

En el edificio de cartón, *Habitaciones*:

la poética «original» de Ricardo Sumalavia

Inside the Cardboard Building: *Habitaciones*, Ricardo Sumalavia's Original Poetics

Cartunwan pirqasqa wasipi, *Habitaciones*: Ricardo Sumalaviapa harawikuna qillqasqanmanta

Eva Valero Juan¹

Universidad de Alicante, Alicante, España
eva.valero@ua.es

La tarde ya se habrá acabado en la ciudad.
Y yo todavía me siento la tarde.

Martín Adán, *La casa de cartón*

RESUMEN

Este artículo propone un acercamiento a la primera obra de Ricardo Sumalavia, *Habitaciones* (1993), desde el punto de vista de la construcción de una nueva visión literaria enraizada en la ciudad, en la serie de relatos que la componen. Inserta en la diversa tradición de la literatura urbana del Perú en el siglo XX, la obra de Sumalavia crea un nuevo planteamiento a través del fragmento y de la historia mínima que transcurre en la ciudad real e imaginada, ya no para referenciar los cambios o el mapa social al modo de sus antecesores más directos, sino para, desde la ciudad, profundizar en comportamientos humanos que son universales. A partir de nuevos mecanismos de la ambigüedad, y del misterio inserto en la realidad cotidiana, se observan los vínculos entre los personajes que, aun protagonizando «habitaciones» en apariencia inconexas,

1 Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante y profesora titular de Literatura Hispanoamericana en esa casa de estudios. Su trayectoria investigadora se ha centrado en la literatura hispanoamericana, con especial dedicación a la peruana y a las relaciones entre la literatura y la ciudad. Es autora, entre otros trabajos, de *Lima en la tradición literaria del Perú, de la leyenda urbana a la disolución del mito* (2003), *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* (2003), *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América* (2003) y *Tras las huellas del Quijote en la América virreinal* (2010). Es editora del libro colectivo *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana* (Iberoamericana-Vervuert, 2013) y autora de la edición de *La casa de cartón* de Martín Adán (Huerga y Fierro, 2006), así como de trabajos publicados en libros y revistas de España y América en los que aborda autores latinoamericanos del siglo XX, pero también del periodo colonial.

forman un edificio singular, renovador del panorama de la literatura peruana de las últimas décadas.

PALABRAS CLAVE

Ricardo Sumalavia, *Habitaciones*, literatura y ciudad

ABSTRACT

This article analyses Ricardo Sumalavia's first work, *Habitaciones* (1993), which builds a new literary vision rooted in the city. As part of Peruvian urban literary tradition of the 20th century, Sumalavia's short stories take place in a city which is both real and imaginary. As opposed to his immediate predecessors, the author does not address urban changes or the social scenery, but delves into universal human behaviors. By means of new forms of ambiguity and the mystery of ordinary life, the book portrays the connections amongst the apparently unrelated lives of different characters and reinvigorates current Peruvian literature.

KEYWORDS

Ricardo Sumalavia, *Habitaciones*, literature and the city

PISILLAPI QILLQASQA

Kay qillqasqaqa rimanqa Ricardo Sumalaviapa punta kaq liwrunmanta. Chay liwrumpa sutinmi kara Habitaciones (1993) nisqa. Chay liwrupiqa tukuy willasqa kausaykunaqa Ilaqtapipunis saphichakun. Kayna qellqaymi karun huk musuq willana, huklayapuni, manas huakin hinachu. Chay tukuy Perú suyumanta harawikuna yachaymantapas huklayapuni karun. Manapunin kanchu huk chay hina, tukuy iskaychunka pachak watapi. Ricardo Sumalaviapa musuqtapunis qillqarusqa. Chay *Habitaciones* nisqa liwruta qillqasqanwansi ruwarun huk musuq yachanata. Chaytaqa atiramusqa Ilaqtamanta rimaspa, Ilaqtamanta willakuspa. Tukuy hima willasqanmi Ilaqtakunapipuni pasan, suti Ilaqtapi pasasqanmantas willamun, watunayasqa Ilaqtamantapas willamun. Chay liwrupiqa willamun llapa llapantin kay pachapi runakunapa ruwasqankunamanta, chay tukuy runakuna kasqanchikmanta, kaypipas, maypapas kasqanchikmanta.

TIQSI RIMANAKUNA

Ricardo Sumalavia, *Habitaciones*, harawi yachana, Ilaqtakuna, runakuna

A modo de introducción

Antes de llegar al edificio, comienzo por la casa y también por el cartón. Una expresión, «ser de cartón piedra», nos sitúa en las antípodas del primer libro de Ricardo Sumalavia, *Habitaciones*, publicado a sus 24 años, en 1992². Lo superficial y lo ficticio se dan la mano en esa frase a través de la cual evoco, para iniciar estas páginas, otra obra también en las antípodas de dicha expresión, porque en ambas late la vida en su verdad más íntima: *La casa de cartón*, de Martín Adán (1928). Ciertos hilos subterráneos conectan la obra de Sumalavia con aquella «casa» que Rafael de la Fuente Benavides construyera a sus 19 años, si bien las «habitaciones» de la obra de título homónimo ya no son tanto las de una casa, sino más bien las de un edificio, metaforizando la brecha histórica y estética que separa ambas obras de juventud.

