



Boletín 4
ISSN 2411-6890



Lima Metropolitana

PERCEPCIÓN GEOGRÁFICA DEL LITORAL LIMEÑO EN *UNA PIEL DE SERPIENTE (1964)*, NOVELA DE LUIS LOAYZA

Iván Delgado Pugley

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo analizar la manera cómo los sujetos observan el territorio en el que viven y transitan, la selección de objetos a donde enfocan su mirada, la forma en la cual trasladan sus emociones circunstanciales hacia los elementos del lugar (si ocurriera) y cómo el espacio influye en ellos. Tomaremos como objeto de análisis el famoso relato de Luis Loayza *Una piel de serpiente* escenificado en la Lima de los 50s, en donde sostendremos que el paisaje ahí representado no solo es un obligado trasfondo de acciones entre actores, sino que al mismo tiempo este espacio es modificado (a través del lenguaje) para convertirse en vehículo que transmite sensibilidades según las circunstancias por las que atraviesa el protagonista. En este sentido, son los ambientes naturales de la ciudad y su periferia los que impulsan reflexiones y metaforizaciones de parte del hablante, que vinculan elementos naturales del ambiente a la vida singular por la cual atraviesa el protagonista. A medida que se acerca al centro de la ciudad, el discurso poético espacial del narrador se detiene para dar paso a las acciones políticas que evidencian la vigilancia y la falta de libertad durante la dictadura de Odría.

PALABRAS CLAVE: *geografía cultural, percepción, Bertrand Westphal, geocrítica, Luis Loayza.*

DATOS DEL AUTOR

Economista. Actualmente es estudiante de geografía como segunda carrera en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Docente del Centro Preuniversitario de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CEPREPUC).

Dentro de sus áreas de interés se encuentran la geografía cultural e interdisciplinariedad entre geografía, literatura e historia.

idelgadop@yahoo.com

© Este artículo es de acceso abierto sujeto a la licencia Reconocimiento 4.0 Internacional de *Creative Commons*. No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas. Para más información, visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

TITLE

Geographical perception in Lima through a novel of Luis Loayza: A Snake Skin

ABSTRACT

This article is intended to show how the individuals appreciate the space they live in, the selection of objects they look at, the way they translate their emotions to place elements and how the space affect their lives. We will analyze the human spatial perception through a cultural object like a novel, which represent Lima in the 50s (A Snake Skin of Luis Loayza), and we will maintain that the urban landscape there, not only function as an actor's interrelations background but a vehicle for circumstantial emotions. In this sense, the perception of natural landscapes (Lima's beaches) in the periphery stimulate the use of metaphors to modify space through language, but as the protagonist approximate to the downtown the poetic discourse stops to deal with political actions in a dictatorial political context.

KEYWORDS: *Cultural geography, perception, Westphal, geocritic, Luis Loayza.*

© This article is of open access to the public and subject to the Creative Commons Attribution Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. The commercial use of this original work and the production of derived works from this article is not allowed. For more information, please visit: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

INTRODUCCIÓN

Objetos artísticos como los relatos, los poemas, las películas, la pintura, etc. componen en conjunto diferentes modos de percibir el espacio, y son testimonios privilegiados de la cultura de determinada época y lugar. Los relatos, en particular, emplean la lengua para representar subjetividades condicionadas al espacio de vida y a la sociopolítica de la época. Dentro de las múltiples miradas que soporta una obra de arte, la nuestra se restringirá a los comentarios espaciales de los hablantes instaurados en el texto, sean éstos los protagonistas o el narrador. Los textos literarios son objetos culturales privilegiados, convenientes para el análisis geográfico, dado que guardan el registro de las percepciones urbanas a través del tiempo. No solo se describe la renovación de la vivienda e infraestructura sino también la historia de la percepción de la ciudad a través de sujetos textuales que poseen puntos de enunciación determinados por su posición social, cultural, circunstancia personal, etc. que hace que su manera de observar tenga determinadas características generales conservando su singularidad.

Si consideramos a la disciplina geográfica en sus tres pilares clásicos (físico-biológico, social y telemático), el aporte de este artículo se ubicaría en lo social, en lo que se ha dado en llamar Geografía cultural, que estudia la mirada particular de los sujetos cuando aprecian el espacio objetivo, es decir, la interacción realidad espacial – percepción mental. La literatura, especialmente la de corte realista, es uno de los lugares privilegiados en donde escritores de la talla de Arguedas, Scorza, Ribeyro, Loayza, Vargas Llosa, Congrains, etc. (cada uno a su modo), han volcado en sus textos artísticos percepciones y problemáticas territoriales vividas por los actores en épocas determinadas. Análisis como éstos pretenden destacar la inseparable unión que existe entre el tiempo y el espacio para la mirada del hombre que los habita, modificándolos según conveniencias y modos de vida particulares.

