

El sujeto marginal en la narrativa de la generación del 50
(Enrique Congrains, Sebastián Salazar Bondy
y Julio Ramón Ribeyro): polisistemas, realismo y política¹

The *marginal subject* in the narrative of the Generation
of the 50's (Enrique Congrains, Sebastián Salazar Bondy
and Julio Ramón Ribeyro): polysystems, realism and politics

L'individu marginal dans les récits de la Génération du 50
(Enrique Congrains, Sebastián Salazar Bondy
y Julio Ramón Ribeyro): polysystèmes, réalisme et politique

Américo Mudarra Montoya

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

amudarram@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8008-7251>

Resumen:

El presente trabajo de investigación aborda la obra inicial de tres de los autores más importantes de la generación del 50: Enrique Congrains Martin, Julio Ramón Ribeyro y Sebastián Salazar Bondy, en otros términos, *Lima, bora cero* (1954), *Los gallinazos sin plumas* (1955) y *Náufragos y sobrevivientes*

¹ Esta investigación ha sido auspiciada por el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la UNMSM con el código E19030192.



(1955), respectivamente. Aunque existen investigaciones que los han estudiado, todavía no se han elaborado textos que muestren de qué manera se articulan sus proyectos estéticos respecto de los ideales que guiaron su praxis artística. A través de la teoría de polisistemas, recorreremos las circunstancias de interpretación de la experiencia de transformación por la cual pasaba Lima y Perú en la década indicada. Es decir, se determina cómo la pluralidad de ciertos conjuntos incipientes fue traducida en sus libros de cuentos. Esto nos conducirá a proponer una idea de nación que fue construida por ellos, con sus posibilidades y limitaciones, ya que la capital primaría en su visión sobre la migración y la despersonalización del nómada en busca de insertarse en el centro de poder.

Palabras clave: generación del 50, polisistemas, realismo, identidad, nación

Abstract:

This research work deals with the early works of three of the most important authors of the Generation of the 50's: Enrique Congrains Martín, Julio Ramón Ribeyro and Sebastián Salazar Bondy; in other words, *Lima, hora cero* ["Lima, Zero Hour"] (1954), *Los gallinazos sin plumas* ["Featherless Buzzards"] (1955) and *Náufragos y sobrevivientes* ["The Shipwrecked and the Survivors"] (1955), respectively. Although there is some research which has studied them, no texts have yet been written to show how their aesthetic projects are articulated with respect to the ideals that guided their artistic praxis. Based on the theory of polysystems, we will explore the circumstances of interpretation of the experience of transformation that Lima and Peru underwent in the mentioned decade. That is to say, we will determine how the plurality of certain incipient groups was translated into his books of short stories. This will lead us to propose an idea of nation constructed by them, with its possibilities and limitations, since the capital city would take precedence in their vision of migration and the depersonalization of the nomad in search of insertion in the center of power.

Key words: Generation of the 50's, polysystems, realism, identity, nation

Résumé:

La présente recherche aborde les premiers ouvrages de trois des plus importants auteurs de la Génération du 50 : Enrique Congrains Martin, Julio Ramón Ribeyro y Sebastián Salazar Bondi; à savoir, *Lima, hora cero* (1954), *Los gallinazos sin plumas* (1955) et *Náufragos y sobrevivientes* (1955), respectivement. Bien que ses textes aient été étudiés, il n'existe pas de recherches montrant comment leurs projets esthétiques s'articulent par rapport aux idéaux qui ont guidé leur praxis artistique. En usant de la théorie des polysystèmes, nous parcourons les circonstances de l'interprétation de l'expérience de transformation que traversaient Lima et le Pérou dans les années 50. Autrement dit, nous déterminerons comment la pluralité de certains ensembles naissants s'est traduite dans leurs récits, ce qui nous conduira à proposer une idée de nation construite par eux, avec ses possibilités et ses limites, puisque la capitale, dans leur perspective, prévaudrait sur la migration et la dépersonnalisation du nomade cherchant à s'insérer dans le centre du pouvoir.

Mots clés: Génération du 50, polysystèmes, réalisme, identité, nation

Recibido: 21/06/2022 Aprobado: 20/07/2022 Publicado: 10/12/2022

1. Sobre generación y ciudad como símbolo moderno

La teoría de las generaciones artísticas como forma histórico-conceptual fue, en algún momento, una toma de posición frente a una diversidad de producciones concomitantes en su factura y sus motivaciones. No obstante, organizar la creación artística por periodos históricos delimitados conducía a ciertas paradojas como reconocer que ciertos escritores jóvenes tuvieran que ser sumados a una lista de artistas más contemporáneos. Esto sucede, sin duda, en el ensayo de Miguel Gutiérrez (2008) sobre la generación del 50. En la reevaluación de este trabajo, años después, tuvo que agregar dos creadores como Jorge Eduardo Eielson y Mario Vargas Llosa a la lista

y, sin duda, esto implicaba una fricción insalvable y dependiente de un concepto y un mecanismo de análisis precarios.