La ciudad en su atmósfera y a través de sus habitantes, y no en su perfil físico, así como la ciudad metaforizada en la casa que habitamos, aparece en *La casa de cartón* y *Habitaciones* con la cambiante faz del frágil cartón sin piedra, pues es etérea, brumosa, sensitiva, humana; y también de otro cartón sin piedra, porque es una reconstrucción pasada por el tamiz de la ficción, del artificio de la literatura, pero no superficial y artificial, sino a la inversa: es interior, es íntima más que intimista, es subjetiva y se condensa en la mirada de quien la captura. Por ello, es verdadera.

¿Por qué edificio? La respuesta se construye a partir de las palabras del propio Sumalavia en el texto que lleva por título «Tres conversaciones ciudadinas», que nos sitúan en el epicentro de su obra, y que parecieran escritas por el gran autor del cuento urbano moderno en Perú, Julio Ramón Ribeyro —en cuya línea Sumalavia da un paso al frente que resulta profundamente renovador—: «la ciudad es y será un enorme influjo en mi escritura» (Sumalavia, 2004, p. 191). A lo que añade la explicación concreta para la metáfora del edificio: «cada cuento correspondía a un espacio determinado, cerrado, donde algunos sujetos *habitan* ajenos a lo que les pueda suceder a sus vecinos. El conjunto se vería entonces, al menos así lo veo yo, como un edificio, una estructura mayor que le brinda unidad a esa diversidad de vivencias y sujetos en la ciudad» (2004, p. 190).

De aquí a la poética del fragmento, hecha palabra a través de la visión de las habitaciones *habitadas* por los personajes, solo hay un paso. «La mejor manera de comprender el mundo es a través de fragmentos», dice Sumalavia (Cabrera Junco, 2012). Forma literaria se funde así con imagen visual de esas habitaciones que, por otra parte, no son sino

2. Tras la primera publicación de Ediciones Pedernal en 1992 (si bien la obra apareció en 1993), se reeditó en 2003 y 2005 en Estruendomudo.

conceptualización de las historias mínimas que a modo de fotografías retratan un momento crucial en las vidas de los personajes. Habitaciones, pues, en tanto que fragmentos literarios que visualizan esas vidas en instantes decisivos; y el mundo como fragmentos que en la ciudad se superponen, «cual palimpsesto» (retomando las palabras del autor), pues «debajo de la ciudad» siempre reposa, o bulle, o se remansa, «otra ciudad» (Sumalavia, 2004, p. 201).

«Y la ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos», había escrito Martín Adán en *La casa de cartón* (2006, p. 49). Las cosas que se van adquieren la dimensión del recuerdo y persisten en el fondo del cuadro, pareciera decirnos. Una persistencia que Sumalavia transmite en *Habitaciones* no en el sentido de superposición arquitectónica, sino en referencia, por un lado, a los recuerdos o tiempos pasados latiendo y emergiendo en el presente (recurso reiterado que genera uno de los elementos comunes y unificadores de las historias relatadas); y por otro, en relación con los silencios, lo secreto, lo enigmático, lo ambiguo, inmerso en las relaciones entre los personajes que viven en la ciudad. Superposición por tanto de los seres sobre los sentires, tantas veces no explícitos, ni en la vida, ni en la literatura, sobre los que el autor pone su objetivo en esta primera obra, no para sacarlos a la luz y exponerlos abiertamente, sino para mostrarlos en su esencia casi invisible pero actuante en el devenir de los personajes.

Las «habitaciones», la piedra y la ciudad

Y, sin embargo, también la piedra. Tras la primera de las historias mínimas, titulada «Buenos muchachos», en la que nos introducimos en una particular estética que rompe los moldes consensuados del género, y en una no menos singular sensibilidad con el lenguaje —claro, directo, tan breve como intenso («solo se alimenta, duerme y sabe amar» es un gran ejemplo)—, sucede la cita de César Moro, de *Piedra madre*: «De tanto haberte escrutado / oh piedra / heme aquí en el exilio / hablando un lenguaje de piedra / al oído del viento» (2005, p. 15)³. Pareciera Sumalavia develar, al incorporar esta cita, su relación con la tradición literaria peruana del siglo XX, pues el diálogo con la piedra desemboca en un presente en el que el escritor «habla» «un lenguaje de piedra», una suerte de idioma literario hecho durante siglos por los escritores, cual «El inmortal» de Borges. Pero reparemos en que es «un lenguaje de piedra / al oído del viento», es decir, un lenguaje que no por antiguo deja de escuchar, de estar atento y alerta a los nuevos vientos, siempre cambiantes. Tradición y modernidad

3 Cito siempre a partir de la edición de 2005, indicando la página entre paréntesis.

se siguen dando la mano a través de esta cita que homenajea a la «piedra madre», que de nuevo impele a recordar aquel diálogo principal con la piedra que mantuvo Martín Adán, en 1964, escrutándose a sí mismo en «La mano desasida», poema en el que surge aquella «mi alma de piedra» simbolizada en Machu Picchu (1992, p. 203).