METODOLOGÍA

Este artículo transita entre dos disciplinas, en la interfase geografía - literatura, considerando a los textos literarios como lugar de depósito de los discursos espaciales, analizados desde un punto de vista mixto, que permite el instrumental tanto geográfico como literario. En este sentido, por la estrategia interdisciplinaria asumida, no coincidimos con el crítico Fernández Cozman cuando dice que: “De acuerdo con los últimos estudios, hoy sabemos que debemos hablar no tanto de un referente objetivo, sino de un referente percibido (“subjetivado”) [... es decir] una estructura percibida, ordenada y clasificada por un sujeto” (Fernández Cozman, 2003, pág. 1). Si es que realmente queremos analizar la manera cómo ese referente es percibido por el sujeto, es necesario compararlo con el referente objetivo para detectar qué modificaciones realiza el sujeto “hablante” y descubrir la visión de mundo que fabrica. Como afirma Julia Kroger:

[...] el espacio es producido mediante la interacción dialéctica de nuestra experiencia práctica del lugar junto con nuestras concepciones mentales del mismo. Es importante destacar que los estudios literarios no han sabido extraer elementos de ambos lados de esta dialéctica (el espacio como una entidad física y mental). La crítica literaria, al enfocarse únicamente en el espacio cognitivo, ha omitido el espacio geográfico donde ocurre la vida¹. (Kroger, 2017)

¹ [...] space and place are produced through a dialectical interaction of our practical experience of place with our mental conceptions thereof. It is important to note, however, that literary studies have generally failed to take into account both sides of this dialectic

Para que el análisis sea interdisciplinario, es necesario hacer preguntas geográficas a textos literarios y viceversa, hacer preguntas desde los estudios literarios a las representaciones geográficas, integrando de esta manera, la geografía con las letras y ciencias humanas. (Prieto, 2012). No solo se trata de comprender las relaciones sociales que se despliegan en el texto ficcional sino incluir en tal comprensión las particularidades del lugar en donde se realizan; es decir, la visión de mundo no solo la compone la ideología que guía consciente o inconscientemente el comportamiento de las personas sino también su relación con el mundo espacial. De esta manera, usando las categorías de Henri Lefebvre (La producción del espacio) y los principios de la geocrítica de Westphal pretendemos describir algunos principios que, según nuestra interpretación, organizan el presente texto literario en cuanto al aspecto de la percepción espacial de los sujetos hablantes.

DESARROLLO

Mientras que el conocido relato de Ribeyro *Al pie del acantilado* (1964) escenifica la ocupación territorial costera de las clases populares en los 50s y la expansión del poder territorial del gobierno local en Lima, *Una piel de serpiente* de Luis Loayza (1964), muestra a las clases medias altas limeñas y juveniles en su despertar a la vida política durante del gobierno de Odría, a mediados de los 50s. La playa y la ciudad tienen funciones diferentes en ambos textos debido a la diferente posición de clase de los personajes: mientras que para los primeros la playa es lugar de habitación y recursos, para los segundos la playa es solo un lugar de esparcimiento, y es más bien la ciudad el lugar de habitación y recursos.

Por otro lado, el recorrido de los personajes en *Una piel de serpiente* es mucho mayor que *Al pie del acantilado*, cuyo escenario en su mayor parte solo incluye las playas de Magdalena². *Una piel de serpiente* lleva al lector a la playa de Conchán, km 21 de la Panamericana Sur, a las playas de Barranco, al litoral marino de Miraflores y San Isidro³, a la Plaza San Martín y el jirón de la Unión⁴. A diferencia del relato de Ribeyro, en éste los personajes usan un medio de locomoción público (taxi colectivo), auto de uso particular (para movilizarse de Barranco al centro de Lima, lugar de trabajo y manifestación política); motocicleta para veranear a la playa Conchán; mientras que el tranvía no es empleado por ellos sino por las clases populares.

No deja de ser cierta la afirmación del crítico Marcos Mondoñedo (Mondoñedo, 2003) cuando dice que las descripciones de *Una piel de serpiente* son más notorias que la narración misma⁵, y que

(space as a mental and physical entity). By focusing on the translation of cognitive space alone into literature, literary criticism has tended to omit actually perceived, real-life geographical space, thus rendering impossible an understanding of "lived space". (La traducción es nuestra)

² Aunque también *Al pie del acantilado* hace mención a las pampas de Comas, lugar ofrecido a los desposeídos para formar una nueva barriada.

³ En el Olivar de San Isidro vive el empresario de la novela con su familia.

⁴ Además de los lugares citados, el balneario de Ancón es mencionado, conocido lugar de veraneo de la clase alta limeña de los 50s. Otras novelas como *Conversación en la Catedral* de Vargas Llosa también registran a Ancón como un lugar exclusivo, al igual que en *Geniecillos Dominicales*, de Ribeyro.

⁵ [...] debemos recordar unas categorías, clásicas ya en la narratología, de Gerard Genette y que son el relato opuesto al discurso, y la narración opuesta a la descripción. Para Genette el discurso es una categoría más general y natural como uso del lenguaje, caracterizado por la referencia a la categoría de persona, "yo", quien enuncia el discurso; mientras que el relato se caracteriza por la objetividad o la ausencia de toda referencia al narrador. En el interior del relato tenemos a la oposición **narración/descripción**. La primera definible a través del cambio y lo temporal, la segunda relacionada con la inamovilidad y lo espacial. Lo que propongo para

aquellas no se hacen con la decidida intención de explicar la psicología de los personajes⁶. Sin embargo, nosotros creemos que existen muchos indicios indirectos que una segunda lectura permite descubrir y que vinculan las descripciones paisajísticas con las circunstancias por las que atraviesa el protagonista, como intentaremos demostrar. Por supuesto que este “puente” requiere de la intervención del lector-intérprete, que justamente enlace (cuando sea posible) las descripciones con las circunstancias por las que atraviesa el protagonista, y todo esto teniendo en cuenta el marco que ofrece una representación hecha con palabras dado que posee múltiples sentidos.

