

Le fondazioni letterarie di Lima

The literary foundations of Lima

*Giovanna Minardi**

DOI 10.54103/criando.211.c394

RIASSUNTO

Fin dai primi tempi della Colonia, comincia l'epopea della fondazione di Lima, epopea che evolverà, nei secoli successivi, nella letteratura di viaggio, nel quadro costumbrista, nelle rinomate *Tradiciones peruanas* di Ricardo Palma. Nel XX secolo gli scrittori della cosiddetta Generazione del '50 si occupano della urbe trasformata, moderna e contraddittoria, creando una vera e propria geografia letteraria. E ciò sarà continuato dai membri della Generazione dell'80. Per quanto riguarda la prima, prendo in considerazione, Julio Ramón Ribeyro, Jorge Eduardo Eielson e Mario Vargas Llosa; per quanto riguarda la seconda, Cronwell Jara.

PAROLE CHIAVE

Narrativa peruviana XX secolo, Julio Ramón Ribeyro, Jorge Eduardo Eielson, Mario Vargas Llosa, Cronwell Jara, geografia urbana.

ABSTRACT

From the early times of the Colony, the epic of the foundation of Lima, an epic that will evolve, in the following centuries, in travel literature, in the costumbrista framework, in the renowned *Tradiciones peruanas* by Ricardo Palma. In the 20th century, the writers of the so-called '50 Generation dealt with the transformed, modern and contradictory city, creating a true literary geography. This will be continued by members of the Generation of '80. As regards the first, I take into consideration,

* Professoressa associata di Lingue e Letterature Ispanoamericane
Università degli Studi di Palermo
giovanna.minardi@unipa.it

Julio Ramón Ribeyro, Jorge Eduardo Eielson and Mario Vargas Llosa; as regards the second, Cronwell Jara.

KEYWORDS

20th century Peruvian fiction, Julio Ramón Ribeyro, Jorge Eduardo Eielson, Mario Vargas Llosa, Cronwell Jara, urban geography.

1. Premessa

Fin dai primi tempi della Colonia, comincia l'epopea della fondazione della nuova capitale peruviana (risalente al 6 o al 18 gennaio del 1535), epopea che porterà, nei secoli successivi, alla letteratura di viaggio, al quadro costumbrista, fino a sfociare, in pieno secolo XIX, nelle rinomate *Tradiciones peruanas* (1872-1910) di Ricardo Palma. Durante i primi decenni del XX secolo si produrranno opere che forgeranno una nuova realtà cittadina (Martín Adán, per esempio, in *La Casa de cartón*, del 1928, presenta la parte brutta e sporca della sua periferia), fino ad arrivare agli anni '50, momento principale della trasformazione urbana, quando le ultime immagini del passato bucolico, inaugurato con le *Tradiciones peruanas* e consolidato nell'opera *Una Lima que se va* di José Gálvez (1921), scompaiono davanti all'irruzione della città industrializzata. L'immigrazione massiva dalle province causa una crescita vertiginosa e incontrollata della capitale, sorgono zone residenziali così come numerose *barriadas* o *pueblos jóvenes* alle pendici dei *cerros*. La Lima "aristocratica" si trasforma nel suo opposto, conquistandosi l'appellativo che Sebastián Salazar Bondy fissa nel suo saggio *Lima la horrible* (1964), il cui primo riferimento appare nella poesia di César Moro «Viaje hacia la noche» de *La tortuga ecuestre* (1957).

Gli scrittori della cosiddetta Generazione del '50 si occupano della urbe trasformata, moderna e contraddittoria, creando una vera e propria geografia letteraria. Alcuni di loro volgono lo sguardo al passato idilliaco per contrastare una realtà disincantata, conflittuale e marginale, con l'intento di denunciare il disordine sociale (e non solo) della città del presente. E ciò sarà continuato dai membri della Generazione dell'80.