Los breves relatos que siguen a la cita llevan títulos que nos internan en el particular universo del libro: «Todos allá, en la plaza», «La sal de las manos», «Porque el mar está al otro lado», «Ella azul», «Los campanarios se desploman», «Lo más cercano a la noche», «Los reyes alguna vez», «Colofón al día de la sombra», «Estreno» y «Del canto que somos testigos». En todos ellos, aunque no se explicita el referente concreto (salvo en alguna esporádica mención a los nombres de las calles), hay una presencia que los atraviesa como escenario actuante, la ciudad, que podría ser cualquier ciudad, si bien se siente esa atmósfera limeña inconfundible. «Lima, mi propia ciudad de fantasmas, ciudad que no me canso de inventar», ha escrito Sumalavia en «Tres conversaciones ciudadinas» (2004, p. 184); la ciudad que se hace presente en sus calles, su mar imponente, sus luces y sombras, sus insospechados laberintos en su planta cuadrangular, sus casas antiguas y sus veloces autos, sus calles estrechas y humosas, o las de Junín y Azángaro, hospitales, cafés, museos, sus adentros y sus afueras. No en vano su autor se ha calificado a sí mismo en alguna ocasión como «personaje crepuscular», en conexión íntima con esa Lima crepuscular que ya dijera Martín Adán: «Lima tiene muy hermosos crepúsculos. Yo, por ejemplo». Autores-crepúsculo que sazonan esa ciudad, la del sempiterno sentido de «tarde», con la imprescindible ironía, como marca inconfundible de sus obras.

Y Sumalavia continúa su reflexión sobre la ciudad y la literatura en «Tres conversaciones ciudadinas», trazándonos con ello un camino para entrar en *Habitaciones* desde este punto de vista: «La literatura, la narrativa, los cuentos que escribo siempre me han ayudado a hurgar en aquellos espacios inhabitados, y los he ido poblando línea a línea» (2004, p. 190)⁴; «la

4 Esta idea se desarrolla ampliamente en el prólogo que, a modo de poética, encabeza la edición de *Habitaciones* de 2005 bajo el título «Del cuento y mi brevedad sentida»: «No hace mucho escribí: “Yo pertenezco, o creo pertenecer, a una generación que siente haber llegado demasiado tarde a la gran fiesta de la ciudad. Los invitados más recatados se han marchado y en su lugar solo han dejado a unos cuantos borrachos tirados en mitad de la calle. O quizás estos invitados recatados terminaron convirtiéndose en estos esperpentos. No se oye música, solo el eterno rasgueo que produce la aguja sobre el disco de vinilo que no deja de girar. El entorno, cargado de vaho de cuerpos sudorosos mezclado con humo de cigarros, en medio de su inmovilidad, sugiere que hubo mucha algarabía y que todos los invitados en verdad la pasaron fenomenal. Pero uno llegó tarde. Ya no podrá gozar las mismas experiencias. ¿Y qué nos queda entonces? Pues añorar esas experiencias que no nos alcanzaron y reconstruir ese pasado a nuestras necesidades. Sé que por cada calle de Lima, por cada paso

ciudad es sabia y nos agarra a puntapiés cada vez que intentamos interrogarla. A través de la palabra escrita solo debemos llegar al silencio, parece decirnos»⁵. Principio y fin: espacios inhabitados y silencio; la página en blanco que se puebla de calles en cada línea, y el silencio en que el lector queda sumido al salir de esas líneas y tratar de reconstruir sus sentidos, callados, enigmáticos, cargados de ese misterio que se profundiza en medio de la realidad cotidiana.

Desde el lugar, todas las búsquedas⁶

A partir de las perspectivas planteadas, entremos en esa ciudad que atraviesa las *Habitaciones*, no sin antes recordar estas líneas de Luis Fernando Páez (en el artículo que dedica a *Habitaciones* y al siguiente libro de Ricardo Sumalavia, *Retratos familiares*, publicado en 2001), en las que reflexiona sobre otro eje principal que se delinea en ambos libros, el tiempo, el paso del tiempo:

Pero así como el tiempo transcurre implacablemente para todos, también lo hace de manera diferente en la conciencia de cada cual y modifica de manera particular y cambiante cada una de nuestras relaciones personales, ya sean filiales, fraternales, amorosas o de otra suerte de fraternidad que es la amistad. Así ocurre en relatos como «Todos allá, en la plaza», «Los campanarios se desploman» o «Reyes alguna vez». En ellos encontramos seres que se sienten ajenos a un espacio que anteriormente les era familiar. Son seres que recorren lugares en los que antes sus acciones tenían algún sentido pero que ahora, siendo unos extraños, se ven en la necesidad de establecer otros vínculos a pesar de que sus propios recuerdos puedan estar en oposición de esas nuevas circunstancias (2004, p. 224).