Otra función de las descripciones, como señala Mondoñedo, es servir de decorado para el escenario donde interactúan los actores. Como veremos más adelante, hay largos pasajes en donde las descripciones del mar, de sus vías de conexión a Barranco y Conchán, parques y jardines, grandes residencias, etc., corresponden al paisaje del Barranco de los 50s, paisajes captados durante los paseos del protagonista, que, si bien es verdad, no tienen un “rumbo fijo” (Mondoñedo, 2003) tampoco llega a ser un vagabundeo al estilo de un flaneur, no llega a ser un explorador urbano. Sus paseos son muy cortos y por el malecón (y playa) del pequeño distrito de su residencia, Barranco. No “vagabundea” por el centro de Lima, Miraflores, Callao, por ejemplo, ni por algún lugar en busca de sorpresas, ni tampoco sus comentarios indicarían una inadaptación al mundo o distanciamiento producto de los paseos (Chávez Caro, 2015)⁷. Por otro lado, estos paseos son descritos bajo un tipo especial de percepción que Lefebvre llamaría *espacio percibido* (para diferenciarlo del espacio concebido y del espacio vivido⁸) que consiste en la percepción espacial básica aplicada por los individuos cuando deben movilizarse. Aquí es fundamental el uso de los datos que provienen de los sentidos: olores, panorama visual, sonidos ambientales, etc., cuestiones fundamentales que permiten lo que él denomina “prácticas espaciales” y que posibilitan el tránsito del individuo por la ciudad para la toma de decisiones personal (por ejemplo, qué dirección seguir o no seguir según lo que se presente en el instante de la percepción).

Al iniciar *Una piel de serpiente*, se nos describe una salida a las playas del sur en motocicleta. Dos personajes (Juan y Felipe) parten de su residencia en Barranco hacia la playa de Conchán (km 21 Panamericana sur). En esta primera parte de la narración abundan las descripciones sobre el relieve y los fenómenos meteorológicos que los afectan. Aquí un trozo (p. 9):

la novela de Loayza es no solo la preponderancia del relato sobre el discurso sino también la de la descripción sobre la narración. (Mondoñedo, 2003, pág. 24)

⁶ Es decir, no comprendemos mejor el comportamiento ni los sentimientos del personaje cuando si por ejemplo estuviere triste, esto se refuerce colocándolo en una habitación semioscura, o si se describen ventanas con barras de hierro estas tienen la intención de mostrar el enclaustramiento psicológico por el cual atraviesa.

⁷ En esta tesis se afirma que: “En su artículo titulado «En torno a un dictador y al libro de un amigo», Mario Vargas Llosa (1990) opina que esta constante fatiga existencial es producto de la dictadura de Odría. Esto explicaría la actitud conformista de los «jóvenes sonámbulos» que resultan de dicha condición política”. No estamos de acuerdo con esa opinión, Juan, el protagonista, intenta publicar un periódico contra el gobierno de Odría, y hacia el final de la novela, no aceptará las condiciones de Arriaga, el empresario. No hay una supuesta fatiga existencial, los personajes son activos anti odríistas, aunque eso no impedirá que la mayoría del grupo prefiriera vender la línea editorial al empresario Arriaga, excepto Juan.

⁸ *El espacio concebido* es el que se observa en mapas, fotos, es decir, el espacio abstracto de la geometría y las mediciones. El espacio vivido nace de la combinación del percibido y el concebido para inventar, por ejemplo, espacios ficticiales. Es el espacio de la recreación y de la pasión.

Más tarde al salir de la ciudad Felipe apresuró la marcha. Ahora el viento, que venía del mar y de las colinas de arena donde levantaba sus remolinos lejanos como señales⁹, les golpeaba los ojos arrancándoles lágrimas, y las de Felipe caían pequeñas gotas violentas sobre las mejillas de Juan. La carretera avanzaba como una cinta de gutapercha estrecha y gastada, llena de arrugas y polvo, en medio del campo y los arenales. Luego, a la derecha, apareció otra vez el mar.

En este párrafo, al igual que otros que le siguen, el narrador percibe el espacio muy interconectado con las personas. El hilo conductor parte del mar, de donde viene el viento, que mueve la arena, la misma que llega a los ojos de los motociclistas ocasionándole lágrimas a Felipe que caían sobre las mejillas de Juan¹⁰. Existe la intención del hablante de destacar la transferencia de energía natural, la fila de causas naturales cuyas consecuencias terminan conectando también a las personas. Es como si el agua marina gracias a un conjunto de intermediaciones llegara a ambos personajes a pesar de la distancia.

El narrador luego agrega que la carretera, que conecta origen con destino, además funciona como una cinta negra (gutapercha) que une el campo (de cultivo) y los arenales. Nuevamente, existe un afán de acoplamiento, esta vez lo natural (los arenales) y lo cultural (el cultivo, los campos). Como veremos más adelante, la percepción del espacio se torna un foco importante de observación tanto para el narrador como para su protagonista. Por otro lado, en esta visita a la periferia sur de Lima, el narrador no describe a los “pueblos jóvenes”, cuyo asentamiento masivo data de la época de Odría (en la que está situada la novela) con la instalación de Ciudad de Dios en 1955, en el distrito de San Juan de Miraflores. Es posible afirmar que para los protagonistas (y el narrador incluido) los asentamientos populares son invisibles a sus miradas, cuestión no poco importante dado que justamente la aparición de este nuevo actor migrante es visto por los movimientos políticos en disputa (APRA, PC, UNO) como masa de votos a ganar para llegar al poder o conservarlo. Los protagonistas están a punto de ingresar a la arena política, intentando organizar un periódico contra la dictadura de Odría, pero como se comprueba al final de la narración, no definen su postura política, no salen a la defensa de ningún grupo social.