Si es que alguna vez la teoría de las generaciones fue útil, esta solo sirvió como fuente de categorización o de taxonomía de manual, y no como una herramienta de discusión sobre la producción estética. Fuera de esto, cierto aire romántico de la teoría psicologista de Wilhem Dilthey (1945) fue lo que se mantuvo en la adopción teórica de José Ortega y Gasset (1983), pero sin ningún impacto real sobre la reflexión propiamente estética. Sin duda, la concentración en los tiempos como formas de percepción artística pudo significar una forma de aproximación, hasta cierto punto, válida o de cierta plasticidad, pero se enfrentó a la cuestión del gusto o de la permanencia y la insistencia de formas expresivas.

Es importante recalcar que ciertos métodos son útiles según las necesidades coyunturales y, si el estudio de las generaciones impactó en el ámbito de la investigación, esta se enfocó en la facilidad de establecer conjuntos de análisis y explicación de ciertos fenómenos históricos, en general. En ese sentido, aquel panorama de organización soslayaba la singularidad estética y apuntaba a lo que se denomina hoy como tematología, es decir, se trataba de otra pauta cuya tendencia era totalizante, pero más plástica, si consideramos su relación con la literatura comparada. No obstante, nuestra reflexión considera que, a través de la singularidad de las obras, es posible establecer puntos de encuentro entre autores, antes que determinar únicamente el dato temporal. Esto no implica pasar por alto las fechas o los acontecimientos relevantes, sino su impacto en la necesidad expresiva de los artistas y cómo conjugaron la construcción estética con su material y sus premisas de existencia: la realidad. En ese sentido, la ideología moral (Eagleton, 2011) de los conjuntos textuales será construida desde la materialidad de un espectador no tan cercano o, tal vez, imposible.

Si consideramos que cada época presenta sus propias angustias o los temas que serán evaluados por el arte, se evitaría la simplificación inocente; no obstante, el arribo de las obras depende de una trama sutil que se localiza en los diversos campos que atraviesa el artista y las propias peripecias de recepción de las obras. En *Las reglas del arte*, por ejemplo, Pierre Bourdieu

(1995) propone un seguimiento milimétrico de la trama que permitió la valoración paradójica de Baudelaire en los círculos intelectuales de su época. Además de ello, se incluyó la forma en que sus relaciones y sus conflictos con los referentes inmediatos de su tiempo fueron claves en su trascendencia poética, la cual respondía a un planteamiento hegemónico del arte y sus relaciones de poder.

Las artes dependen de los campos o, de manera más realista, de los terrenos que permiten el despliegue de la comprensión de la realidad para su posterior traducción hacia la materialización de la obra. Así, el análisis de la génesis de ciertas obras se corresponde con una realidad etológica, es decir, de comportamientos entre colectivos y sus procesos de alimentación y retroalimentación. Estas mismas relaciones, sin duda, consiguen su independencia hasta ser un campo autónomo, como el cenáculo literario, por ejemplo, con capacidad de ejercer poder sobre otros terrenos de la experiencia cotidiana del conjunto social. Bajo esta premisa, es importante anotar un análisis realista de la sociedad peruana de la década del 50 con una afirmación contundente: el campo literario en el Perú era inexistente y este, desde nuestro punto de vista, recién se forma de manera autónoma de la mano del mercado y la publicidad. Este hecho no implica que se trate de objetos verbales sobresalientes necesariamente, debido a las posibles condiciones coloniales de publicación; en otros términos, las agrupaciones marcadas por el amiguismo o la conocida argolla constituían la estructura de producción estatuida.

La inexistencia de un campo literario implica la ausencia de una industria y el polo de consumidores de ficción. La transformación de la ciudad, su explosión demográfica y la circulación del capital para expandirla generó la necesidad de entender sus linderos, lo cual devino en la emergencia de diversas relaciones de poder. Entre los muchos mecanismos de comprensión de la realidad, el arte cumple un papel importante y esto se manifiesta en los tres autores que nos incumben en esta ocasión: Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains y Sebastián Salazar Bondy. Si bien son contemporáneos, razón por la cual se les reunió en la denominada generación del 50, su existencia intelectual y sus investigaciones estéticas tienen su razón de ser en un tiempo germinal

exigido por la transformación vertiginosa de la ciudad. En ese sentido, sumamos al tiempo la razón del espacio. Aún más, no sería posible asumir estas variables sin reconocer que ambas existen en su percepción y su habitación, respectivamente.