Y Páez ejemplifica esta reflexión con el relato «Todos allá, en la plaza», cuyo protagonista ha retornado al pueblo y ha descubierto que uno de sus amigos se ha convertido en un asesino. Entonces el choque entre el recuerdo de la amistad y la nueva realidad genera ese extrañamiento del personaje que se da también a través de los espacios, desde el momento en que llega a la plaza: «La encontré remodelada; y ahora, que no me prestan atención, puedo verla mucho más extraña por lo numeroso de las personas que van y vienen, preguntan y comentan» (p. 21). La extrañeza

que dé, por cada objeto que toque, todo estará lleno de historias públicas y secretas que nadie las comparte conmigo, pero las intuyo, las respiro. La literatura, la narrativa, los cuentos que escribo siempre me han ayudado a hurgar en aquellos espacios inhabitados, y los he ido poblando línea a línea» (pp. 11-12).

5 «Tres conversaciones ciudadanas», en otra versión *on-line* que indico en la bibliografía.

6 «El lugar es el punto de mira ideal desde el que enfilan 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, p. 10).

pareciera provenir de un factor exterior, la plaza populosa, pero de inmediato el autor nos conduce hacia el que es un extrañamiento interior, humano, pues esas personas «preguntan y comentan»; rumores de los que surge una rebeldía inicial del personaje ante lo sucedido, ante la realidad.

Pero la realidad se impone y de pronto, sin más, sucede la marcha, encabezada por el protagonista que se ve arrastrado hacia donde está recluido el amigo, en un ático de la casa de una prostituta. En ese final Sumalavia consigue crear una tensión de desenlace previsiblemente terrible a través de frases cortas, directas, que esparcen silencios en el camino hacia la casa y que crean un ritmo narrativo *in crescendo*. Pero al fin, tras la aceleración de la marcha «calles arriba» hacia el ático, que en sí misma es violenta en tanto que venganza (van todos con cuchillos asidos «con firmeza»), sucede la caída de la tensión que estaba en la superficie de los hechos, para dirigir la mirada hacia el interior del personaje. La interpolación del recuerdo en esa altura última impone dicha caída de la tensión para recalar en su opuesto: «Ante la entrada de la casa elevo la vista y todo arriba indica estar tranquilo» (p. 23). Lo que ocurra en ese momento de encuentro final se desvanece en el espacio de la escritura. Será el lector quien lo componga, porque Sumalavia opta, de forma magistral, por ofrecer un cierre que escapa a la dimensión de la realidad, de los hechos, para resolverse en la interioridad del personaje: el relato se detiene justo en el momento previo a derribar la puerta del altillo, cuando el yo narrador proyecta la imagen de Lucas a través de su imaginación traspasada por el recuerdo de la infancia, generando aquel «temblor» del que hablaba Cortázar: «un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en permanencia» (1994, p. 370).

Este espacio urbano, aunque se trate de un pueblo y no de una ciudad, tiene su desarrollo en el resto de relatos. «La sal de las manos» (el segundo que aparece en la edición de 2005) se encuentra encabezado por los versos de Martín Adán, de los *Poemas underwood*, que también dan inicio a estas páginas: «La tarde ya se habrá acabado en la ciudad / Y yo todavía me siento la tarde». La primera persona nos introduce en ese mundo interior, en una nueva «habitación» traspasada de enigma y de «silencios no colmados de palabras» (Calvino, 1958, p. 53). Una «habitación» en la que se produce de nuevo la intercalación de tiempos vitales entre dos amigos: «sonreirá como todo niño sonrío, como toda la vida sonrió» (p. 19). La idea de reconocer en el otro, en el amigo, una esencia única, se cimenta con una sutileza inédita, a través de una imagen absolutamente sensorial, «la sal de las manos», metaforizando esa esencia. El lector de pronto asiste a esa escena en la que el amigo lame la mano del personaje que relata la historia, como quien trata de apropiarse de lo más íntimo y extraordinario

del ser admirado. A su vez, en ese acto este se reconoce a sí mismo en su naturaleza más íntima: «yo jamás había reparado en el sabor de mis manos». El simbolismo de la escena a través de la imagen insólita hace emerger un clima tan íntimo que se revela intensamente poético. Y tras la escena, de nuevo la ciudad: «Continuamos el paseo. Anduvimos mucho por la ciudad. Era grandioso caminar juntos por las calles; él andaba cerca de mí, delante o detrás, y era como si yo lo siguiese del mismo modo» (p. 20). Las calles aparecen por tanto como espacio generador de intimidad, como lugar de encuentro y de identificación entre dos personas, aun sin palabras.