Un poco más adelante el narrador da cuenta del paisaje cultural carretero con la descripción de los letreros al lado de la autopista, con los rostros de un hombre con una botella y una chica con cepillo de dientes, letreros cuya “pintura se había descolorido [...]y los rostros eran pálidos e incompletos” (p. 9). No solo la materialidad de los anuncios nos indica el mal estado de los negocios hacia 1955¹¹, sino que páginas más adelante, en referencia a la botella, asistiremos a una borrachera entre amigos

⁹ Desde el inicio el narrador nos va indicando que se acercan acontecimientos en la vida del protagonista (solo notorios durante una segunda lectura de la novela), por ejemplo, que hay señales que van indicando los remolinos de arena que como veremos, afectarán su vida. Aunque de nada le sirven tales señales al protagonista porque son señales sin “intérprete” textual, pero sí al lector que sabe lo que se avecina.

¹⁰ Esas lágrimas tienen origen natural, el ojo responde ante un objeto extraño en su medio, sin embargo, es interesante notar la conexión lejana que existe entre esas “lágrimas” sobre las mejillas de Juan, puesto que más tarde en el relato nos enteramos que habrá una separación entre él y su amada Carmen. Además, esas lágrimas son “prestadas”, son de Felipe. Esto va indicando el tipo de relación “amorosa” que existía entre Juan y Carmen, más erótica que romántica.

¹¹ La novela no indica con precisión cuándo ha sido escenificada sin embargo es fácil suponer el año puesto que más adelante, en un diálogo, se habla de una revolución en el sur durante la época de Odría.

y que Carmen, la novia, tendrá solo una presencia decorativa, como la modelo de anuncio publicitario. Existe una voluntad narrativa de emplear elementos del espacio como indicadores premonitorios de lo que ocurrirá después.

El narrador de la novela despacha una gran cantidad de descripciones marinas cuando los personajes toman baño en la playa de Conchán (p. 10 - 11):

La playa de Conchán está cerca de Lima, hacia el sur. Tiene varios kilómetros de largo pero no es íntegramente utilizable, pues en ciertas partes la cortan los pantanos –que llegan hasta el mar, que reciben agua de las mareas altas- y en otras los propietarios la han convertido en pequeñas playas particulares. Hay muchos pájaros marinos. Son pescadores; vuelan muy cerca de la superficie y súbitamente se dejan caer, se hunden un momento antes de volver a aparecer con un pescado que se agita en el pico. No existen en esta playa muelles ni rompeolas. La arena es gruesa, las olas tan altas y violentas que no es posible bañarse sino en la espuma que forman después que han reventado y que basta, en algunos sitios, para cubrir a un hombre. La mayor parte del año un viento poderoso bate toda la extensión; durante el verano el fervor del sol dilata el aire inmóvil pero el mar cercano es el movimiento y la frescura.

Al iniciar el párrafo, el hablante ha seleccionado dos lugares de observación: el humedal y la playa “particular”¹². Destaca la independencia de dos territorios: el ecosistema humedal separado del mar de manera natural; y la apropiación de una zona de la playa, para uso exclusivo de sus nuevos “propietarios”, por la fuerza del poder. Otra peculiaridad que percibe el narrador es que en algunas zonas del litoral peruano (como la playa de Conchán) el viento sopla con una fuerte intensidad todo el año¹³, creando fuerte oleaje, convirtiendo esta playa en un lugar peligroso para el nado. En el relato, Juan comprobará en su propio cuerpo la violencia del agua. Las observaciones del narrador corresponden a la realidad del paisaje costero peruano. El referente objetivo es el mismo que el referente percibido. La apropiación de playas es un fenómeno social muy conocido entre la élite limeña. Hoy más que antes los humedales son objetos de interés, la protección del ecosistema de humedales es auspiciado desde las instituciones oficiales.

Si bien es cierto “[...] Loayza le asigna un papel fundamental a la subjetividad en la construcción del sentido de un texto” (Fernández Cozman, 2003, pág. 1), su base siempre partirá de una mirada social, colectiva, y en ese sentido más cercano a lo objetivo. Según la Geocrítica de Bertrand Westphal, en el análisis de esta clase de textos se requiere adoptar el principio de la *multifocalización* para escapar de las limitaciones que posee una sola perspectiva. Es recomendable confrontar diferente género de textos para comprender el espacio en cuestión desde perspectivas dialógicas (Prieto, 2012). De esta manera, por ejemplo, se puede evidenciar la cercanía o lejanía de la representación literaria (la percepción del narrador) con la realidad espacial, sin ser por esto meritorio o no.

¹² Fenómeno no poco frecuente en la sociedad limeña.

¹³ Posibilitando el fenómeno natural conocido como afloramiento (upwelling) en el cual ocurre un ascenso vertical de las aguas trayendo buena cantidad de nutrientes con los que se alimenta el plancton, base de la cadena trófica que hace que el Mar Peruano sea el más productivo del mundo.

Como es evidente, las descripciones del paisaje marino costero, así como su intervención antrópica (apropiación de playas) son precisas y “objetivas”, sin adornos, sin figuras retóricas del lenguaje. Párrafos más adelante esta manera “objetiva” de relatar comienza a modificarse (p. 13):

Dentro de la enorme tarde el sol no existía sino imprecisamente, en la zona donde la blancura del cielo era más deslumbrante y metálica, como un gran espejo, y el aire y la arena y aún el agua, se habían hecho bajo esas presencias inevitables, espesas y calientes.

