaciones conservan y enriquecen” (1957b: 6). La fisonomía urbana de Lima (colonial y republicana) es parte fundamental de esa heredad: mantenerla es “salvarla, no del progreso, sino de la incultura” (1958b: 12) ⁶⁴.

⁶⁴ Salazar Bondy insistió en innumerables artículos que no se oponía al progreso, sino a la forma como se difundía en el Perú. Para el caso del urbanismo limeño, apoyó la adopción del Plan Piloto del Cusco: “Reservar un núcleo histórico intangible y dejar todo el resto, es decir el área enorme que queda por poblar, a la creación de una ciudad moderna, con jardines y espacios saludables” (1956e: 8).

Asimismo, Salazar Bondy no estaba de acuerdo con una ciudad proyectada ‘desde arriba’ y sin participación ciudadana. Cuando escribió su serie de seis artículos titulada “El expediente urbano de Lima”, lo hizo a propósito de un folleto publicado por la Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo (ONPU), que evaluaba la situación de Lima y proponía algunas soluciones parciales. En la introducción del primer artículo de la serie, escribió: “Se trata de la realización de un estudio y una acción técnicas que no podrán llevarse a cabo, según lo declara la ONPU, *sin que participen los elementos más responsables de la ciudadanía*” (1956a: 8, énfasis mío). Nótese que Salazar Bondy no reduce el urbanismo a la acción de dependencias del Estado ni a la de los profesionales o técnicos ni menos a algún “demiurgo todopoderoso”. Su propuesta apela a la sociedad entera y, de hecho, supone que no es solo un trabajo de urbanistas e ingenieros sino también de historiadores, artistas, periodistas y ciudadanos capacitados para contribuir con el proyecto. Como se vio con la arquitectura moderna, el peligro es mayor y veladamente antidemocrático si este “demiurgo todopoderoso” y sin apoyo ciudadano es encarnado por un estado como el odríista.

La escena final concentra estos dos puntos. Asimismo, comprender a cabalidad su sentido solo es posible si es leída a la luz de la escena del Ministerio de Educación. En efecto, el desengaño de Juan no es sencillamente un desengaño amoroso, sino que está en función de su búsqueda de una ciudadanía moderna. Por eso, la aparición final de Lima hay que entenderla como la revelación de la ciudad a la que él realmente pertenece luego de que el Mito de París ha sido disuelto y la inauténtica Lima de Odría rechazada.

Salazar Bondy quiso darle un final redondo a la novela y para eso recurrió una vez más a los espejos. Estos le habían servido a Juan, al comienzo de la novela, para ocultar el desengaño y reavivar “París-mujer”, es decir, fueron un medio evasivo. Inicialmente, esta misma es la función del espejo ubicado sobre la cama del prostíbulo: “En el espejo de arriba mi figura se reflejaba singularmente pequeña. No me era familiar, y eso me agradaba” (148). De inmediato, el humo del cigarrillo contribuye al ambiente desrealizante y evasivo pues hace la imagen del espejo más brumosa. No ver su figura, esta vez desguarnecida del Mito de París, es no querer ver al individuo que el fracaso ha revelado. No obstante, esta circunstancia cambia con la aparición de un elemento que evoca a Lima: “En la radio comenzó a sonar una melodía conocida, que había escuchado antes en Lima” (149). Esta melodía no es sino el bolero que da título al libro: “*Pobre gente de París / no lo pasa muy feliz*” (149, énfasis original). Es precisamente entre dos fragmentos de esta canción que aparece la imagen profunda y verdadera de Lima.

Este pasaje presenta una variante con respecto a la primera edición del texto que no responde a una intención estilística sino que contribuye a dejar claro el sentido último de la historia principal. Presento primero el fragmento tal como figura en la segunda edición (la que he venido citando) para compararlo con aquello que fue eliminado:

El personaje del espejo fue entonces perfilándose. Vi en él al empleado de la Recaudadora, al muchacho de la Plaza de la Inquisición, al paseante del Jirón de la Unión, al bañista de La Herradura, al viajero que en el Terminal del Callao había dicho adiós para siempre... ([1964]: 149)

El personaje del espejo fue entonces perfilándose. Vi en él al empleado de la Recaudadora, al muchacho de la Plaza de la Inquisición, *al enamorado de Chacra Colorada, al espectador del cine San Martín,* al paseante del Jirón de la Unión, *al bebedor del Negro-Negro, al alumno de la Alliance Française, al bailarín del Tourbillon y el Embassy,* al bañista de La Herradura, al viajero que en el Terminal del Callao había dicho adiós para siempre... (1958c: 125, énfasis mío)

La Lima que se revela no puede ser resumida en una mujer, sino que se define como un espacio de ciudadanos. En efecto, lo común a todos los espacios mencionados es que se ligan a experiencias vitales del protagonista en medio de espacios de socialización; por tanto, el vínculo establecido con ellos no es alienado o imaginario. En otras palabras, la identificación con su ciudad no es producto de la mediación de un mito urbano, sino de la experiencia directa del espacio ciudadano. Si contrastamos esto con la escena del espejo y lavabo que analicé en el primer capítulo, notaremos que frente a este espejo no hay una ciudad imaginada que desaparece sino una ciudad experimentada.