Y de la ciudad, el autor nos conduce a la escena última que cierra el relato como un círculo, si bien en su transcurso se ha producido una mudanza en el personaje, en el yo que habla por último desde la vejez: «Desde entonces, creo que ya hace bastante tiempo, acostumbro lamerme los dedos a escondidas» (p. 20). El cierre reitera el párrafo inicial, pero con algunos cambios sustanciales para la interpretación del relato. Y la adición de una palabra («insisto») es principal para repensar, al finalizar la lectura, el sentido de la historia: si al principio el personaje espera la aparición del amigo, ahora ya no se le espera («Él se burlaría si me viese», p. 20). La salida final, tan sugestiva, revela esa etapa última de la vida que, en la repetición del acto cotidiano (recoger las herramientas y salir del sótano), se descubre ahora simbólica del fin; el fin sin aspavientos, calmo, tranquilo, silencioso, y ligero de equipaje: «dejaré de trabajar. Acomodaré mis herramientas y abandonaré nuevamente el sótano, sin hacer ruido, sin coger el abrigo; porque, insisto, pesa demasiado» (p. 20). El abrigo como posible metáfora de todo lo que cargamos encima para protegernos de la intemperie, para cubrirnos frente al exterior (ese espacio de zozobra que pone en jaque la aparente seguridad), es una pesada carga para salir al exterior de la casa y enfrentar la vida, o incluso la muerte. Entre el altillo y el sótano, vemos cómo los espacios son el resorte para poblar de «interiores» esos lugares deshabitados y concluir en un indecible silencio.

De las calles pasamos a esa imagen colindante que marca cualquier ciudad con su inigualable personalidad: el mar. Pero ¿cuál es su imagen, dónde está, qué función cumple? «Porque el mar está al otro lado» y «Ella azul» son los relatos en los que se impone un clima subjetivo y anímico. De nuevo un inicio de frases cortas, a modo de diálogo, atrapa al lector en la «esfera» del relato de la que nos hablara Cortázar (1969, pp. 59-60): «No debo acercarme. Lo dijiste. Ahora estoy seguro; las palabras brotaron y permanecieron entre nosotros» (p. 25). La historia se nos da nuevamente a través de la relación de dos amigos. Uno de ellos es la primera persona que relata la historia a quien es su propio protagonista, en un juego de

voces narrativas con las que se cruzan los puntos de vista de los personajes, creando un perspectivismo del que emana la ambigüedad y el misterio del relato: «Pero ella, ella te observó: ambos se sostuvieron la mirada» (p. 25).

El cuento recorta la escena de una muchacha que sale de su instituto y, tras separarse del grupo de amigas, es seguida por un joven que es el «tú» al comienzo del cuento. Aunque desconocidos, el cruce de miradas entre ambos («fue tan breve», p. 25) nos sitúa ante la historia que se desarrolla en el espacio urbano. La relación del «tú» con el «yo narrador», es decir, entre los dos amigos, no deja de ser inquietante desde el comienzo: «Tú te sentías igualmente sujeto, no por mí, claro, yo recién intentaba hacerme a la idea que durante dos años consecutivos venías a verla salir. Acataste tus palabras que quedaron flotando y se fueron difuminando, no sin alterarse antes, en el aire, sobre mi cabeza, en mis recuerdos» (p. 25). Los silencios creados con frases del tipo «intentaba hacerme a la idea» crean esa subjetividad profundizada por la inevitable alteración de los hechos cuando son pasados por el tamiz de lo mental, del recuerdo y después por el siguiente filtro, el de las palabras, que son las del amigo y su relato dentro del cuento en sí.

Sumalavia estructura el cuento en tres partes con el motivo del «acercamiento»: «No debo acercarme», «Acercarme no debo», «Debo no acercarme». La segunda sección abunda en ese extrañamiento entre los dos amigos. La primera persona se presenta como «el tergiversador» de las palabras, no solo en tanto que sujeto relator, sino desde el centro del enigma que late en el fondo de esas palabras, tan cargadas de silencios decidores: «algo me impulsó a ser el tergiversador de ellas; quizá porque lo pronunciaste: fue precisamente a mí a quien te dirigías. También me obligaste a escuchar que ibas al barranco antes de que oscureciera; pretendías ver la playa, el mar, las personas en las orillas» (p. 26). Sin duda la palabra *obligaste* genera el sentido de la solapada relación entre los amigos, que se potencia cuando lo que viene después no tendría, en apariencia, nada extraordinario para tal obligación. Y lo que resta de la sección de nuevo se separa del plano de la realidad objetiva para construirse en la imaginación del amigo, como en el final de «Todos allá, en la plaza»: «Después te imaginé andando por las calles, dispuesto a la proximidad del mar. Te imaginaba. Te veía llegando al pie del barranco» (p. 26).