2. Julio Ramón Ribeyro

Per quanto riguarda la prima, prenderò in considerazione, molto sinteticamente, Julio Ramón Ribeyro, una delle figure principali, Jorge Eduardo Eielson e Mario Vargas Llosa, le quali sono due figure *fronterizas*, per ragioni diverse: il primo, perché ha vissuto buona parte della sua vita lontano da Lima mantenendo contatti scarsi e sporadici con la realtà letteraria e sociale del suo paese; inoltre, Eielson si è dedicato più alla poesia e alla pittura, scrivendo solo due opere narrative¹, pubblicate molti anni dopo la loro gestazione; il secondo, in quanto nato nel 1936, come afferma Miguel Gutiérrez, attento studioso di questa Generazione, per il quale, gli integranti della *Generación del 50* sono la totalità di coetanei nati nel Perù tra il 1920 e il 1935 (Gutiérrez 1988: 50). Nel 1953 Ribeyro scrive un articolo intitolato «Lima ciudad sin novela», le cui parole iniziali sono: «es un hecho curioso que Lima siendo ya una ciudad grande [...] carezca aún de una novela [...] Si examinamos panorámicamente el ámbito de la novela europea veremos que no hay capital en este continente que no tenga su novela» (Ribeyro 1976: 15). Attribuisce la causa di questa carenza al fatto che spesso gli scrittori peruviani sono nati in provincia e che, pertanto, la capitale ispira loro «respeto, extrañeza o indiferencia»; inoltre, aggiunge, lo scrittore limegno soffre di un eccesso di perfezionismo e di una scarsa vocazione al lavoro. Nello stesso articolo appare quel “teatro urbano” che troveremo nella sua narrativa (e in quella di Eielson e Vargas Llosa). Leggiamo:

Debajo su engañosa monotonía [de Lima], existen elementos de interés novelístico [...] existen las urbanizaciones clandestinas, los barrios populares, los balnearios de lujo, las colonias de verano [...] tenemos también un hampa organizada, una legión de universitarios bohemios, una grey de nuevos ricos, que diariamente representan comedias o tragedias inéditas. Y la galería de nuestros tipos sociales desde el mendigo hasta el accionista, pasando por el taxista lechucero, el cobrador del agua, el teniente disoluto, el judío que vende a plazos, la huachafa de la zapatería, el profesional joven sabelotodo, el empleado que sueña con la gabardina, no puede ser más tentadora, ni más gentil al ofrecer sus servicios. (Ribeyro 1976: 17-18)

1 Nel 1971 è uscito in Messico il suo romanzo *El cuerpo de Giulia-no*, pubblicato da Joaquín Mortiz grazie all'interessamento personale di Octavio Paz, e, nel 1987, sempre in Messico, si pubblica *Primera muerte de María*.

Ovvero, la città è la gente che l'abita. Ribeyro ha già trovato la sua forma di narrare nei suoi racconti, se non tutta, almeno buona parte della realtà limegna, con metodi diversi da quelli tradizionali del realismo descrittivo. Nonostante molte delle sue storie si svolgano per le strade e in edifici pubblici di Lima, il lettore non riscontra segni esteriori riconoscibili, propri di un paesaggio urbano determinato. Credo che per la lettura dei suoi testi in un'ottica di prospettiva urbana, possa essere evocata la concezione della città come stato d'animo di María Bolaños (1996), come città invisibile che percorriamo con i personaggi e che riconosciamo come spazio vitale condizionante i loro conflitti interiori e la loro visione del mondo.

«Las ciudades, como las personas o las cosas, tienen un olor particular, muchas veces una pestilencia» (Ribeyro 1982: 1). Con queste parole Ribeyro inizia il suo romanzo *Crónica de San Gabriel*, la cui trama si svolge nella zona andina, ma da una prospettiva urbana, già sperimentata negli anni '50 con i suoi primi racconti. Lo sguardo urbano di Ribeyro, così come quello di Eielson e Vargas Llosa, non si limita alla mera focalizzazione degli aspetti cambianti della città; ricorro sempre alle affermazioni di María Bolaños sulla concezione animista della città: «el lugar es el punto de mira ideal desde el que enfilear todas las búsquedas [...], las inquietudes de los individuos modernos adoptan con naturalidad este corte espacial, este modo de enraizamiento mítico formulado según una lógica topográfica» (Bolaños 1996: 10). La sua scrittura urbana, con il suo "vacío descriptivo", tende a concepire la città non solo come oggetto di percezione, ma soprattutto come ente di riflessione. In un'intervista che mi concesse nel 1991, Ribeyro enfatizzava l'importanza della cornice spaziale, nella misura in cui questa proietta e intensifica il sentire del personaggio:

Una cosa que me parece importante cuando escribo es la presencia del espacio, del entorno, del paisaje. Aunque sea sólo una página, en todos mis relatos siempre hay una descripción de los personajes en un espacio determinado, con características determinadas [...] Siempre hay la presencia del ambiente alrededor del personaje que desempeña un rol, que crea la atmósfera. Hay una relación muy estrecha entre el espacio y el estado de ánimo del personaje. (Minardi 1991: 167-168)

Tuttavia, in alcuni suoi racconti, lo spazio è il primo generatore del senso del testo, svolgendo la funzione rilevante di intermediario tra il narratore e il lettore. È questo il caso de *Los gallinazos sin plumas*, uno dei pochi testi in cui la città appare, fin dalle prime righe, come un essere vivo e attivo:

A las seis de la mañana, la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. (Ribeyro 1994: 21)

In altri racconti la geografia urbana costituisce il supporto principale della trama – in *Explicaciones a un cabo de servicio*, *El profesor suplente*, *Los eucaliptos*, *Dirección equivocada*, per esempio, l'azione narrativa si sviluppa per le vie di Lima –; in altri gli spazi chiusi di edifici si combinano con spazi aperti della città, fungendo questi ultimi da enclave in cui si risolve la trama, come, per esempio, in *Junta de acreedores* e *Las botellas y los hombres*, dove leggiamo:

Si se quieren pegar que salgan a la calle! - exclamó uno [...] Luciano y su padre se encontraron en la calle. – Al jirón Humbolt – dijo Luciano [...] El viejo cayó de espaldas [...] después encendió [Luciano] un cigarrillo y se retiró, pensativo, hacia los bares de La Victoria (Ribeyro 1994: 144-145).

La visione di «una Lima que se va», percorsa da una vena di nostalgia verso lo spazio felice di un passato ormai irrecoverabile, è presente in *Dirección equivocada*:

no pasaba un día sin que cayera un solar de la colonia, un balcón de madera tallada o simplemente una de esas apacibles quintas republicanas, donde antaño se fraguó más de una revolución. Por todo sitio se levantaban altivos edificios impersonales, iguales a los que había en cien ciudades del mundo. Lima, la adorable Lima de adobe y de madera, se iba convirtiendo en una especie de cuartel de concreto armado (Ribeyro 1994: 169).

e in *Los eucaliptos* il narratore, dalla prospettiva dell'infanzia, vive il processo di modernizzazione della città come una perdita irrimediabile di vita e di poesia. All'ordine vigente nel passato, quando a ogni tipo di persona corrispondeva un luogo ben

preciso, si contrappone una crescita caotica della città che ha conseguenze anche nel comportamento degli abitanti, segnato da mediocrità e materialismo:

pronto nos vimos rodeados de casas. Las había de todos los estilos; la imaginación limeña no conocía imposibles [...] los personajes pintorescos se disolvieron en la masa de vecinos. Por todo sitio se veía la mediocridad, la indiferencia. (Ribeyro 1994: 120).