La enorme tarde, la blancura metálica y deslumbrante del cielo, el cielo asemejado a un espejo, son figuras retóricas del lenguaje que tienen el propósito de despertar la sensibilidad del lector de tal manera que haya una comunicación de tipo estético, es decir, que las palabras que inicialmente refieren a descripciones espaciales, son despojadas de su sentido literal para asociarlas a experiencias diferentes pero análogas en otro nivel de lectura, cuestión que a su vez dependerá de la sensibilidad de cada lector y sus experiencias.

Es interesante observar la voluntad narrativa de anticipar las cosas que sucederán, pero veladamente, por ejemplo, a través del diálogo festivo que tienen Juan y Felipe (p. 14):

- Al mejor cazador se le va la paloma - dijo Juan.
El hombre los miraba con aire sorprendido, los dedos manchados de mostaza. Felipe pateó otra vez y el motor encendió. Gritó sobre el estruendo:
- Agua que no has de beber déjala correr.
Juan se acomodó en el asiento de atrás y mientras la moto partía, saludó a la pareja:
- Dime con quién andas...

Solo una segunda lectura de la novela permitiría concluir que los refranes populares dichos aparentemente al azar, no lo son tanto: “Al mejor cazador se le va la paloma” remite al hecho que Juan perderá a Carmen, su amante. “Agua que no has de beber déjala correr” es lo que seguidamente pasará en el relato, irán todos en francachela a celebrar la despedida de soltero del novio. “Dime con quién andas...” apunta a lo que ocurrirá al final del relato, Juan se quedará en la incertidumbre entre andar con un empresario que financie el periódico o con un sindicalista preso por actividades subversivas. El texto nos hace saber de la sensibilidad paisajística de Juan, sobre todo por el mar (p. 19):

- Hace tiempo - dijo Juan - me dediqué con un amigo a coleccionar atardeceres
- Que tontería. [Responde Carmen].
- Sí, pero no hay que tener miedo de las tonterías. A veces veníamos a este malecón. Estos, en el mar, me gustan más que los de la sierra, pero ahí también he visto algunos muy buenos. Una vez vi un atardecer verde. ¿Ves ese color? Extendió el brazo y señaló un punto, arriba y lejos.
- Así, pero en todo el cielo. Cuando se lo conté a este amigo no lo quiso creer.
Entonces una tarde cuando volvía de la oficina vi otra vez un atardecer verde. Fui a su casa y lo llevé para que lo viera. Era tan bueno que lo festejamos.

Una vez más, su descripción es objetiva, nada metafórica; le llama la atención el color verde de los atardeceres, justo cuando los rayos solares tienen una inclinación tal que hace que la dispersión atmosférica permita observar tal color. Cuando Juan y Carmen pasean por Barranco, seleccionan sus objetos de apreciación (p. 20):

Frente a ellos, al otro lado de la calle, estaban las grandes residencias, algunas de ellas los primeros edificios levantados en esos sitios y que ahora comenzaban a desaparecer dejando el ancho espacio que ocuparon, sus techos en punta contra lluvias o nieves inexistentes, sus vastos jardines, dejando el lugar y el prestigio [...]. Carmen y Juan pasaron cerca de una de estas antiguas casas que estaban destruyendo. Seguramente había sido absurda, falso palacio rodeado de colinas artificiales, pero ese estilo, desterrado ahora por un tipo más actual de imitación, persistía en las ruinas con la timidez de las esas arbitrarias condenadas a desaparecer. Un cartel anunciaba que los materiales de la demolición estaban en venta [...] Solo permanecían las columnas de la entrada [...]

El narrador percibe los cambios en el paisaje de la Lima de los 50s. Los propietarios de las antiguas residencias barranquinas empiezan a abandonarlas, ya sea por un descenso de su condición económica¹⁴ (“dejando el lugar y el prestigio”) o porque se mudan a un distrito más exclusivo y moderno como Magdalena, Miraflores y San Isidro. El narrador hace una crítica a la arquitectura de las residencias: Un “falso palacio” es cambiado por un “tipo más actual de imitación”. Expone su espíritu crítico comentando que el espacio concebido¹⁵ por los arquitectos no propone nada original, solo imita lo que ha funcionado en otros lugares, en otros países, una réplica inadecuada para el medio limeño. Se ha copiado el estilo europeo con techos en punta, como si en Lima lloviera. Ese “falso palacio” que es cambiado por un “tipo más actual de imitación” remite a la idea de Lefebvre que “[...] en cuanto a las representaciones del espacio (y del tiempo), puede decirse que forman parte de la historia de las ideologías” (Lefebvre, 2013, pág. 170). El “falso palacio” barranquino intentaba imitar el modelo de construcciones aristocráticas de fines del XIX, con columnas y fachadas que dieran la impresión de solidez y grandeza en momentos de caída de la aristocracia y ascenso de la burguesía, clase social triunfante que nació de las revoluciones del XIX europeo, que impone otro tipo de construcciones cuyo origen estaría en los EEUU y su espíritu empresarial, en donde el espacio estaría en sintonía con la función antes que en lo visual, como el anterior. El espacio producido y materializado en ese “falso palacio” es liquidado en la modernidad, eliminando parte de la historia de la ciudad.

Como ya dijéramos antes, este tipo de perspectivas respecto al asunto espacial (el derrumbe de un viejo palacio), se trasladan a otro ámbito, por ejemplo, a las relaciones humanas: Carmen está a punto de abandonar su antigua relación con Juan, como abandonando una antigua residencia, un falso palacio. No obstante, ambos amantes se divierten imaginando la vida al interior de esos espacios residenciales (p. 21):

- Esa casa – señalo Juan. – Esas columnas. Primer cuarto de siglo. Baños de Barranco. Señoras en la playa, cubiertas hasta los tobillos. Señores con sombrero de paja, saco azul y pantalón blanco.