La ciudad evocada insiste en su carácter histórico. En efecto, la diferencia entre las dos versiones consiste en la eliminación de lugares que, aunque de carácter público, carecen de la carga histórica de los otros. Dejando de lado la Recaudadora y el Terminal que tan solo abren y cierran el fragmento, la decisión de Salazar Bondy de mantener la Plaza de la Inquisición, el Jirón de la Unión y La Herradura, responde a su fuerza simbólica: una plaza de estilo colonial, la calle republicana más importante, y una playa que remite la conexión de Lima con los balnearios del Sur, es decir, con la Lima extendida y metropolitana del siglo XX. Por el contrario, los espacios urbanos eliminados no son significativos desde el punto de vista histórico y se conectan con experiencias individuales, o son negocios de carácter lucrativo, o se relacionan con el Mito de París⁶⁵. Salazar Bondy ha querido, con esta proyección en el espejo, establecer el

⁶⁵ Al Mito de París se vinculan la *Alliance Française* y la sala de baile *Tourbillon*. Destaca la primera pues funciona como un espacio en el que Juan vive parte del mito a través del idioma y, por supuesto, lo prepara para el viaje.

contraste entre la Lima histórica experimentada por el sujeto, y la que busca parecerse al modelo de ciudad moderna representado por Nueva York. La Lima que se revela está compuesta por la ‘heredad’ de la que Salazar Bondy hablaba como esencia de una ciudad y que, por tanto, permitía generar un vínculo auténtico. El urbanismo moderno tal como la “Agrupación Espacio” lo concibe no solo atenta contra esa heredad, sino que también desestima los vínculos existentes entre ella y la ciudadanía.

Por otro lado, esta ciudad experimentada y evocada por el protagonista intenta sugerir cómo hay que mirar Lima si se quiere conocer sus problemas y resolverlos. Como Miró Quesada, Salazar Bondy también quería que Lima se convirtiera en una ciudad moderna; no obstante, consideraba que un enfoque ‘desde arriba’ no era el adecuado. A esto se refería Ludeña cuando afirmaba que la “Agrupación Espacio” se topó con “*impasses* entre vanguardia moderna y realidad” (2003: 157-158):

En el Perú, a diferencia de otras realidades, el discurso urbanístico moderno no surge y se desarrolla en virtud de un cuestionamiento radical a la ciudad preexistente, sino como una forma de anticipación del futuro, como una muestra adelantada de un progreso hipotético. No es el resultado del progreso, sino una réplica adelantada de él. Además, y en razón de esto, la arquitectura y el urbanismo modernos [...] surgen antes que como un imperativo inexcusable de cambio, como expresión pragmática de una necesidad de progreso y de ‘adecuarse a los tiempos’. No surge de la mano o como respaldo orgánico a un proyecto de sociedad moderna a construirse, ni como expresión de un movimiento ligado a los intereses del movimiento obrero tal como sucedió en manos de un importante sector de la vanguardia cultural de la Europa de los veinte. (2003: 184)

En conclusión, frente a lo anterior, la intención principal de Salazar Bondy al presentar, en la escena final, la Lima histórica era enfrentarla con los dos mitos urbanos representados en la narración. El Mito de París, por un lado, había sometido al protagonista a una frenética búsqueda que, inclusive, lo llevó a descartar como posible el regreso al Perú. Por otro lado, el nuevo Mito de Nueva York ha sometido a Felipe (a la nueva burguesía, a la imitativa clase media y a algunos arquitectos), lo ha engañado con la ilusión de los rascacielos y, fundamentalmente, lo ha alejado de los problemas reales de Lima. Este es el drama al que estos hombres de la clase media que desean una ciudadanía moderna están expuestos: Lima quiere ser moderna pero no ofrece vías auténticas y se complace en la superficialidad de la renovación. Así, la ausencia de participación ciudadana y el contexto antidemocrático producen una ciudad que, aunque con trazado y edificios nuevos, mantiene los mismos obstáculos que le impiden ser moderna. Para Salazar Bondy, en una ciudad así, no hay democracia ni ciudadanía

moderna posibles. No obstante, la escena final es también una solución: la Lima histórica como resistencia al alienante avance del progreso odriísta. Es obligación de toda la ciudadanía limeña protegerla y abrazarla para defenderse de mitos urbanos que no son sino medios de evasión ciudadana.

Dos relatos finales

“Una navaja en la Concorde” es un relato que se distingue del resto. El protagonista, el mexicano Núñez, antes de viajar a Paraguay, va a París por tres días para una capacitación laboral y no en una búsqueda utópica. Se cuenta la extraña experiencia vivida por este “experto en educación rural de la América del Sur” (128), en los alrededores de la Place de la Concorde, con un desconocido que lo miraba y lo seguía. Caminadas algunas calles y aún perseguido, Núñez decide abordar al extraño y preguntarle airadamente, mientras le muestra una navaja, por qué lo seguía. Sin revelar su identidad, el desconocido huye despavorido. Un consternado Núñez narra esta experiencia al español Luciano Granados, “Coordinador General del Departamento de Pedagogía Rural de la organización internacional” (122) para la que él trabajaba. Así, en la consternación del mexicano, quien nunca entiende qué le sucedió, y en la displicente respuesta de Granados, encuentro el objetivo del relato: París es extraño e ininteligible.