La tercera parte cambia la voz narrativa, y el que antes era el «tú» pasa a ser el «yo», la primera persona que nos cuenta la escena, en la que también comparece el amigo a la salida de la chica del instituto. La ciudad entonces impone su presencia como escenario de esta historia triangular: «La ubiqué: estaba en la calle de enfrente», a lo que sigue «un amago para cruzar la calle» (contenido al fin), el alejamiento de ella «calle abajo, muy

pegada a la pared, protegida por la sombra», en contraste con el espacio de luz en el que queda el grupo de amigas. La fotografía no puede ser más simbólica en relación con el juego de luces y sombras en el espacio citadino: ella en la sombra predice el camino del relato. Y otra vez sucede la caminata por las calles al final, ahora en descenso: él siguiéndola a ella, dejando atrás al amigo («Me había alejado del instituto, y todavía mucho más del barranco y de él», p. 27).

El cierre se construye a partir de una interesantísima visión de la ciudad en conexión indisoluble con los estados de ánimo de sus habitantes; ciudad anímica al fin, que recuerda la idea creada por Thomas de Quincey en 1821 en sus *Confesiones de un inglés comedor de opio*, cuando escribió: «terminaba por tropezarme con los más arduos problemas en forma de callejuelas intrincadas, entradas misteriosísimas y calles sin salida, que eran como enigmas de la esfinge» (1996, p. 67). En «Porque el mar está al otro lado» la chica detiene su paso «en medio de una calle» y su estado de ánimo, su desconcierto, se plantea a través de la imagen urbana: «Miraba hacia todas las direcciones: su actitud evidenciaba una búsqueda; parecía inquietarse a cada momento, e inquieta empezó a llorar» (p. 27). Él no atina a consolarla y cuando ella prosigue su llanto recostada en una casa antigua, decide sentarse, inmovilizado, «en la vereda de enfrente». El tiempo se diluye en la caída de la tarde y la imagen de ella se paraliza como un retrato que se nos da a través de la mirada del personaje: la chica entre la ventisca y el paso de los veloces autos que, ante la mirada de él, «podrían llevarse su imagen de manera violenta...» (p. 28). De nuevo, el eco de Martín Adán: «Y la ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos». En estos planos, el mar, su belleza y sus aguas, como las de la chica llorando, quedan definitivamente «al otro lado», en la otra vereda, a la que hay el deber, ya no tan extraño, de «no acercarse». Los motivos del llanto y de ese deber corren por cuenta del lector. Y lo más significativo, en relación con el título, es que el mar no comparece si no es en la imaginación del amigo y tan solo en las proximidades. El mar, o ella, queda irremediabilmente «al otro lado», en la vereda intocable.

Su presencia se dará en el siguiente cuento, que luce un título tan visual como sugerente, «Ella azul». En él Sumalavia consigue, a mi juicio, uno de los grandes logros de este primer libro: una prosa poética «original» en el más amplio sentido de la palabra, de una belleza insólita en la cadencia resultante de las aliteraciones, los juegos léxicos y semánticos, la yuxtaposición de tiempos verbales; una hermosa amalgama que no solo da esa cadencia, sino una tonalidad única:

Quizás uno, dos, o tres pasos la llevarán, la llevan, la dejan en aquel puente de doble pista asfaltada, caliente, hirviente por un sol perturbador que hace muchas horas partió y de donde ella siempre parte y sale y se detiene.

Efectivamente, el sol aparece por el punto en el que todos dijeron, dicen, ella nació, vivió, vive, y quién sabe si seguirá calentando el sol como hoy, como ahora, como antes... (p. 29).

Estas primeras líneas ya nos sitúan, con la fusión del tiempo futuro, presente, pasado, en el lapso de una vida entera (la de ella), de nuevo proyectada desde el lugar: el puente sobre el que se cierne la otra gran presencia del relato, el sol «perturbador», un sol extraño por ello, que cae sobre la ciudad «hirviente». Acerca de su vida, sabremos a continuación que es joven, que está casada, y que está «cansada», triste; pero que irradiaba en su mirar ese color ausente del cielo de Lima: «qué azules parecen las cosas cuando ella las mira» (p. 29). Desde ese lugar del puente, su imagen apoyada en los «barandales herrumbrosos» genera el argumento escondido por la presencia abrumadora del paisaje, intensamente sensorial, y del imponente sonido de las palabras que lo crean. Ella cavilando cómo deshacerse del «Gavilán», alguna vez «galán», el hombre que casi borró el azul de su mirar para devenir en mujer «cansada».

Los juegos lingüísticos no son en ningún caso aleatorios. Si antes hemos visto el punto en el que el sol aparece como lugar donde ella nació, ahora leemos: «Es tan torpe que sigue al otro lado del puente, donde nació, nace el sol y donde ella pensó, piensa y, eso sí, seguirá pensando en escapar del débil y añoso amorío». Con ello se produce una identificación de ella con el sol, que recorre todo el cuento hasta el final.