¹⁴ Como el caso de la familia de Lúder Tótem, protagonista de *Geniecillos Dominicales* (J.R. Ribeyro), que comienzan a venderlas hasta quedarse con un departamento.

¹⁵ Según Lefebvre, el espacio concebido es la representación del espacio mediante abstracciones (líneas, curvas, polígonos) en mapas urbanos. Estos planos finalmente producirán un espacio acorde al poder del propietario o funcionario estatal.

- Valses en la pianola – dijo Carmen.
- Sí, los emocionantes valsos en la pianola

Los dos se rieron. Juan tomó la mano de Carmen y siguieron caminando, unidos así.

Las columnas les indican la época en la que se instalaron esas casas que funcionaban como residencias de playa, y con eso pueden imaginarse cómo era el atuendo de las parejas, el tipo de música, el instrumento musical. La historia del balneario es recordada a través de las ruinas de una casa (y su relación, también comenzaba a mostrar sus primeras ruinas). Estos recuerdos contrastan con la música que escuchan en los locales públicos que suelen visitar: el jazz norteamericano. Según la geocrítica de Bertrand Westphal, Juan y Carmen expresan un principio básico que identifica un lugar en la ciudad: la *perspectiva estratigráfica*, que indica el dinamismo temporal del lugar, resultado de la producción social del espacio (Prieto, 2012). Un lugar en la ciudad está compuesto por una acumulación de momentos pasados que la representación literaria recupera a través de la percepción espacial de los sujetos. En el siguiente pasaje, además se da cuenta de eventos naturales recurrentes en la ciudad de Lima, como son los movimientos sísmicos (pág. 94):

Alejada de la ciudad, [Barranco] fue otra ciudad, más pequeña, sobre los acantilados polvorientos y cerca de las playas, el encuentro afortunado de los veranos. Sobre el mar los señores levantaron sus mansiones; pero a muchas de ellas los temblores de tierra arrancaron una parte y todavía puede verse a veces entre la hierba vertical del acantilado, entre el polvo, una fina parte intacta de la balaustrada, unos escalones de mármol.

Cuando ambos amantes hablan de una posible separación, el narrador traduce lo conversado en términos paisajísticos: “El sol había terminado de hundirse dejando entre las nubes una cicatriz enorme y extendida” (p. 21). Más adelante, en un parque de Barranco, en la cima del acantilado, desde el cual tienen una vista privilegiada de la Costa Verde, han estado burlándose del “amor romántico ideal”, teniendo diálogos como “Amada: Te casarás conmigo. Amante: Esta semana no puedo”. Las descripciones paisajísticas tienen un “vuelo lírico” aun mayor, como podemos notar en el siguiente párrafo lleno de figuras retóricas que describen a la neblina (p. 24):

Del costado efímero y cóncavo de las olas, de la tersa piel del agua, se producía, como respiración, el frío vaho de la neblina que avanzaba sobre el establecimiento de baños, hecho de cemento, cubierto de una pátina viscosa que no llega a ser musgo. La neblina lo rodeaba, lo invadía, pasaba a través de él, el viento la elevaba sin ruido, la hacía ascender los acantilados como un fantasma, subir la quebrada cuya sombra llenaba de una sombra de blancura, el suave viento lleno de sal que viene del océano llevaba hasta la ciudad la legión transparente y silenciosa de la neblina.

La neblina es antropomorfizada, resultado de la respiración del mar. Lo mismo la superficie del mar, comparada con la piel. Luego, la neblina es convertida en un espectro subiendo del mar a la ciudad, envolviéndolo todo. Como al principio del relato, el narrador conecta los elementos de la naturaleza para enlazarlos con el centro de la cultura, la ciudad. Del agua de mar parte la neblina, que asciende silenciosamente por el acantilado gracias al viento cargado de sal. Esa neblina, convertida casi en un objeto vivo, entra en la ciudad. Luego de esas palabras (efímero, frío vaho, silencioso) Carmen le revela que tiene un nuevo pretendiente anunciando con esto el fin de su relación. El ambiente es preparado como para luego lanzar una decisión que afecta a Juan.

Este párrafo lleno de metáforas, muestra aquel tercer espacio del que habla Edward Soja (interpretando a Lefebvre) en su dialéctica del espacio urbano. El primer espacio hemos venido mostrándolo, cuando el observador describe las “[...] prácticas de la vida urbana plausibles de ser medidas y cartografiadas” (Soja, 2008, pág. 39), a través de la percepción física y empírica (*espacio percibido*) en su salida a Conchán y al malecón de Barranco. El segundo espacio corresponde a las representaciones simbólicas, al campo mental, una realidad imaginada que afecta nuestra experiencia y conducta urbana, y que tiende a reducir el espacio urbano a formas fijas (*espacio concebido*). Este tipo de observaciones fueron notorias cuando contempla el “falso palacio” en proceso de destrucción, sobre el cual se construirá un edificio moderno concebido bajo parámetros arquitectónicos europeos.