El verdadero pionero de la creación, incipiente por supuesto, del campo literario en el Perú fue Enrique Congrains, quien, al crear el Círculo de Novelistas Peruanos, reunió las propuestas literarias de Ribeyro y Salazar Bondy, junto con la suya. En este primer momento, el campo aparece casi como un evento noticioso de lo que pasaba en la capital. Por un lado, Congrains apunta a la eclosión de la ciudad, el momento «Lima, hora cero», en pleno proceso de modernización, el cual no ve con buenos ojos. Por otro, se observa una Lima que animalizaría a sus pretendientes desde la infancia como en *Los gallinazos sin plumas* y, finalmente, a un espectador de situaciones insulares en un mar que podría ser la capital, en la cual se mantiene con aliento quien pueda como en sus *Náufragos y sobrevivientes*. Como se observa, estos primeros movimientos, en lo tocante a la formación de un campo de miradas sobre la ciudad, no tenía más que un impulso emprendedor y un inexistente público que pudiera o supiera consumirlo. Todo esto es, evidentemente, distinto a una Francia del siglo XIX explicada por Bourdieu.

La única contraparte entre los artistas y sus necesidades de representación radicaban en la ciudad misma como un objeto de investigación. Es importante recordar la necesidad de exploración: Lima era el espacio idóneo, ya que experimentaba la reconfiguración plena de sus fronteras y sus relaciones de poder. La década del cincuenta no solo era el momento cero de Lima, sino también era el primer paso necesario para la conformación de una escritura de la ciudad.² Cabe recordar que Ribeyro, en 1953, publicó un artículo en

2 En comunicación personal, el profesor Edgar Álvarez Chacón propone que «los modernistas de principios de siglo no solo desarrollaron una narrativa con referencia a la ciudad, sino que también constituyeron un campo intelectual incipiente, pero de mucho dinamismo en virtud de las redes intelectuales continentales y trasatlánticas que se tejieron en el marco de la modernidad (periódicos, traducciones, revistas ilustradas, telégrafo, premios literarios, viajes, educación, público). Los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial ampliaron y fortalecieron los mecanismos de circulación, consumo y producción del arte, que, en el caso de Hispanoamérica, llevó al llamado “boom” de la literatura hasta los años 60».

el cual reclamaba la ausencia de una novela para nuestra capital, ya que era merecedora de un producto estético que le hiciera justicia (1976, p. 15). El contraste que propone es claro: ¿cómo una ciudad en crecimiento y llena de posibilidades representativas carece de una obra de envergadura a su medida, tal como ocurría con París? Líneas arriba se explicó su pregunta; esta se vincula con la ausencia de un campo que haya podido sostener tal empresa. No se debe ignorar que la gran obra de la ciudad fue estipulada por Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* (1963), pero esta novela habría carecido de concreción si se hubiera pensado en Lima como móvil para su creación. Si bien era lógico pensar que, *a fortiori*, una gran novela debía gestarse para un espacio que adquiriría nuevos matices y brillos, no era simple que apareciera sin condiciones de existencia. La novela de Vargas Llosa apareció en España y eclipsó cualquier intento posterior de narrar la ciudad. De una u otra forma, el tinte colonial se impuso, porque Lima sería entendida en el campo literario europeo, desde la mirada de un joven arriesgado y, curiosamente, afrancesado para la época. La petición ribeiriana no podía realizarse *in situ*, sino bajo el dislocamiento de un lugar que distaba de concebir el arte como una forma más de informar sobre lo que acontecía en un mundo oscuro para las metrópolis. Un producto de dimensiones coherentes con la dinámica de Lima solo podría haber visto la luz con experiencias similares a ella y no en su gestación misma. Esta situación es paradójica, pero la descripción del campo y sus entretelones era posible para un Vargas Llosa afincado en Europa y no para un Congrains, un Ribeyro o un Salazar Bondy, por mucho que supieran de lo que se hacía en el mundo y entendieran sus formas de funcionamiento.

2. La perspectiva de los polisistemas

Dadas las circunstancias que impidieron pensar de forma consistente con los términos de Bourdieu, es factible entender mejor a los escritores mencionados desde la perspectiva de los polisistemas del teórico hebreo Itamar Even-Zohar (2017). Esto se debe a que sus planteamientos son más próximos a la explicación de un nuevo lugar de arriba; es decir, se explica un espacio que está en pleno conocimiento de sí mismo. Sobre ello, destaca lo siguiente: el nacimiento del Estado de Israel necesitaba una forma de traducir su asentamiento y su realización. En ese sentido, lo que propone Even-Zohar se parece mucho a lo que acontecía, no programáticamente, en la Lima de aquel tiempo.

La teoría de polisistemas aborda tres ejes: uno se refiere a la literatura; el otro, a la traducción; y, por último, al de la cultura. Estos puntos se aproximan a nuestro interés de estudio, ya que, tal como Mariátegui percibe en sus *Siete ensayos* (2005), el arte literario cumple un rol de reconocimiento, y los tanteos estéticos del cincuenta también contaban con ese momento efervescente de aquel delineamiento de nuevos contornos espaciales. Por otra parte, si bien el asunto de la traducción se corresponde con un asunto de heterogeneidad mayor, la literatura no ha estado exenta de la práctica de traslación de las vivencias al plano o terreno de los libros. En ese sentido, nos interesa la idea de traducción desde un punto de vista ampliado y no solo referida a la lengua, sobre todo, si reconocemos que el castellano de los autores estudiados se caracteriza por su condición de variedad estándar. Finalmente, la cultura o el saber identitario se forjaría en relación con las pautas anteriores y, así, se establecería un círculo de retroalimentación.