3. Mario Vargas Llosa

Passando a Vargas Llosa, Miguel, il protagonista del racconto *Día domingo* (1959), va da un luogo a un altro di Miraflores; possiamo tracciare il suo percorso; si ha così uno sviluppo dell'azione, ma quanto ci sottolinea il narratore è il suo continuo pensare a Flora, la ragazza della quale è innamorato, e il suo rancore verso Rubén, suo rivale in amore. Leggiamo: «Entre la multitud animada y sonriente que circulaba por el Parque Central de Miraflores, Miguel se repetía aún: "Ahora. Al llegar a la avenida Pardo. Me atreveré. Ah, Rubén, si supieras como te odio"» (Vargas Llosa 1983: 75), ossia, il personaggio attraversa i luoghi però non li vive. Vi sono solo veloci descrizioni dello stabilimento balneare, ma anche qui lo spazio è visto in funzione dell'azione o dello stato d'animo del personaggio: «En el verano, desde la baranda del largo y angosto edificio recostado contra el cerro, donde se hallan los cuartos de los bañistas, hasta el límite curvo del mar, había un declive de piedras plomizas donde la gente se asoleaba» (Vargas Llosa 1983: 89), uno spazio deputato al divertimento estivo, si trasforma in scenario di una pericolosa sfida tra i due giovani, che decidono di lanciarsi, in pieno inverno, nelle acque gelide e minacciose dell'oceano. Vargas Llosa ci presenta una città lontana da ogni finzione descrittiva, bensì vissuta e "sentita" da ciascuno dei personaggi in tutta la sua complessità: la città assurge per questi ultimi a configurazione di uno spazio quasi oppressivo che vede la loro vita interiore "diluirsi", come un procedimento a imbuto, in sentimenti di rabbia, vergogna, amarezza, paura, insicurezza, violenza; sono esseri fondamentalmente deboli, incapaci spesso di superare la difficoltà che pone loro la realtà urbana. Lo spazio enfatizza il vagare interiore dei personaggi, nella misura in cui i loro spostamenti per Lima non li inducono a entrare in relazione con questo luogo,

bensi a concentrarsi in modo ascendente nelle azioni che stanno per compiere o non compiere.

Il mare è molto presente nel romanzo di Eielson *Primera muerte de María* (pubblicato nel 1987, ma scritto alla fine degli anni '50), un testo innovativo, in quanto l'autore intercala a una narrazione realistica delle note sue personali sulla pittura e sulla sua esistenza. Qui appare una Lima brutta, attraversata da conflitti sociali, in contrapposizione a una Lima del passato che ha perso la sua gloria e bellezza. Inoltre, è interessante come, oltre alla scrittura, Eielson introduca un codice pittorico all'interno del testo. Lo spazio urbano di Lima non è solo territorio di conflitti sociali e spirituali, bensì si fa anche tela, nella quale si annodano e snodano fili invisibili della traiettoria artistica ed esistenziale dell'autore. L'11 settembre 1980 Eielson scrive: «¿Qué es Lima para mí hoy, se me preguntará?» (Eielson 1987: 70). Y la respuesta es: «nací en Lima de casualidad [...] No me liga a mi ciudad natal sino un recuerdo borroso como su garúa y su neblina, y una infinita abulia, seguramente generada por la esterilidad de su paisaje» (70). Non traspare nessun amore verso la sua città: abulia, sterilità, meschinità, come dirà un poco più avanti, con le sue arie di gran città dall'anima provinciale, fino ad arrivare a dire che «no es una ciudad para vivir sino, al contrario, un lugar ideal para morir: un cementerio» (70-71). Lima è una città che va morendo a poco a poco; in essa la presenza della morte è palpabile e persistente (pensiamo alle catacombe della chiesa di San Francisco dove giacciono milioni di ossa umane); ma è anche la morte quasi invisibile dell'attuale città, violenta, confusa, minacciosa. Nonostante ciò, il nostro scrittore ricorda con affetto la spiaggia, le onde dell'oceano, il deserto della costa, la sabbia che comunica calore, e più tardi capirà che questo deserto è la sua tela, la sua pagina: leggere il deserto significa sfogliarlo, farne una tela per ricucirci sopra, per ritesserla come una costellazione vincolata alla vita, salvata dalle orme del nomade (Ortega 2002). La sua passione per la metropoli è segreta, sottograndezza di Lima che è rimasta sepolta e che lui, nato esiliato, deve ricostruire.