Cuando el espacio se convierte en un híbrido entre el primer espacio (percibido objetivamente) y el segundo, el imaginado (concebido subjetivamente), se genera un tercer sitio al que Soja nombra como *espacio vivido*: “En dicha perspectiva alternativa o «tercera», la especificidad espacial del urbanismo es investigada como un *espacio enteramente vivido*, un lugar simultáneamente real e imaginario, actual y virtual, lugar de experiencia y agencia estructuradas” (Soja, 2008, pág. 40). Tal espacio se hace evidente en la voz del narrador cuando Juan contempla la neblina (fenómeno natural, tangible) junto al mar, transitando por los baños, por el acantilado y atravesando la figura de Juan. El narrador subjetiviza tal percepción y la convierte en un fantasma que se dirige a la ciudad.

En la parte final de la novela cuando Juan y Carmen se despiden por última vez, Juandesciende hacia los Baños de Barranco y va a describir en su camino, el relieve, fauna y flora de manera objetiva al principio para luego asemejar todo el acantilado como una frente humana. Bajando por el camino ya sin asfaltado, Juan observa a una mujer lavando en la playa, con el agua de las filtraciones que emanaban del talud. Una vez en la playa Juan el narrador nos dice: (p. 92):

[...] Las olas estallaban cerca de él, pulverizando el agua contra las piedras, llenando el aire de un vapor que pronto le humedeció la cara. A veces, inclinándose, Juan recogía algunas cosas: trozos de madera que el mar había arrojado después de hacer su materia suave y pulida y darle una forma extraña; delicadas osaturas de aves marinas (la vértebra de un pelícano parece un púlpito; el hueso de su pico, una lanza) algunas con pedazos de carne en las articulaciones, otras completamente limpias, lavadas por el mar hasta la blancura perfecta... Juan las miraba un momento antes de volverlas a tirar.

Ya habíamos adelantado arriba, la voluntad narrativa de conectar los elementos naturales a través de una cadena de significantes que termine en el hombre (trozos de madera y huesos de ave en las manos de Juan), quien luego de registrar el espacio y sus detalles acaba con una metáfora que al mismo tiempo recoge su circunstancia de vida: ha sido abandonado por su amante, intercambiado por un sujeto de mejor posición económica. Él, en cierta forma, también es un resto que flota en la ciudad, “pulido” por las vicisitudes de la vida (p. 92).

Alta costa de Lima, en algunas zonas surgen los manantiales y hacen crecer las enredaderas, los arbustos cuyas flores tienen pétalos gruesos, las cañas; contra el polvo y las piedras del acantilado un sistema de delgados caminos (hechos por quienes vinieron a la playa y volvieron colgándose a la línea vertical del acantilado como arañas) que son como venas en esta frente hundida en el mar tranquilo.

En la misma tendencia, el narrador conecta el agua (elemento abiótico) que nace del acantilado con las enredaderas¹⁶, los arbustos y las cañas (biota). Por otro lado, en lo que concierne al hombre y sus labores, en el acantilado los veraneantes han “construido” de manera espontánea, senderos que conectan la ciudad a la playa. Esos caminos son comparados a las venas por las cuales circulan personas, y el acantilado es antropomorfizado como una frente humana, haciendo de la ciudad con sus habitantes elementos de una gran cabeza. Nuevamente las consideraciones del narrador expresan aquel *espacio vivido* en la terminología de Lefebvre: un espacio contemplado como un híbrido entre el espacio para las prácticas espaciales objetivas y la representación del espacio subjetivado.

La naturaleza y sus intervenciones antrópicas terminan siendo vehículos de transmisión de afectividades de Juan. Sin embargo, el relato también funciona como una crónica de la ciudad, como por ejemplo en el siguiente párrafo (p. 92):

Juan llegó hasta los baños de Barranco y se detuvo un momento en la entrada, en la húmeda sombra. No había nadie bañándose, pero algunos muchachos hacían ejercicios en una galería. Juan pasó cerca de ellos. [...] Después de un rato oyó risas y se dio vuelta; uno de los atletas estaba parado de cabeza, sosteniéndose de la baranda con las manos; otro se contorsionaba en una especie de danza que hacía correr bajo la piel los músculos como gruesos cables. En la playa una muchacha se sentaba sobre una gran toalla blanca extendida sobre las piedras.

El espacio litoral de la ciudad es empleado como un *espacio vivido* (*espacio de representación*) en la terminología de Lefebvre, espacio para la invención y el esparcimiento (juegos, arte, etc.) La práctica del deporte y los baños de sol ocurren especialmente en ese lugar de la ciudad. En el relato se indica que ya había infraestructura para llegar a la playa sin dificultad y comenzaba a estar de moda entre la juventud el culto al cuerpo, tener estado atlético.

En la novela también se hace mención al espacio del trabajo, las oficinas administrativas, la universidad, la empresa, todas ubicadas alrededor del centro tradicional de Lima, en la Plaza San Martín. Además, es el espacio para el reclamo y las protestas, cuyo contexto se va dibujando: “En una calle cerca esperaba un grupo de policías que habían desmontado de sus caballos” (pag. 66). En el momento previo al que parecía haber una manifestación contra Odría el narrador describe “[...] la estatua de Pizarro, a caballo, la espada en la mano, trotaba en el pedestal alegremente, agresivamente” (pág. 71). Se va describiendo un ambiente turbulento:

Las estrechas aceras del jirón estaban llenas de gente, de una multitud animada y tensa. Cuando un grupo se detenía el guardia más cercano se acercaba diciendo: - circulen, circulen [...] Un instante después se oyó el ruido estridente de los silbatos de la policía y varias bocinas de automóvil tocaron, al unísono, rápidas series de tres golpes [...] Un instante después apareció un policía, pero ellos habían vuelto a juntarse. El policía tropezó con ellos. Felipe se