La narración busca resaltar la incompetencia del protagonista para simbolizar su experiencia en París a través del lenguaje. En efecto, la aventura se inicia en un lugar urbanísticamente tan característico como la Place de la Concorde, a la cual él llama “esa plaza de la Concordia” (125). Los elementos de la plaza no pueden ser referidos adecuadamente: llama al obelisco “ese monumento antiguo que hay allí” (125); asimismo, al no poder nombrarlo, dice que “dio vueltas al contrario” (125), por lo que tiene que ser “corregido” por Granados: “¿Alrededor del obelisco, dice usted?” (125); por último, aunque pueda parecer solo una diferencia dialectal, el uso del término alberca produce también la confusión de Granados y una interrupción de su relato: “¿Alberca? ¡Ah, hacia la fuente!” (125). Una segunda escena que representa problemas comunicativos es cuando aborda al desconocido. Aunque le habla en español, Núñez cuenta a Granados que le habló “bien claro, pero bien claro, para que lo entendiera bien” (126). Así, aunque el hecho de que Nuñez no hable francés puede explicar los problemas al expresarse, se intenta resaltar la extrañeza que le producen todos los elementos que forman parte de su experiencia parisina.

Núñez parte y culmina con una imagen desagradable de los ciudadanos parisinos. Su explicación a la identidad del desconocido así lo demuestra: “. . . uno no sabe lo que le puede pasar en una ciudad extranjera con un policía o con un ladrón” (125). Para él, el extraño solo es identificable como delincuente. En efecto, la mención del policía supone su carácter corrupto: “Si es un policía que quería morderme, puede correr”, dice Núñez, y Granados responde: “¿Cómo morderlo?”, a lo que el mexicano replica: “Sacarme plata, pues” (127). Asimismo, cuando Granados explica que, probablemente, el desconocido era un homosexual que se sintió atraído por su figura exótica, Núñez se indigna y replica: “Si es posible, mañana mismo me voy al Paraguay. No me gustan las mariconadas” (128). Y así sucede: huye de una ciudad en la que sus habitantes, para él, están fuera de cualquier clasificación “correcta”. Su visita fugaz a la capital de Francia se convierte en una vivencia desagradable imposible de decodificar.

Ahora bien, esta extrañeza de París tiene una representación más interesante a través de Granados. En efecto, la displicente respuesta de este al relato de Núñez es otra manera de establecer distancia respecto de París y es mucho más interesante debido a que él vive allí. Hay dos recursos para mostrarlo: otra vez el lenguaje y su condición de burócrata. Granados sí habla francés; no obstante, se comunica en inglés con los demás trabajadores del edificio de la Avenue Kléber. Cuando Núñez llegó esa mañana a buscarlo, lo recibió una señora de aspecto oriental a la que preguntó (prácticamente con señas) en qué piso estaba la oficina de Granados. Es ella misma quien reaparece al final del relato y llama al español: “*Mister* Granados” (128, énfasis original). A ella, siempre en inglés, Granados cuenta la historia de Núñez: “De ahí rodó por todo el personal de la gran organización, enmendado y perfeccionado por la imaginación de la variada población del edificio de la Avenue Kléber” (129). La “variada población” alude al origen diverso de los empleados: ninguno de ellos está allí por razones utópicas, sino laborales. Asimismo, su relación con la ciudad es de consumo como lo demuestra Granados cuando propone a Núñez ir a un espectáculo nocturno o cuando lo interroga sobre su estadía: “¿Y dónde pasó usted el sábado? ¿Paseando o de juerga?” (124). A partir de esta escena, quiero resaltar que el relato plantea un uso paradójico del cosmopolitismo parisino. En efecto, por un lado, Granados, la mujer oriental y quienes luego reproducen la historia de Núñez, provienen de diversas naciones y conviven en París. No obstante, por otro lado, aunque hablan francés y disfrutan de la ciudad, el Mito de París es inexistente para ellos. Hay, pues, cosmopolitismo en París, pero se experimenta a través del inglés y del consumo: “Y cuando ya Núñez volaba sobre el

océano rumbo al continente americano, su historia era uno de los pequeños mitos de aquel pequeño mundo de burócratas mundanos” (129). El carácter mundano de los burócratas contrasta con el esfuerzo de asimilación de los estudiantes de los otros relatos: para ellos, París era una utopía; para estos oficinistas, una ciudad que se vive en inglés y que brinda historias divertidas⁶⁶.

En conclusión, la extrañeza respecto de París que se plantea solo puede entenderse si se piensa en el rol de Felipe en la historia principal. Este relato aparece luego de que el plutócrata limeño ha desplegado totalmente su displicente manera de relacionarse con París. Estos burócratas angloparlantes comparten con él esa misma relación utilitaria; asimismo, es evidente su vínculo con los Estados Unidos a través de la lengua. Otro elemento común con la historia principal es el hecho de que tanto el protagonista como los burócratas trabajen en el ámbito de la educación. Así, si la alusión al Ministerio de Educación intentaba develar la alienante dependencia económica y cultural respecto de Estados Unidos, “Una navaja en la Concorde” pretende decirnos, de manera irónica, que de ese grupo de burócratas mundanos depende la solución de los problemas educativos de Sudamérica.