El puente como punto de mira genera asimismo la imagen urbana en la que puede adivinarse Lima en sus espacios principales:

Ella azul, mujer cansada, observó y observa a los carros atravesando el puente. Son muchos los que transitan y pocos los que vienen a este lado [...]. La canícula y sus rayos bajan y rebotan en los autos, el auto, los cristales, el cristal, las lunas, la luna, el sol sobre la luna, y el reflejo azul es para ella, para sus ojos que no cejan ni se ciegan, para su mirada que la dirige, la conduce y la posa en aquella, esta gran línea que es, fue el río que pasa bajo el puente (p. 30).

«El reflejo azul es para ella», no el azul en sí mismo, sino el que rebotan las superficies de los autos, incluidas sus «lunas», y que solo ella recoge. Por eso el título, «Ella azul», que impregna de azul el río con su mirada, tras recoger ese color no solo de los reflejos urbanos, sino también de ese «sol sobre la luna», sol traspasado de luna, «sol viudo», que dijera Martín

Adán en el poema «Urbanismo»⁷. Después, el retrato de ella inclinando la cabeza con sus cabellos ya cortos y sin movimiento, faltos de vida, lanzando migas de pan que penetran en el río impetuoso, sugiere la ida por el río hasta el mar; el fin de «ella» fragmentada en esa imagen. Porque «los trozos de pan» «van y no vienen por el río presuroso, ansioso, que debería verse azul y no pardo». Un fin que es ineludible: «ella no podrá evitar que el río corre y corra recogiendo una infinidad de cosas y deshechos infinitos que se apoltronan en lo angosto y se expanden en lo ancho, ley natural, dicen». Pero esa infinidad de cosas, su vida misma que se lleva el río, se va cual «serpentín», sin dolor. Y tras la ida por el río de la vida, y la introducción de voces dentro de la narración de quienes «miran» en calidad de testigos, una vez sentenciado el abandono al sol, «quedará una ligera ventisca que le rozará, le roza la nuca a ella azul» (p. 31). Pero cuando ya casi todos los panes están en el mar, cuando «ella azul» sucumbió al fin, el viento de nuevo, como en el desenlace del cuento anterior, deja «caer residuos» en el río, metáfora bellísima de las huellas dejadas por este personaje en el paisaje. El final se cierra sellando la identificación de ella con el sol, al que desvanecerá el frío.

A partir de «Los campanarios se desploman», los relatos se vuelven más fragmentarios, como si el edificio, a medida que subimos, fuera abuhardillándose, y las habitaciones, estrechándose hasta hacerse diminutas, hiperbreves, al final del libro condensadas al máximo en pequeñas cápsulas que, al abrirse, expanden todo un haz de sentidos.

En «Los campanarios se desploman» encontramos dos fragmentos, «La felicidad no es para todos» y «Visitando los campanarios», en los que el desplome de lo que en apariencia es tan sólido como un campanario metaforiza el fin de una relación amorosa. De nuevo, por tanto, tenemos la utilización de un espacio urbano como el de los campanarios para transmitir una historia muy humana, la de una ruptura. Los dos fragmentos nuevamente yuxtaponen tiempos vitales: el pasado de la fotografía de enamorados que recibe un amigo común y el presente tras la ruptura. En el seno del segundo fragmento hay una frase que merece atención: «Dudó [el amigo receptor de la foto] si los campanarios eran de alguna ciudad de Brasil que él no conocía o si eran de Lima» (p. 34). Sin duda porque los campanarios se parecen en todas las ciudades, como también se asemejan las conductas y relaciones de los seres humanos en cualquier lugar. La ciudad humanizada en este brevísimo cuento así lo transmite.

7 Último soneto de los seis que publicó en *Amauta* en 1928.

Formado por tres fragmentos sin título, «Lo más cercano a la noche» comienza en la ciudad nocturna: las calles estrechas, la ciudad humosa de los hombres solitarios que se reúnen en la cantina moldeando sueños. En el segundo fragmento, sin embargo, Sumalavia nos saca de pronto de la ciudad y nos traslada no solo a «las afueras de Lima», sino también a la niñez del personaje, para llegar a una «hacienda derruida» (p. 38). Allí, el niño escapa a la rigidez del mundo de los adultos y vive una experiencia no exenta de rebeldía: desobedece a sus padres para escapar al campo, y, es más, cuando se ve atrapado por el lodo y escucha que lo llaman para rescatarlo, se queda callado, sin responder, como en un gesto último de afirmación de la desobediencia perpetrada. ¿Cómo no recordar a aquel niño del cuento de Julio Ramón Ribeyro que a diario huía del mismo mundo hacia ese espacio alternativo que son las azoteas, como lugar de liberación y rebeldía? Pero en «Por las azoteas», el ansia por cruzar a la «zona inexplorada», o de lanzarse «al asalto de la tierra desconocida», se configura para plantear el sentido de lo marginal, pues allí vive el hombre desahuciado que es el marginado social. Sin embargo, en el cuento de Sumalavia la exploración de la *terra incognita* es un acto íntimo, una búsqueda personal más allá de los límites prefijados en la rigidez de un mundo que se adivina asfixiante por excesivamente convencional. Ya no se trata de un mensaje social, sino de una insubordinación, que tiene que ver estrictamente con lo más íntimo, con el crecimiento más personal. Seguramente por ello, un peculiar sentido del humor cierra el fragmento: «Lo último que recuerdo de ese momento es la tibieza en mi cuerpo y la imagen de una gran col delante de mí» (p. 39).