¹⁶ Las enredaderas que hoy podemos ver en la Costa Verde, gracias al sistema de riego por goteo instalado en ciertos lugares, hace pocas décadas crecían naturalmente gracias a las aguas subterráneas que llegaban a las playas de la Costa Verde alimentadas por las aguas provenientes de la cuenca del Rímac, agua de los deshielos de los glaciares andinos. Los arbustos que hace mención el texto de Loayza tienen nombre propio en el texto de Ribeyro: la higuerrilla y la campanilla, y la enredadera es el mastuerzo. Esas flores de pétalos gruesos no son otras que las flores de la campanilla.

inclinó, haciendo un gesto de dolor, cogiéndose el vientre, y quedó doblado, impidiendo el paso [...]el guardia vino hacia ellos: - Sus papeles. (pág. 70-72)

Sonidos estridentes, concentración de gente, tropezones, exigencia de identificación y en medio de todo eso, la descripción de la estatua de Pizarro, cerca de la Plaza de Armas (hoy ya removida). Este objeto cultural situado en lugar tan importante, centro del poder ejecutivo y religioso, concentra varios significantes: no solo remite a un nuevo orden impuesto en el Tahuantinsuyo conquistado siglos atrás, sino que al mismo tiempo pretende ofrecer una imagen de orden y violencia, que es la que en ese momento se está viviendo con el gobierno de Odría, descrito en el texto como un gobierno conveniente para el Perú, por su “mano dura” según la consideración de algunos.

Finalmente, Juan es detenido en la prefectura con los paquetes de su periódico ilegal, “subversivo”, “comunista”. Es liberado gracias a las influencias de un empresario y llevado a su casa en San Isidro, en donde se entera que la línea editorial del periódico ha sido vendida a los intereses del financista.

CONCLUSIONES

1. El protagonista de la novela, sujeto que percibe el espacio limeño de manera singular, tiene un recorrido espacial que parte de las afueras de la ciudad, en un ambiente natural (propicio para la contemplación del espacio y sus interrelaciones) y termina en el centro de la ciudad, encerrado y detenido en la prefectura. Su situación inicial positiva (en libertad) terminará siendo alterada cuando pierda a su amante, cuando la dirección editorial del nuevo periódico y además le sea evidente su propia posición privilegiada de clase en una dictadura.
2. Son los ambientes naturales los que impulsan reflexiones y metaforizaciones de parte del narrador, que vinculan elementos naturales del ambiente a la vida del protagonista. A medida que se acercan al centro de la ciudad, el discurso poético del narrador se detiene para dar paso a las acciones políticas que evidencian la vigilancia y la falta de libertad durante la dictadura de Odría. En otras palabras, su situación privilegiada de clase le permite ciertas libertades que solo se despliegan en los límites de la ciudad. El contexto de dictadura, los intereses económicos de clase y las normas sociales restrictivas evidentes al interior de la ciudad, lo dejan en una situación solitaria; sin embargo, el abandono y la traición son mayores para los representantes de los sindicatos, de origen popular.
3. En este sentido, el espacio de la aglomeración, el lugar de la organización de la vida pública (la política) también decide la manera cómo los individuos emplean su tiempo y sus energías, y en este lugar, el protagonista fracasa. En un ambiente natural, el personaje tiene la oportunidad de ensimismarse, contemplar el espacio que lo rodea y explicar sus experiencias con mayor libertad.
4. El lenguaje poético que emplea el narrador al describir el litoral de la ciudad permite varias interpretaciones, las cuales dependerán de la voluntad del intérprete y su experiencia lectora. La nuestra ha pretendido unir la mayor cantidad de elementos propuestos por la novela, siendo el principal de ellos, las circunstancias del protagonista. Por eso decimos que existen varias circunstancias que van adelantando los hechos que posteriormente ocurrirán en la novela, notorios en una segunda lectura.

5. El paisaje no solo es un obligado trasfondo de acciones entre actores, sino que es modificado para convertirse en vehículo que transmite sensibilidades según el estado de ánimo del protagonista.
6. El narrador percibe el espacio urbano de manera crítica, considera la arquitectura barranquina como una réplica extranjera, y por ello "falsa", pero cuando se encuentra en la periferia de la ciudad, en las playas, da cuenta de los detalles y complejidades del ambiente natural, y en algunos casos los metaforiza introduciendo su propia situación personal.

BIBLIOGRAFÍA

- Chávez Caro, H. (2015). 2.4. *La estética de Una piel de serpiente*. En Tesis: Las imágenes heroicas en la trilogía narrativa de Luis Loayza: El avaro (1955), Una piel de serpiente (1964) y Otras tardes (1985) (pág. 43). Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas (UNMSM).
- Fernández Cozman, C. (2003). *Primera aproximación a "El héroe"*, de Luis Loayza. Ciberayllu [en línea], <http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/CFC_Heroe.html> (Consulta: agosto 2017).
- Kroger, J. (2017). *Zola's spatial explorations of Paris*. Reconstruction: Studies in Contemporary Culture. Nr 143.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing. Loayza, L. (1964). *Una piel de serpiente*. Lima: Populibros peruanos.
- Mondoñedo, M. (2003). *Una piel de serpiente de Luis Loayza*. Crítica, poética y encuadres. El Hablador nro 1.
- Prieto, E. (2012). *Geocriticism Meets Ecocriticism: Bertrand Westphal and Environmental Thinking*. Épistémocritique. Littérature et savoirs, Volume 09 - Automne 2011 - Numéro spécial Géocritique.
- Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.