El último relato es “Un chaleco color de rosa”. Este relato es especial por varias razones. Una de ellas es que el protagonista, el poeta Roque Linares, es peruano; más aún, todos los personajes que aparecen lo son: la acción tiene lugar en el Consulado Peruano de París. Otra razón es el hecho de que Felipe Armijo participa de la anécdota. Un tercer motivo es que es el único relato en el que la utopía parisina llega a cumplirse. Linares ha viajado a París en busca de una utopía literaria. Tras seis años en Francia subvencionado por el estado peruano y en estricto contacto con los latinoamericanos del Café Mabillon, ha conseguido ser invitado a “*chez Madame Lou Nivroska-Benoit*, quien animaba una tertulia de intelectuales proustianos de alto refinamiento y estricta selección” (137). No obstante este logro, otra cosa “se le había metido como un puñal en el corazón” (138): un chaleco color de rosa que había visto en “una pequeña y elegante tienda de artículos para caballeros del Boulevard Malesherbes” (138). Carente de dinero para comprarlo, se dirige al Consulado Peruano pensando que su giro podría haberse adelantado de fecha. Una vez allí, es abordado por el Cónsul, quien le presenta a Felipe. Este le pide que le entregue un dinero a su sobrino Juan Navas, pues partiría de París sin

⁶⁶ El último pasaje citado sufrió una variante. En la primera edición, dice: “[...] aquel pequeño mundo de burócratas internacionales” (1958c: 103). Precisamente porque “internacionales” era un calificativo presente en otro pasaje, Salazar Bondy prefirió dejar clara la condición materialista y consumista de estos empleados. De esa manera, su distancia de París podía entenderse mejor.

despedirse de él. Roque Linares recibe el dinero convencido de que el azar había jugado a su favor y se dirige de inmediato a comprar el chaleco.

Linares es el más literario de todos los personajes y puede interpretarse a través de sus semejanzas y diferencias con el dandy. El dandy, según Hans Hinterhäuser, es una figura “inestable y receptiva” (1980: 86). El personaje de Salazar Bondy se construye también bajo esa figura ecléctica del dandy, pero utiliza sobre todo las características que corresponden con la época de Baudelaire y el *fin de siècle* francés. La primera semejanza reside en su comportamiento esteticista y refinado. Como se cuenta en el capítulo IV, “Linares hablaba en francés, ya que, según aseguraba, se expresaba mejor en este idioma que en el propio” (87); además, sus movimientos son delicados y camina “[a]l compás de sus tranquilos pasos” (137). Asimismo, acorde con la vocación aristocratizante del dandy finisecular, suele atribuir su piel acanelada “cuando la situación era propicia, a sus imaginarios antepasados incas, creadores de un antiquísimo mundo de exquisito salvajismo” (138). Por último, la invitación a la selecta tertulia de intelectuales proustianos significa el triunfo de su viaje utópico y de su deseo de asimilación a la vida intelectual de París, lo que se condice con la tendencia del dandy a una “agresiva conciencia de élite” (Hinterhäuser 1980: 75). Por lo tanto, una pregunta que se desprende de todo esto es la siguiente: ¿por qué si parece haber conseguido sus objetivos “encontraba incompleta” (137) su figura sin el chaleco? La respuesta está nuevamente en el dandy baudelairiano: “El logro sublime del gran dandy consiste en hacer de su persona una obra de arte, en convertirse él mismo en una realización de la belleza” (Hinterhäuser 1980: 75). Linares cree que el chaleco le permitirá lograrlo pues lo considera “un modo de la voluntad poética” (138) que, por tanto, “enaltecería su debut en el círculo proustiano” (138). Sin embargo, aquí acaban las semejanzas. Hinterhäuser señala que el dandy baudelairiano es un sujeto heroico y moderno; y que, por tanto, sabe que “todas sus luchas y sacrificios por la realización de la aristocracia espiritual están condenados al fracaso” (1980: 77). Hinterhäuser agrega que este fracaso le sirve a Baudelaire para ejemplificar “su apasionada polémica contra el delirio del progreso” (1980: 77). Linares no representa este propósito de crítica al mundo moderno.

Salazar Bondy se sirve nuevamente del Mito de París para simbolizar un aspecto de la realidad peruana. El relato tiene lugar en el Consulado Peruano, es decir, en un espacio que representa al Perú. Como señalé líneas arriba, Linares se mantenía en París gracias a “un subsidio que el gobierno peruano le había acordado por gestión de un influyente tío diputado” (138). En este punto, el poeta peruano coincide con los