Nella nota del 17 settembre 1980, Eielson dichiara il suo amore per la desertica costa peruviana, costa che significa per lui il suo passato e al contempo l'eternità, qualcosa «perfectamente presente dentro de mí» (Eielson 1987:76). Questa volontà di scucire per ricucire il paesaggio della sua terra gli serve per riscattare

dalle sue ceneri l'esangue, declinante Lima, come si legge in un'altra nota (101); attraverso la trasfigurazione artistica, la città rinasce in lui, si supera ogni sentimento di appartenenza realistica, spazialmente localizzata, per entrare in una dimensione sicuramente più irrealistica, più astratta però più libera, più personale.

Possiamo affermare che sogni, desideri, timori, violenze più o meno frustrate sono alcune delle pulsioni che muovono i personaggi dei tre scrittori attraverso lo spazio appena abbozzato della città, il cui profilo appare meramente suggerito nella finzione narrativa con pennellate leggere, veloci ma ugualmente incisive. Lima è rappresentata come uno spazio vissuto, con tratti fisici importanti per la sua potenzialità di intensificare e identificare stati d'animo che, a loro volta, traducono processi sociali e, in ultima istanza, sentimenti che raggiungono una profondità universale. Il centro dell'attenzione ruota attorno ai personaggi, una concezione animista pertanto che scopre la città come la somma degli esseri che la abitano, la vivono e la trasformano².

Lima costituisce un territorio da esplorare, ma in generale la preoccupazione di questi scrittori più che di tipo sociale è di carattere esistenziale. Come ci suggerisce Italo Calvino, le città sono un insieme di più cose: memorie, desideri, segni di un linguaggio. Scrive Marco Polo a Kublai Kan, re dei tartari:

Potrei dirti di quanti gradini sono fatte le scale, di che curve gli archi dei portali, di quali lastre di zinco ricoprono i tetti, ma so già che non ti direbbe nulla. Una città non è fatta di questo, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e le vicende del suo passato [...] di quest'onda che rifluisce dai ricordi come le linee di una mano. (Calvino 2002: 10)

4. Cronwell Jara Jiménez

L'altro momento è quello della narrativa urbana degli anni '80, di cui Cronwell Jara è sicuramente una delle voci più interessanti. Questi autori, a differenza di quelli della generazione del '50, provengono spesso dalle province e conoscono e narrano le dure condizioni di vita delle *barriadas* dal di dentro. In *Montacerdos* (1981), nome di una delle *barriadas* di Lima

2 Sebastián Salazar Bondy, in *Lima la horrible*, scrive: «Ninguna ciudad es únicamente su marco geográfico ni simplemente su paisaje urbano, sino sus gentes» (Salazar Bondy 1968: 80).

dove Jara ha trascorso parte della sua vita, il discorso migrante adotta altre connotazioni, in quanto il tentativo di dimora dei protagonisti – Griselda con i suoi due figli, Yococo e Maruja – si realizza da una condizione nomade, essi non evocano nessun paesaggio serrano, non sappiamo da dove provengono, l'incipit del romanzo è lapidario e sintomatico: «Traíamos nuestra casa en hombros» (Jara 2014: 7). Gli spazi in *Montaceros* sono esclusivamente degradati (perfino il “club de madres”, le cui donne si chiedono se accettare o meno la presenza di Griselda): un maiale, malaticcio, accompagna Yococo, e non può mancare la discarica, dove Griselda e Maruja vanno alla ricerca di oggetti da riciclare e vendere per poter comprare le medicine a Yococo:

Ibamos entonces mamá Griselda y yo por los basurales confundiéndonos pronto en un bosque de revoltijos pestilentes, en un mar de ratas envenedadas y gatos agusanados por todo lugar. Y nos poníamos a escarbar compitiendo y peleando con perros vagabundos, gallinazos destartados y las muchas garras de mendigos hambrientos, en donde gusano, gallinazo, perro y gente, *valíamos la misma nada* [...] El calor hediondo del fondo de la basura nos ahogaba mareándonos con su tufo de pestilencia, taladrándonos el cerebro [...]. (Jara 2014: 25. Il corsivo è mio)