La hipótesis de los polisistemas parte del *a priori*, de la no exclusión de una diversidad de materiales semióticos. Es decir, no se propone la diferenciación entre alta o baja literatura, sino de su convivencia y posible interrelación (Even-Zohar, 2017, p. 12). Incluso, lo que no podría denominarse literatura de buenas a primeras forma parte integrante del análisis. Este panorama irá expandiéndose, ya que el vértice fundamental se vincula con la producción de sentido o semiosis. En este punto, la relación sobre la que se funda el polisistema se refiere a lo estático y a lo dinámico. No habría pues una lógica de cierre, sino de condiciones que permiten tanto la emergencia como el olvido e incluso la recuperación de sentidos para el presente y sus exigencias. La literatura es un polisistema, ya que siempre ha permitido la convivencia expresiva y las variantes de perspectiva sobre uno o varios fenómenos. Es decir, se evidencia una relación entre literatura, política, sociedad o economía. La atención de estos factores permitiría comprender que cada una de estas dimensiones posee potencias semióticas que se entrelazan hasta conducirnos a un objeto. En el caso de la literatura, esta transita por una diversidad de estratos, sin preocupación, y de esa forma conseguiría apostarse en la creación de tópicos o repertorios temáticos. Así, no solo el campo literario se originaría en la década del cincuenta, sino el sistema, a través de las relaciones semióticas entre las visiones de la ciudad de los autores que estudiamos. Esto quiere decir que, más allá

de un campo sociológico, nos enfrentamos al primer momento de un sistema de sentido y sus enlaces con los panoramas demográficos, urbanos y económicos de la época. El polisistema atiende, de mejor manera, a este asunto central: ¿cómo se aúnan o son empleados los diversos sistemas a favor de la creación literaria? Es posible afirmar que la mirada de lo polisistémico atiende eso en este trabajo.

3. El realismo: migrantes y marginales

Fundamentalmente, la idea de canonicidad o posible canonización se configura en el patrón realista de las obras de Congrains, Ribeyro y Salazar Bondy (Cornejo Polar, 1979). Este patrón estético se ha configurado desde antaño, y su referencia más próxima es la del indigenismo como práctica de denuncia próxima del fenómeno del abuso contra un tipo de población. La focalización se desplazaría ahora hacia el migrante. De algún modo, la legitimación de los cuentarios no sería complicada si sumásemos a ello su publicación en la capital. La literatura, entonces, asimilaría o traduciría la subcultura gestada por la metamorfosis de la ciudad en una lengua estable. Habría, pues, un control de las modificaciones o de la multiplicidad bajo modelos fácilmente canonizables, coronados con *La ciudad y los perros* como su punto más alto y como continuidad del realismo, pero en una vertiente más técnica. No obstante, la ciudad como gran personaje se remozaba en la lógica del control sostenido por la ciudad letrada. El sistema letrado de la ciudad preservará lo estable desde la lengua empleada por sus artistas, aunque estos hayan investigado la exterioridad de lo urbano o sus límites. En ese sentido, la voz narrativa se preserva en la interioridad de la tradición estética.

En cuanto a la cuestión semiótica de la ciudad en crecimiento y modernización, lo que más saltó a la palestra de percepción estética fue aquello que deslindaba de las promesas de la ciudad y sus privilegios. El tema de lo marginal como un punto de encuentro significó un hecho dinámico, y no lo significa en el Perú actual, pues se corresponde con un efecto material que encontró en la literatura una manifestación. Por este motivo, como tema en sí, lo marginal no es solo un tópico, sino un flujo por atender, porque, de una u otra forma, está sujeta a «desvanecerse» en

un torrente de despersonalización inevitable (Berman, 1999). Vale aclarar que el estrato de los tres autores estudiados se circunscribe a la clase media peruana y limeña, y su primer vistazo literario aborda el conjunto de seres que pierden espacio de forma progresiva en un mundo de transformaciones. Por ende, más que enfrentarnos a un tema, nos encontramos en un terreno de investigación sobre el cambio. Curiosamente, la transformación de la ciudad permite el arribo de una literatura que procura modernizarse. Este proceso siempre existió con todos sus tirones; basta citar el caso del grupo Orkopata y su intención de simultaneizar Puno con todas las grandes ciudades del continente y del mundo.³