protagonistas de los relatos analizados en el capítulo anterior: el propio país no es un impedimento sino un facilitador de la evasión. No obstante, el subsidio no ha llegado y no puede ayudarle a comprar el chaleco. Es allí que Felipe entra en escena. En efecto, lo que el relato intenta decirnos es que el estado odríista y los ciudadanos controlados por él actúan coludidos. El cónsul Don Teodoro, que representa al régimen de Odría, intenta ayudar a Felipe para que le deje dinero a Juan. Para eso, recurre a Linares quien, casualmente, ha llegado al Consulado. Así, supliendo y complementando la dictadura que admira, Felipe se convierte en el facilitador del mito al proporcionar el dinero: “[Linares] [s]abía que era aquello lo que inconscientemente había ido a buscar esa mañana al Consulado” (141). Se establece una analogía entre el escapismo de Linares y el de Felipe. En efecto, eso explica por qué Salazar Bondy decidió cerrar los relatos con esta historia. Como señalé, aunque estos relatos son independientes, se comprenden mejor cuando se tiene en cuenta la historia principal. Así, Felipe ha sucumbido a la propaganda odríista sobre Nueva York y, tras su viaje a París –a diferencia de su sobrino–, ha mantenido intactas sus convicciones. Linares, primero gracias al Estado y ahora gracias a un “ciudadano modelo”, también ha mantenido intacta y, más aun, potenciada su visión mítica de París. En otras palabras, la idea de Salazar Bondy es insistir en la analogía que existe entre el decimonónico Mito de París que subsiste en los artistas e intelectuales peruanos de la década del 50 y el contemporáneo Mito de Nueva York difundido en Lima a través de la arquitectura y secundado por la nueva burguesía y la arribista clase media que Felipe representa. Los efectos escapistas del Mito de París han revivido, aunque veladamente, en los “rascacielitos” que difunde el Mito de Nueva York. Así, aunque Felipe regrese a Lima y Linares no, ambos están lejos de la ciudad a la que pertenecen originalmente, pues el mito urbano los incita a la “evasión ciudadana”:

[Linares] había llegado a la conclusión que no existía mejor arte que una vida que fuera, ella misma, un grande e impronunciado poema. [...] su más profunda convicción era que los versos de ese poema, vivido pero no escrito, comenzaron a realizarse cuando una mañana de abril, seis años antes [1948], ascendiera la escalera del *Reina del Pacífico* cuya proa surcaría los mares hacia el Viejo Mundo. (141)

Linares partió de Lima el año que Odría ascendió al poder. Otra vez, Salazar Bondy insiste en que son justamente la desaparición de la democracia y la instauración de la dictadura los factores que impiden el vínculo urbano y la condición ciudadana.

Conclusiones

El motivo latinoamericano del Mito de París y sus tópicos han sido reescritos, en este libro, con rasgos paródicos y con la finalidad de dirigir la atención del lector más allá del hecho de la desmitificación. Como señalé, el Mito de París se forjó en el siglo XIX europeo y tomó una forma particular y celebratoria en la literatura latinoamericana a través de los escritores modernistas. Sin embargo, en contraste con la fascinación por la capital francesa, escritores como Rubén Darío y Ricardo Güiraldes escribieron sendos textos con la intención de desmitificar el viaje a París. Por eso, como ya existía una tradición al respecto, la elección de dicho motivo literario le planteó a Sebastián Salazar Bondy el reto de escribir historias que no se limitaran a la desmitificación a través de la exposición de los peligros del viaje. Esto explica por qué el esquema narrativo general no consistió en contar anécdotas que, sorpresivamente, culminaran con el fracaso sino en parodiar algunos de los tópicos del Mito de París desarrollados por la tradición: la ciudad como mujer, la búsqueda de las utopías literaria, artística y política, así como la figura del dandy y la vida bohemia. Estos tópicos constituyeron la materia prima para la elaboración de la historia principal y de los relatos, pero fueron reescritos a través de situaciones ridículas, irónicas, absurdas o grotescas, en las que los personajes se veían involucrados. Ejemplos de esto, en los relatos, son la cuchillada en la nalga en “Les Créoles”, la patética vida de Pepe Olmos y la prostitución de la Nena en “El cisne en el estiércol”, el descubrimiento de las botellas de pico roto en “No hay milagros”, la “amenaza” que representaba el sacón yanqui en “El sacón militar”, las alusiones a Van Gogh en “Carta a Panamá”, así como la persecución gay en “Una navaja en la Concorde” y el color rosa que fascina a Roque Linares en “Un chaleco color de rosa”. Así, la desmitificación del Mito de París a través de la parodia se convierte en el punto de partida para representar problemas políticos latinoamericanos de la década del 50.

Este objetivo se busca también con el tópico “París-mujer” utilizado para la elaboración de la historia principal. Este tópico tenía dos características esenciales: la identificación absoluta de París con una mujer y la esperanza de que la posesión sexual implicaba la asimilación a la ciudad. La joven francesa que encarna “París-mujer” es concebida por el protagonista peruano, Juan Navas, precisamente de esta manera. La aventura del protagonista presenta situaciones ridículas e irónicas que buscan parodiar la asimilación a través de “París-mujer”: la ciudad experimentada durante tres meses carece de sentido, su magnificencia urbana se reduce a un lavabo y a las cañerías de un viejo

hotel, y la comunicación se produce mediante el sonido del agua corriente. Finalmente, la parodia culmina con el hecho irónico de que la joven francesa era una prostituta; en otras palabras, su posesión sexual implicaba una transacción económica y no un deseo de consecuencias trascendentes como lo imaginaba el protagonista.