Questo episodio costituisce un chiaro dialogo intertestuale con *Los gallinazos sin plumas* di Ribeyro. Tuttavia, diversamente da quest'ultimo, in cui gli avvoltoi sono narrati dalla distanza di un narratore eterodiegetico e i personaggi non percepiscono né mettono in dubbio la loro condizione degradante, la protagonista di Jara è una voce autodiegetica che esprime le sue impressioni visive e olfattive, evidenziando così una diegesi in cui il soggetto perde ogni valore umano per diventare un ulteriore rifiuto. Inoltre, mentre Ribeyro poetizza la povertà, Jara la “aggredisce” con un linguaggio che, anche se a tratti lirico, crea immagini nauseabonde e aggressive che violentano il gusto estetico convenzionale. In Ribeyro si ha un trattamento distante della materia narrata, mentre il tono narrativo di Jara attraversa i corpi affranti che abitano la periferia limegna.

Il maiale Pascual de *Los gallinazos sin plumas* detta la relazione conflittuale tra i personaggi ed è visto come fonte di arricchimento; in Jara, invece, questo personaggio, a causa della sua malattia e delle credenze magiche della sua ex-padrone, è stato abbandonato e, pertanto, non è più un potenziale alimento. In altri termini, da oggetto diventa quasi un essere umano, non

solo perché gli si attribuisce un nome ed è domesticato, ma perché rappresenta il complemento affettivo di Yococo, la sua bestia da montare, sebbene malato e disprezzato. Si tratta, perciò, di una relazione di similitudine in cui entrambi trovano una possibilità di libertà: transitano liberamente nella *barriada*, come uno spettacolo irreali, rispondendo agli insulti dei bambini. A livello simbolico, poiché il maiale è associato all'isotopia dell'immondizia, la sua convergenza con Yococo nel neologismo semantico *montamaiali*, connota il passaggio da uno stato di rifiuto a uno stato di accettazione pubblica dovuto alla sua nuova funzione di spettacolo, anche se questo stato sarà molto fugace e non migliorerà minimamente la marginalità dei personaggi.

Da qui che, oltre a essere associati all'immondizia e alla demenza, Griselda, Maruja e Yococo costituiscano l'antitesi dei vicini, che rappresentano la stabilità spaziale e l'ordine sociale. Con Jara, lo spazio suburbano è sorto effettivamente dall'invasione dei terreni ma si è consolidato in una struttura con amministrazione e gerarchie socio-politiche, ossia, lo spazio suburbano dispone di una logica interna simile alla città normalizzata, che scompare nella diegesi.

L'altro suo romanzo *Faite*, del 2016, riprende *topoi* letterari di *Montacerdos*: il mondo infernale delle *barriadas*, la violenza e la crudeltà dell'essere umano, ma qui lo spazio si riduce notevolmente – la *barriada* Montacerdos cede il passo a una strada, Retablitos, e, ancora di più, alla precarissima casa di *Faite*, dalla quale non esce quasi mai e che non abbandonerà neanche quando questa è sul punto di essere distrutta da una frana. In *Faite* la dimensione sociale si riduce al minimo; la casa, centro dello spazio narrativo, da spazio fisico torna a essere uno spazio simbolico e interiorizzato, ma sempre più "chiuso" ed escludente.

Ho voluto fare questo brevissimo riferimento a *Faite* per accennare al fatto che oggi Lima si è abbruttita molto, al posto delle sue belle case coloniali si sono alzati edifici alti, brutti e spesso mal costruiti (Ribeyro docet...), dove non vive certo la gente più ricca, bensì una classe media che trasmette l'idea di una città "vacía", svuotata, di una megacittà priva di un suo centro. A livello letterario, ciò non ha ancora una sua "visibilità"; questi nuovi spazi, con tutte le loro conseguenze sociali, psicologiche, ecc., quasi non appaiono nelle opere dell'ultima narrativa peruviana: è una presenza sempre più nascosta, fluida, disintegrata.