Lo marginal como un «nuevo» tema se centra en la vivencia de lo heterogéneo. Los libros se configuran, sobre todo los artísticos, en torno a la diferencia. Si partimos de esta premisa, el sistema literario de los cincuenta sintonizó con el sistema del derecho a la ciudad y su rechazo del migrante. La organización de la ciudad y su búsqueda de homogeneidad fue atendida en su grieta humana a través de la figura del marginal o sobrante, aquel que portaba otra humanidad y otra forma de desenvolverse en torno a esta nueva tierra alumbrada por el auge económico. De una u otra forma, los procesos de modernización empujaron la respuesta de la literatura y no al revés. En este sentido, nos parece coherente que los primeros atisbos literarios hayan sido planteados desde el cuento, género «digerible», pues daba mejor cuenta de lo que acontecía en el momento y permitía sensibilizar a sus consumidores. La novela era imposible para la Lima de 1950, pero no lejana para la inmediatez y el impacto de la narrativa cuentística. Era necesario que los embates de la ciudad en la experiencia desembocaran en versiones de la singularidad del sentir cotidiano. La inclinación por el cuento se vinculaba con una mirada microscópica y sintética del mundo en creación. Estas elecciones distaban de ser gratuitas; además, todas se manifiestan coherentes en una lectura transversal, solo posible desde lo polisistémico.

3 En un artículo sobre el *Boletín Titikaka*, el joven investigador Cesar Augusto López lo analiza desde tres pautas: espacio, hombre y estética como bases de su propuesta global (véase López, 2019).

Pasando a un punto más próximo a la génesis del tema de lo marginal o lo migrante y su correlato en el género del cuento, es posible considerar que la poética de lo marginal sería coincidente con un grado de imposibilidad. En otros términos, la derrota del advenedizo o el nihilismo imperante en la narrativa del cincuenta juzga a la ciudad como un espacio cerrado y deshumanizante, como un bloque frío frente a una multiplicidad deseante que se sujeta a esa lógica despersonalizada. Podemos entender que la posición de los narradores se sitúa en lo diferente como fuente de crítica. En este punto, un aspecto destacable consiste en que la postura enjuiciadora de la *polis* no depende de una mirada de tipo panfletaria o ideológica, en el sentido más marxista del término, sino de la manifestación de ópticas poco atendidas por la agitación y el despliegue de las potencias de transformación de la ciudad. Una poética, entendida así, conduciría a la realidad estética del arte literario y su conjunción con otros sistemas de sentido. Sería inexistente, pues, un afán de denuncia inmediato, antes bien, se erigiría una construcción procedente de sus múltiples condiciones de existencia. La nueva cultura citadina conduciría a una nueva forma de producción estética que encontró en el cuento su mejor vehículo. La poética marginal es la respuesta de la diferencia a los procesos de homogeneización en sentido antropológico. La marginalidad debe ser entrecomillada, porque el subalterno no habla, sino que su sujeción con cierto poder semiótico los representaría estética e ideológicamente. No en vano *La palabra del mudo* sería la corroboración de que hay un hablante, un portavoz de la heterogeneidad silente.

Podemos afirmar, entonces, que el rasgo de Congrains, Ribeyro o Salazar Bondy es la investigación de las nuevas condiciones de vida y el conocimiento del mundo. Es inevitable, en este punto de encuentro, generar un efecto en los lectores que, a primera vista, podrían considerarse tocados y responsables de las vidas plasmadas en los cuentos «El niño de junto al cielo», «Los gallinazos sin plumas» o «Volver al pasado» de los narradores mencionados. Incluso en estos tres textos la infancia es un terreno perdido y está sujeta a la destrucción inexorable. La poética de la derrota del marginal o lo marginal como derrota deviene de la imposibilidad de volver a un estado de felicidad en el que se podría construir una diversidad de posibilidades, las cuales son cegadas por el aplastante

ritmo de crecimiento del concreto y el asfalto. Las formas impersonales defienden una humanidad distinta a la que cargan consigo los marginales.

Existe un dueto importante en la poética del marginal y este nos conduce al tema de la migración. Si consideramos con sutileza la mirada de los narradores, es sencillo develar su visión realista o alejada del pasado de sus personajes. Es decir, se anula la consonancia vital plena con los dolores de sus personajes, ya que estos son simultáneos a los acontecimientos de la modernización y no atienden al origen. Por este motivo, es posible pensar en una disposición a la aculturación en ciertos relatos de los autores estudiados. ¿Quién es el marginal y por qué escogen la migración como asunto cardinal en sus propuestas? Consideramos que el primero siempre estará sujeto a un empuje espacial y, por ende, de sentido. Una experiencia al margen resulta inexistente, si se carece de los efectos del movimiento. En el caso de Congrains, sus personajes han llegado a la ciudad y procuran un lugar en ella, como el caso del cuento «Lima, hora cero». Mateo Torres pierde progresivamente su lugar en la ciudad, luego su humanidad y, finalmente, su vida. Lo marginal adquiere vitalidad trágica, porque el estatismo del centro no comprende la diferencia ni la heterogeneidad. El contraste se presenta poderoso, ya que solo lo fijo puede preservar, si vale el término, su identidad. La ciudad se presenta como una realidad deshumanizante, en la cual, paradójicamente, se quieren insertar las existencias foráneas. En este proceso se apela a una diversidad de tópicos:

Diez mil seres ocupamos la Plaza de Armas de La Victoria; los rojos y blancos de las banderitas se estremecen, empapando cielo y tierra de peruanidad triunfante y gloriosa. Jorge Ochoa ha hablado y ha llorado. Y ahora, hombres o mujeres, viejos o jóvenes, Esperanzinos o Mendocitos, jardineros o universitarios, pobres o pobrísimos, Peruanos todos, rompemos nuestras gargantas y lloramos el Himno Nacional. (Congrains, 1954, p. 40)

El primer tópico se refiere a la entidad como una premisa universal de existencia, luego a la cantidad de personas como razón de fuerza y luego a la nacionalidad y a la diversidad. Todos estos argumentos que se exponen no son suficientes para enlazarlos con la idea de nación. Es decir, no basta con la situación emocional del narrador o los personajes, sino con

la capacidad de suspender la materialidad del propio espacio, pues esta realidad es propia de los mecanismos del capitalismo que estandarizarían la experiencia bajo el poder signifiante del derecho y el poder adquisitivo. La nación como imaginación (Anderson, 1993) tiende a reproducirse a partir de cuestiones básicas de poder y los autores revisados asumen su imagen como la única posible y, por ello, generan una especie de *tabula rasa* del otro.

El caso de Ribeyro y «Los gallinazos sin plumas» ejemplifica que solo lo animal o lo animalizado puede estar en los bordes de la ciudad. Por obvias razones, aquello que se aleja del centro no puede ser considerado humano, por muy infantil que sea la imagen. Y no es el único que emplea la figura animal para caracterizar a la ciudad. Si por un lado están animalizados los niños, no es desdeñable la figuración clásica del final del cuento: «... la ciudad despierta y viva abría ante ellos su gigantesca mandíbula» (Ribeyro, 1955, p. 33). Sin duda, es imposible escapar de la violencia de Lima, sobre todo, porque los personajes salen de su «hogar» e ingresan en un mundo imparables. Cercana a esta figuración, en «El niño de Junto al cielo» se lee: «¿La bestia con un millón de cabezas? Esteban había soñado hacía unos días, antes del viaje, en eso: una bestia con un millón de cabezas. Y ahora, él, con cada paso que daba, iba internándose dentro de la bestia...» (Congrains, 1954, p. 106). Ser devorados por un animal mayor implica la destrucción y un proceso de animalización violento como coste de habitar la capital.

En el caso del cuento «Un matrimonio», de Salazar Bondy (1955), dos hombres sin mujer, desterrados de la compañía femenina, tienen que suplir esa carencia con atenciones insuficientes; en otras palabras, su descentramiento sexual se corresponde con la falta de acceso a lo que ofrecería el centro, a saber, la ciudad (Hirschhorn, 2005). Este movimiento hacia las afueras de la urbe genera o, mejor, degenera a quienes intentan participar de sus promesas. El migrante es aquel que se mueve hacia fuera de sí en pos de una especie de interioridad, la interioridad impersonal de la ciudad cifrada en número como menciona Congrains (1954): «Un millón de seres que viven en un perímetro de unos ciento veinte kilómetros cuadrados, aproximadamente» (p. 9).

El juego, sin temor a equivocarnos, es doble: el objetivo de llegar a un lugar mejor es la marca del que está dispuesto a perder su propio lugar en el mundo; además, el mundo postapocalíptico hollywoodense se adelanta en la narrativa de los autores estudiados, pero en la humildad del relato breve que realiza anotaciones sobre hechos significativos y demuestra un mundo más amplio al que los narradores tienen un acceso razonable, mas no completo. Vale precisar que la multitud carece de una personalidad definida o una identidad cultural y esto se debe a la mirada externa de los narradores y, obviamente, de los escritores. El juicio sobre el migrante y sobre Lima se caracteriza por ser externo; por consiguiente, impide la definición de lo identitario tanto para uno como para otro, porque el enfrentamiento crítico pasa por una condición anterior a cualquier rasgo diferenciante y se afina en el grado único de la humanidad. De alguna forma, se persigue una premisa universal, un punto cero de existencia que desplazaría la discusión local o cultural.