Salazar Bondy creía en el poder de la clase media y la consideraba el sector más importante en la vida social, política y cultural de un país; sin embargo, también la consideraba la clase más inestable y, por eso, más propensa a la inautenticidad o alienación. Esta trágica inclinación de algunos de sus miembros a fuerzas destructivas u opresivas es el drama de la clase media desarrollado en este libro. Todos los personajes que desfilan por sus páginas, tanto los estudiantes como los pequeños burócratas, pertenecen a la clase media y sufren su drama. Como señalé, la representación de la clase media está vinculada al deseo de modernización: París como ciudad moderna y el viaje como expresión de dicho deseo son las motivaciones de los diversos protagonistas. Todos viajan con la esperanza de suplir las carencias de sus sociedades y ciudades; todos buscan en París lo que Latinoamérica no puede darles. En otras palabras, se trasladan hasta la urbe que consideran el centro de la occidentalidad con la esperanza de enmendar su propia ciudad, frágil y periférica. El viaje es, por un lado, una renuncia y, por otro, una decisión utópica. Como es evidente, todos fracasan. Lo interesante es que el agente de las fuerzas destructivas no es solamente el Mito de París, sino también el tipo de relación que los latinoamericanos exiliados mantienen con sus países de origen.

El grupo de relatos que analicé en el segundo capítulo de la tesis representa este particular tratamiento de la búsqueda de modernidad urbana. En todos los casos, tras buscarla inútilmente, los protagonistas experimentan el fracaso y el desengaño. No obstante, el recurso de la parodia que da estructura a los textos deja claro que el objetivo no es sencillamente la desmitificación. Así, a través de estos personajes, se desarrolla el drama de estos miembros de la clase media, drama que es de carácter político. En efecto, la intención de Salazar Bondy es servirse del motivo de París para representar y criticar los regímenes latinoamericanos contemporáneos, específicamente la relación que los exiliados mantienen con sus gobiernos. Todos los países involucrados fueron gobernados por dictaduras militares durante la década del 50, momento en que se desarrolla la ficción. Como señalé, las diferentes maneras en que aparece representado el Estado latinoamericano lo muestran como facilitador o como cómplice del mito parisino; de esa manera, la disolución del poderoso mito urbano no es posible para los protagonistas. Los gobiernos latinoamericanos, directamente o a través de sus embajadas, facilitan

mecanismos que satisfacen la utopía (la beca de la Nena y el subsidio a Roque Linares), agencian elementos evasivos (el *Citroen*) o mantienen la ilusión de una relación armónica con la propia ciudad (el retorno a Tegucigalpa y la ilusión del retorno a Ciudad de Panamá). La relación cómplice entre estos latinoamericanos exiliados y sus gobiernos intenta ser una metáfora de la naturaleza antidemocrática de estos regímenes, del dominio político ejercido sobre la clase media y –como expliqué a partir de los casos de “El cisne en el estiércol” y de “El sacón militar”– del pernicioso control desplegado sobre la ciudad.

Asimismo, en la historia principal, el personaje de Felipe Armijo permite entender cuál es la relación entre el protagonista limeño y su ciudad, así como el drama de la clase media. Este drama también se vincula con el deseo de modernización. Dentro de los múltiples aspectos que presentaba la modernización liberal experimentada por Lima en la década del 50, Salazar Bondy se interesó por uno que siempre había tenido un lugar central en su reflexión: la arquitectura y el urbanismo. Como señalé, el escritor peruano formó parte de la “Agrupación Espacio” desde su fundación en 1947; no obstante, en 1954, lideró la facción que se escindió a causa de diferencias, más que técnicas, políticas. A diferencia de Luis Miró Quesada, que quería mantener al colectivo fuera de cualquier compromiso político, Salazar Bondy creía que las propuestas que planteaban solo podían tener un real efecto modernizador si formaban parte de un programa integral de transformación de la sociedad. De lo contrario, solo se conseguiría una modernización superficial que mantendría incólume el tradicionalismo de la sociedad peruana. Esta preocupación política se manifiesta en la historia principal de Pobre gente de París: Salazar Bondy utiliza el edificio de estilo moderno del Ministerio de Educación Pública construido por Odría con el objetivo de criticar la manera en que la dictadura odríista se aprovechó del discurso modernizador planteado por la “Agrupación Espacio”.

Con el propósito de desarrollar el drama de la clase media, los dos personajes limeños representan respuestas opuestas a la modernización odríista. Ambos, como señalé a partir de las ideas de François Bourricaud, pretenden abandonar la Lima tradicional y alcanzar un modelo de ciudadanía moderna. Así, mientras que Juan representaba el sector que rechazó la propuesta liberal odríista y que, por ello, halló un serio vacío en su relación con Lima, ciudad de la que tuvo que huir; Felipe representa el sector que la asimiló sin cuestionamientos, que pasó a formar parte de la nueva pequeña burguesía que, sin notarlo, recayó en una relación artificial y evasiva con Lima. Esta

diferencia explica la decisión del protagonista de jamás regresar a la capital peruana. Asimismo, explica los modelos de ciudad moderna de cada personaje: París y Nueva York. Precisamente, el rechazo de Felipe a París y su consiguiente fascinación por Nueva York intentan representar el nuevo modelo urbano y político que se difunde en el Perú a través de la arquitectura de estilo moderno promovida por el Estado. Así, a través de las comparaciones y los comentarios arquitectónicos del plutócrata limeño sobre París, Nueva York y Lima (su alusión al Ministerio) podemos notar cómo la supuesta modernización es solo superficial y le impide a Felipe generar un vínculo con Lima no mediado por otro mito urbano.