5. Conclusioni

Riassumendo schematicamente, possiamo delineare le seguenti fasi di fondazione della Lima letteraria:

1. dal tempo della colonia fino agli anni '40 del XX secolo, predomina una Lima coloniale, aristocratica, in cui ognuno occupa il proprio spazio a dimensione umana e caratterizzato da una certa bellezza. Sorge una letteratura "bucolica";
2. a partire dagli anni '40, fa il suo ingresso una Lima che comincia a crescere, che riceve masse di migranti provenienti dalle zone periferiche più povere. Iniziano a sorgere le prime *barriadas* e gli spazi della classe medio-alta cominciano a cambiare. Si afferma una nuova letteratura di denuncia, con forti tratti esistenziali, fatta però basicamente da scrittori appartenenti alla classe medio-alta;
3. a partire dagli anni '80, Lima continua a crescere in quanto viene quasi "invasa" da masse di migranti che scappano non solo dalla miseria ma anche dalla guerra interna e da zone "occupate". Cominciano a sorgere "ghetti per ricchi", che si contrappongono alle sempre più numerose e conflittuali *barriadas*. Si ha una letteratura di denuncia, ma stavolta con uno sguardo "dal di dentro";
4. negli ultimi decenni, la città ha subito, e continua a subire, un processo di "abbruttimento", di speculazione edilizia incontrollata che colpisce soprattutto le zone intermedie, dove abita la classe media, che si ritrova a occupare spazi abitativi anodini, anonimi, spersonalizzanti.

Questi "restringimenti di campo" danno origine con una certa frequenza a due strutture narrative prevalenti. Da un lato, si ha la presenza di racconti organizzati attorno a percorsi marginali compiuti dai personaggi, che creano così una topografia alternativa della città vissuta come un luogo esistenziale; dall'altro lato, assistiamo a una riduzione spaziale del cronotopo. Questo fa sì che un luogo estremamente localizzato, come una via o una casa, diventi il focus della narrazione.

In conclusione, la Lima letteraria che ho cercato di presentare, certamente in forma molto riduttiva e provvisoria, non è uno scenario visualizzato e concreto, però è una presenza costante, o quasi. È una città invisibile, occulta agli occhi del lettore, ma possiede un'entità persistente e tenace che si configura come proiezione dei personaggi che la abitano, i quali, forse, parafrasando

Calvino, sperano di trovare, in mezzo all’inferno, qualcosa che non sia inferno.

Bibliografia

- Bolaños, M. (1996). «La ciudad es un estado de ánimo». *La ciudad*. Valencia: Ivam.
- Calvino, I. (2002). *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.
- Eielson, J. E. (1987). *Primera muerte de Maria*. México: FCE.
- Gálvez, J. (1921). *Una Lima que se va*. Lima: Euforion.
- Gutiérrez, M. (1988). *La generacion del 50: un mundo dividido*. Lima: Sétimo Ensayo.
- Jara, C. (2014). *Montacerdos*. Lima: Ed. San Marcos.
- Jara, C. (2016). *Faite*. Lima: Ed. Arcángel San Miguel.
- Martín, A. (1928). *La Casa de cartón*. Edición privada.
- Minardi, G. (1991). “Una hora con Julio Ramón Ribeyro”. *Alba de América*, vol. 9, nn.16-17: 167-68.
- Moro, C. (1957). *La tortuga ecuestre*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ortega, J. (2002). «Anudamientos». *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios criticos*, Canfield, Martha (ed.). Iberoamericana: 19-24.
- Palma, R. (1872-1910). *Tradiciones peruanas*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Ribeyro, J. R. (1976). *La caza sutil*. Lima: Milla Batres.
- Ribeyro, J. R. (1982). *Crónica de San Gabriel*. Barcelona: Tusquets.
- Ribeyro, J. R. (1994). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Salazar Bondy, S. (1964) *Lima la horrible*. México: Era, 1968.
- Vargas Llosa, M. (1983). *Los jefes*. Barcelona: Bruguera.