El juego de construcción semiótica (Fontanille, 2006) veta los rasgos de la diferencia y, a través de este fenómeno de control, se convierte en portavoz de un sentir; evidentemente lo parcializa, bajo el signo de la buena fe. No existe, pues, una comprensión de los sistemas que rodean o permiten la explicación de las singularidades, ya que se quiere erigir un esquema de sentido en torno a una crítica general de la deshumanización y su relación con el espacio. En el caso del último cuento de *Lima, hora cero*, «Despacito», se persiste en una cuestión cuantitativa que narra subjetividades inmediatas. Se soslaya la memoria migrante, y se abordan tensiones muy actuales y «limeñizantes»: «En fin, limeños, aquí estamos, aquí vivimos ahora, mañana también viviremos aquí» (Congrains, 1954, p. 166). No importa el pasado, sino la instalación. No obstante, hacia el final del cuento, la hija del protagonista cuestiona ese nuevo lugar cuando lo contrasta con un personaje que se convertiría en el otro que, probablemente, alguna vez se fue: «—Papá, —dijo con esa voz cristalina y pura, tan grata a mi oído— ¿y si la viejita de las gallinas, una noche, después de mucho hambre, frío, lluvia, enfermedades, se mete aquí y, despacito, nos mata a todos...?» (Congrains, 1954, p. 167). Se genera, así, una figura doblemente especular, porque aquellos que se insertan en el nuevo espacio, alejados de una memoria extensa, se convierten en

los nuevos seres amenazados por una exterioridad inmediata, violenta, y también animal.

El par marginal y migrante se entroncaría con una visión que exige una forma distinta de hacer política. Si la lucha es por el espacio, entonces su habitabilidad o el control de la misma debe ser comprendido como un hecho racional en torno a lo humano y no al sistema económico. Este último atentaría contra lo relacional y, lógicamente, contra lo humano. La dinámica del alejamiento material de los cuerpos es el signo de la pérdida de la personalidad, la invisibilización y el fin de la subjetividad. En este panorama, y con justa razón, la relación entre la estética y el arte se deja ver, porque las narrativas de la ciudad se configuran en torno a los centros de poder. En estos, se afina una diversidad de poderes fácticos y el ejercicio estético permite percibir, esperar, que habría problemas en la configuración de la ciudad y del acceso a la misma. La grieta que se manifiesta en el marginal es la visión del problema de la modernización y de su carácter negativo. La denuncia que se halla sospechosa para cierta lectura (Rubio Bautista, 2015) es, en verdad, el producto de un manifiesto estético. La reconfiguración de los sistemas y su intento articulario en la literatura se convierte en una nueva dinámica de relaciones de sentido en la que, sostenemos, persiste el dictamen sobre el sentido del país en torno a la ampliación del poder de la ciudad sobre las experiencias de los cuerpos.

4. La cuestión política

La literatura es crítica como exploración de posibilidades de sentir y, así, es coherente que haya una especie de llamado político en el corazón de las narrativas de Congrains, Ribeyro o Salazar Bondy. Si se quisiera endilgar un tono efectista o impresionista, e incluso neorrealista, en sus narrativas, es imposible negar el carácter de reivindicación humanista en sus poéticas, ya que la suspensión de la vida de ciertos seres humanos se condice con un accionar antiético, del cual la política no puede eximirse en la construcción de lo nacional. Como se puede observar, el sistema político y de demarcación territorial es cuestionado por la presentación y la representación de experiencias menores de existencia. De este modo, lo marginal y lo

migrante serían los agentes cuestionadores de lo aparentemente humano ofrecido por la posesión de bienes antes que en cargas de personalidad y subjetividad. Estas se ven amenazadas constantemente por el marco de una reconfiguración nacional sin rostro organizado en torno a un centro que, si nos detenemos a meditar, está vacío. Este es quizá el máximo logro de la ciudad letrada según su curso de «desmaterialización» cartesiana.

La cuestión política que deviene, en el caso de los narradores estudiados, se aproxima a la carnalidad y su inmediatez contra la abstracción de la ciudad y su «persona». En ese sentido, la realización de la novela de la ciudad que exigía Ribeyro adquiriría dimensiones que ponían en palestra a la ciudad y a sus personajes en una relación de absoluto movimiento, pero dentro de ella. El caso de los cuentos y su relevancia política se relaciona con la atención de singularidad como un llamado a la multiplicidad de las existencias sobre las que se asienta la urbe. Se evidencia, sin duda, una diferencia política en ambos planes. Mientras que la novela plantea una mirada total en la que los vivientes son encapsulados y ahogados, la puesta en escena del cuento anota etnográficamente el comportamiento de seres que no están ni dentro ni fuera de la ciudad. Aquella denuncia problemática es consecuencia de la ambigüedad y la paradoja intrínseca al sistema que no le pertenece de manera directa. Es un resto que resulta imposible acomodar y que escapa a la política perfecta de la *tabula rasa*. Aún no presenciamos el marco de la novela, sino los islotes que van asentándose. Así como los indigenistas desarrollaron cierto papel de informantes de la vida del morador del ande, los escritores del cincuenta cumplieron su función con lo marginal, lo migrante, y la necesaria aparición estética y el cuestionamiento de lo político. Hay, si se quiere, una perspectiva etnográfica de la ciudad. Si bien no existe un compromiso de denuncia directo, como en el indigenismo, la voz que se erige en su objetividad realista permite que se desprendan observaciones críticas.