Por otra parte, el enfrentamiento entre Salazar Bondy y la “Agrupación Espacio” respecto de las ideas urbanísticas idóneas para Lima es tratado en la escena final. Como señalé, la variante textual entre las dos ediciones de Pobre Gente de París deja claro que el autor quiso insistir en la imagen de una Lima histórica, colonial y republicana. La oposición a la destrucción del patrimonio arquitectónico por la avalancha de edificios modernos se sostiene en la idea de que dicho patrimonio es un elemento necesario para que los ciudadanos mantengan con Lima un vínculo adecuado y libre de mitos urbanos.

Como señalé en la “Introducción”, las críticas Marcy Schwartz y Julie Jones consideran este libro una historia más sobre la desmitificación de París. Siguiendo esta idea, Schwartz plantea que fueron los escritores de la década del 60 los primeros en utilizar París, el cuerpo y la sexualidad como recursos ficcionales para cuestionar la continuidad de las normas culturales europeas, y la dependencia económica y política (1999: 9). No obstante, como he mostrado, la utilización del tópico “París-mujer” y su ridiculización también persiguen este objetivo: la anécdota no se centra en el fracaso de la posesión sexual, sino que –a través de Felipe– se intenta convertir París en un espacio ficcional para reflexionar sobre la búsqueda de la modernidad urbana. Esta reflexión deviene en el cuestionamiento de la tradicional y decimonónica dependencia del molde europeo representado por París. Más aun, se critica también la dependencia que Estados Unidos, a través de Nueva York, comenzó a establecer en el imaginario peruano (y latinoamericano) durante la década del 50. De esa manera, el libro también cuestiona la dependencia económica y política que Estados Unidos pretendía imponer.

Asimismo, en concordancia con las narraciones de la Generación del 50 a la que este texto pertenece, París es convertido en un espacio ficcional a través del cual se representa Lima, y que sirve para analizar y criticar los imaginarios urbanos que pugnaban por imponerse entre los ciudadanos limeños en la década del 50. París y Nueva

York forman parte de este imaginario y, por tanto, son una referencia a través de la cual los limeños evalúan su relación con la capital. La identidad urbana del protagonista, analizada a través de la búsqueda de una ciudad moderna en París, es problemática en la medida que supone el rechazo de Lima y la dificultad de encontrar una vía de modernización diferente de la odriísta. Por otro lado, la fascinación de Felipe por el modelo neoyorquino representa el triunfo de un modelo de modernización que tampoco brinda una vía adecuada para construir una identidad urbana moderna y libre de elementos alienantes. Así, lo más interesante de esta representación de Lima es que se realiza a través del diálogo y la confrontación con dos de los paradigmas urbanos contemporáneos más importantes.

Este conjunto de relatos, pues, discute problemas relacionados con la ciudadanía y la modernización, y plantea una crítica al imaginario urbano y al discurso sobre la relación entre el sujeto y la ciudad en Latinoamérica.



Bibliografía citada

- BENJAMIN, Walter
1967 *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.
- BERMAN, Marshall
2004 *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México DF: Siglo XXI.
- BERNUY, Jorge
1985 “El arte abstracto en el Perú”. *Cielo Abierto*. Lima, volumen 11, número 32, pp. 58- 61.
- BOURRICAUD, François
1989 *Poder y sociedad en el Perú*. Lima: IEP: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- BRAVO, José Antonio
1989 *La generación del 50: hombres de letras*. Lima: Okura.
- CARTER, Miguel
1991 *El papel de la Iglesia en la caída de Stroessner*. Asunción: R.P. Ediciones.
- CASA DE LA CULTURA
1969 *Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965*. Lima: Casa de la Cultura.
- COLLIER, Simon
1998 *Historia de Chile, 1808-1994*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CONTRERAS, Carlos y CUETO, Marcos.
2004 *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Lima: PUCP: Universidad del Pacífico. Centro de Investigación: IEP.
- COTLER, Julio
1986 *Clases, Estado y nación en el Perú*. Lima: IEP.
- DARÍO, Rubén
1901 *Peregrinaciones*. París: Librería de la Viuda de Ch. Bouret
[1920?] *Letras*. Madrid: Garnier Hermanos.
- ELMORE, Peter
1995 “La ciudad enferma: ‘Lima la horrible’, de Sebastián Salazar Bondy”. En: *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico.
- ESCAJADILLO, Tomás
1966 “Sebastián como narrador, no como estatua”. *Revista Peruana de Cultura*. Lima, número 7-8, pp. 98-129.

- ESCOBAR, Alberto
1960 *La narración en el Perú*. Lima: Juan Mejía Baca.
- GAMBINI, Hugo
1999 *Historia del peronismo: el poder total (1943-1951)*. Buenos Aires: Planeta.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura.
1908 *Frívolamente*. París: Garnier
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo
1984 “La narrativa peruana después de 1950”. *Lexis*. Lima, volumen 8, número 2, pp. 227-248.
- GRÜNFELD, Mihai
1996 “De viaje con los modernistas”. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, volumen 62, número 175, pp. 351-366.
- GUTIÉRREZ, Miguel
1988 *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Séptimo Ensayo 1: Labrusa.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael
1988 *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- HINTERHAÜSER, Hans
1980 *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- HIRSCHHORN, Gérald
2005 *Sebastián Salazar Bondy. Pasión por la cultura*. Lima: IFEA: UNMSM. Centro de Producción Fondo Editorial.
- HUTCHEON, Linda
2000 *A theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana: University of Illinois Press.
- JONES, Julie
1998 *A common Place. The representation of Paris in Spanish American Fiction*. Lewisburg, PA: Bucknell UP.
- KLARÉN, Peter
2004 *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: IEP.
- LA PRENSA
1955 “Un Centenar de Elevados Edificios Se Construye en el Centro de Lima”. *La Prensa*. Lima, 11 de agosto, p. 1.

- LAUER, Mirko
1976 *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Sinesio
1997 *Ciudadanos reales e imaginarios: concepciones, desarrollo y mapa de la ciudadanía en el Perú*. Lima: Instituto de Diálogo y Propuestas.
- LÓPEZ SORIA, José Ignacio y LUDENÑA, Wiley
2000 “La racionalidad ingeniero-arquitectural”. En UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERÍA. *Construyendo el Perú: aportes de ingenieros y arquitectos*. Lima: UNI. Proyecto Historia UNI, pp. 221-231.
- LUDENÑA, Wiley
2003 “Orígenes del urbanismo moderno en el Perú. El aporte de la Agrupación Espacio. Aproximaciones”. *Ur[b]jes: revista de ciudad, urbanismo y paisaje*. Lima, número 1, pp. 155-194.
2004 “Manuel Piqueras Cotolí. Urbanista en el Perú o la invención de una tradición.” En LUDENÑA, Wiley. *Tres buenos tigres. Vanguardia y urbanismo en el Perú del siglo XX*. Huancayo: Colegio de Arquitectos del Perú. Regional Junín, pp. 17-92.
- MARTUCELLI, Elio
2000 *Arquitectura para una ciudad fragmentada: ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus
1997 *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- MORÓN, Guillermo
1994 *Historia contemporánea de Venezuela*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- NUÑEZ, Estuardo
1997 *Las letras de Francia y el Perú: apuntaciones de literatura comparada*. Lima: UNMSM.
- PERA, Cristóbal
1997 “El discurso mitificador de París en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo”. *Hispanic Journal*. Pennsylvania, volumen 18, número 2, pp. 327-340.
2005 “El mito de París en el modernismo hispanoamericano”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, número 658, pp. 9-19.
- PÉREZ BRIGNOLI, Héctor
1985 *Breve Historia de Centroamérica*. Madrid: Alianza Editorial.
- RIBEYRO, Julio Ramón
1992 *La tentación del fracaso. Diario personal*. Tomo I (1950 – 1960). Lima: Jaime Campodónico.

- SALAZAR BONDY, Sebastián
- s/f *Lima la horrible*. Lima: Populibros peruanos.
- 1954a “Sobre arte abstracto”. *La Prensa*. Lima, 26 de mayo, p.8.
- 1954b “Sobre arte abstracto”. *La Prensa*. Lima, 30 de mayo, p. 8.
- 1955 “Ministerio y quechua”. *La Prensa*. Lima, 6 de julio, p. 8.
- 1956a “*El expediente urbano de Lima*. ‘Una Cruz para el hombre común’”. *La Prensa*. Lima, 30 de enero, p. 8.
- 1956b “Antología de la Anti-Democracia. ‘El país no está preparado’”. *La Prensa*. Lima, 25 de junio, p. 8.
- 1956c “‘La Era Trujillo’ (I). Trujillo, una dictadura típica”. *La Prensa*. Lima 14 de julio, p. 6.
- 1956d “‘La Era Trujillo’ (III). Sin miedo y sin rencor”. *La Prensa*. Lima, 16 de agosto, p. 8.
- 1956e “Alguien que brilla por su ausencia”. *La Prensa*. Lima, 29 de noviembre, p. 8.
- 1957a “Visión de Copenhague”. *La Prensa*. Lima, 8 de enero, p. 8.
- 1957b “Pasado y presente en la ciudad”. *La Prensa*. Lima, 31 de enero, p. 6.
- 1957c “Mondrian y su elección”. *La Prensa*. Lima, 3 de abril, p. 6.
- 1958a “¿Una ciudad de rascacielos?”. *La Prensa*. Lima, 9 de julio, p. 10.
- 1958b “Balcones apolillados y tradición”. *La Prensa*. Lima, 18 de julio, p. 12.
- 1958c *Pobre gente de París*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.
- [1964] *Pobre gente de París*. En: *Dios en el cafetín*. Lima: Populibros Peruanos, Quinta serie, pp. 36-150.
- 2003 *Escritos políticos y morales (Perú: 1954-1965)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SCHWARTZ, Marcy
- 1999 *Writing Paris: Urban topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. Albany, NY: State University of New York Press.
- TAMAYO VARGAS, Augusto
- 1992 *Literatura peruana*. Tomo 3. Lima: PEISA.
- VARGAS LLOSA, Mario
- 1993 *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral.
- 1967 “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú”. En *Obras completas de Sebastián Salazar Bondy. Tomo I. Comedias y juguetes*. Lima: Moncloa Editores S.A.
- ZAPATA, Antonio
- 1995 *El joven Belaúnde. Historia de la revista El Arquitecto Peruano*. Lima: Editorial Minerva.
- ZAVALETA, Carlos Eduardo
- 2006 *Narradores peruanos de los 50's: estudio y antología*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.