El paisaje heterogéneo entre modernización y margen encontró en el realismo su mejor medida. Obviamente, ello es discutible desde la primera metáfora empleada por Ribeyro (1995) en «Los gallinazos sin plumas»: «A las seis de la mañana, hora celeste y mágica, la ciudad se levantaba de puntillas y comenzaba a dar sus primeros pasos» (p. 15). Habría que

dudar un poco del realismo o, en todo caso, habría que matizarlo con una expresión menos ceñida a la labor literaria afrancesada y más acorde con una versión más libre de testigo estético. Si bien los narradores son libres de presentar a sus personajes con un registro distinto, la diégesis siempre será cuestionada por ciertos arrebatos poéticos. En todo caso, la díada realismo/política se preserva en el par exploración/administración. El resto que no encuentra un goce pleno en una práctica política deficiente se convierte en material para la indagación narrativa, tal como la realizan Congrains, Ribeyro y Salazar Bondy.

En este punto es importante afirmar que la poética realista planteada por estos autores responde a una estrategia expresiva. En otros términos, su literatura, aparentemente de denuncia, solo apunta a constatar que hay un mundo sumido en dificultades que deben ser atendidas de manera múltiple. No solo es el derecho a la ciudad el que está en juego, sino el derecho a la humanidad. La estrategia es plantear las preguntas que solo son pasibles de respuesta por los receptores, por quienes, muy probablemente, se encuentran bien localizados en la ciudad. No habría, pues, por lo menos en los escritores atendidos, una estética sin una política que converja en una cuestión estratégica, y en la que la lógica de los cuerpos que padecen sea una condición de verdad (Eagleton, 2017).

5. Conclusiones

Consideramos, finalmente, que los polisistemas nos posibilitan establecer con mayor flexibilidad las relaciones estético-políticas en los autores citados, ya que no se desarrollan en lógicas de cierre, sino en lógicas de estratos en contacto y de condiciones para la creación de diversos dispositivos semióticos. En el caso de la literatura del 50, se ha podido corroborar que existe una íntima juntura entre la poética realista de los autores, la identidad nacional en su momento cero y la necesidad de repensar la política referente a la espacialidad. De este modo, la obra literaria, al presentarse como una visión singular, desde el género del cuento, nos permite asumir la estrategia de comprensión primera sobre lo que la ciudad es y debería ser, ya que existe en torno a lo humano y no a lo inverso. Por consiguiente, lo que se cuenta en *Lima, hora cero*, *Los gallinazos sin plumas* y *Náufragos y sobrevivientes* es

el negativo que debe ser atendido como pauta para establecer nuevas realidades humanas alejadas del sufrimiento.

El peso de la construcción realista, como un sistema de descodificación, se concentrará en lo político, ya que esta se vincula con la repartición del espacio o de la tierra. Quizá el tema del derecho a la misma no se ha modificado y solo se ha trasladado a la urbe, bajo sus premisas de abstracción contra los patrones epistémicos que perseguía el indigenismo. En ese sentido, la pregunta por la identidad nacional se sujeta a un modelo que no responde a la heterogeneidad, sino que la aplanar bajo los parámetros estéticos de los artistas estudiados. Así, el momento cero de Lima se extrapola hacia una especie de momento cero del país y conlleva a una evaluación atomizante del Perú.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Berman, M. (1999). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama.
- Congrains Martin, E. (1954). *Lima, hora cero*. Círculo de novelistas peruanos.
- Cornejo Polar, A. (1979). Hipótesis sobre la narrativa peruana última. *Hueso Húmero*, (3), 45-64.
- Dilthey, W. (1945). *Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*. Losada.
- Eagleton, T. (2011). *La estética como ideología*. Trotta.
- Eagleton, T. (2017). *El acontecimiento de la literatura*. Península.
- Even-Zohar, I. (2017). *Polisistemas de cultura*. Universidad de Tel Aviv.
https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf
- Fontanille, J. (2006). *Semiótica del discurso*. Universidad de Lima.
- Gutiérrez, M. (2008). *La generación del 50: un mundo dividido*. Arteidea.
- Hirschhorn, G. (2005). *Sebastián Salazar Bondy: pasión por la cultura*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- López, C. (2019). Tres cuestiones sobre el *Boletín Titikaka*. *El Hablador*, (23). https://www.elhablador.com/articulos23_lopez.html

- Mariátegui, J. C. (2005). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Orbis Ventures S.A.C.
- Ortega y Gasset, J. (1983). *El tema de nuestro tiempo*. Alianza Editorial.
- Ribeyro, J. R. (1976). *La caza sutil*. Milla Batres.
- Ribeyro, J. R. (1955). *Los gallinazos sin plumas*. Círculo de Novelistas Peruanos.
- Rubio Bautista, D. (2015). *Narrativa de la víctima. Fantasía y deseo en «Lima, hora cero»*. Pakarina.
- Salazar Bondy, S. (1955). *Náufragos y sobrevivientes*. Círculo de Novelistas Peruanos.
- Vargas Llosa, M. (1963). *La ciudad y los perros*. Seix Barral.