Por último, la tercera parte nos devuelve a la etapa adulta en la que reaparecen las grietas del personaje: «Estoy sobre mi cama, desnudo y con mucho frío; acabo de hacer el amor y ella se ha marchado» (p. 39). La frialdad de la escena, dada por ese opuesto amor-frío, ocurre en una habitación, ahora sí de forma explícita, que abre su visión a la ciudad a través de la ventana: «Me asomo a la ventana con ganas de reconocer a las personas e ir nombrándolas una a una; y me es imposible...» (p. 39). La lejanía y lo tenue de las luces emborronan la imagen que convierte a los habitantes de la ciudad en seres anónimos. La ciudad no deja distinguir a las personas, las unifica, pierden el aura, a decir de Baudelaire. Pero persiste el deseo de lo humano en un final que vuelve a ofrecerse a través de la imaginación del personaje y no del plano de la realidad. En definitiva, la realidad y el deseo, dualidad irresoluble en el relato, que establece un vínculo entre los personajes de cada una de las «habitaciones» de Ricardo Sumalavia.

También lo es (la dualidad irresoluble) en «Los reyes alguna vez». El autor nos sitúa de forma explícita entre las calles de Junín y Azángaro, donde Virginia compró un día un disco de Elvis y de ahí se fue directo a su habitación. La historia se intercala de súbito con la de una pareja de norteamericanos en un «viejo y sucio hotel de Lima» (p. 42). Desde allí nuevamente se produce el retrato de las calles a través de la ventana, escena que la impulsa a la reflexión sobre el paso del tiempo, de modo que la ciudad sigue funcionando desde el exterior como vía de acceso hacia el interior del personaje. Al fin, la carencia de sentido vital vuelve a provocar la caída de la ilusión en un entorno enrarecido que penetra en las fisuras de los personajes.

Por último, «Estreno» y «Colofón al día de la sombra» relatan historias asimismo de caída, en conexión con espacios decadentes como el viejo teatro en el que transcurre «Estreno», en el que hay una reflexión sobre lo «aparente» que nos devuelve al comienzo de estas páginas: «sobre el tablado: los sillones, la mesa de centro, los adornos, la chimenea —no importa que esta sea de cartón piedra—; siempre has pensado que las casas sin chimeneas son inverosímiles» (p. 47). Establece aquí el autor un juego entre realidad y ficción que concluye con el apagón final de la luz, como ocurrirá en «Colofón al día de la sombra», nuevamente en un cuarto de hotel en el que deviene el conflicto.

Llegamos por fin a las buhardillas, en «Del canto que somos testigos», un título que de inmediato se fragmenta en diferentes cantos que Sumalavia identifica con espacios urbanos; el primero, los hospitales: «Solo vuelvo a los hospitales, como regreso a otros lugares, porque necesito y quiero fragmentarme» (p. 51). Aquí se hace explícita la particular visión de la ciudad que Sumalavia está creando, como espacio idóneo para la construcción literaria del fragmento, y del fragmento como medio para proyectar la vida; la ciudad como segmentos, la ciudad cuarteada en los espacios públicos o privados que la conforman, en definitiva, el edificio de habitaciones. Y tras el hospital, la parroquia (el lugar del canto inamovible, inalterable), y luego los museos, los cafés, las pensiones, todo traspasado de una sutil ironía, es decir, del sentido del humor de la inteligencia.

Casi para concluir, encontramos un último canto imprescindible: la referencia a las sirenas y, por tanto, aunque no de forma explícita, a su canto. Como dijera Antonio Muñoz Molina en *El Robinson urbano*, «Ulises, primer náufrago y peregrino del que tenemos memoria, no busca ya su Ítaca imposible en las islas del Mediterráneo —despojadas de todo misterio o aventura por los cruceros turísticos—, sino en las calles tristes de Dublín» (1993, pp. 13-14). También en *Habitaciones* hay testigos que por supuesto no renuncian al canto de las sirenas urbanas. Seguramente

porque, además de la identificación con la mujer, es un canto vital en el sentido homérico, o así me gusta pensarlo: «Nadie ha pasado con su negro bajel sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca, sino que se van todos después de recrearse con ella, sabiendo más que antes». De ese canto, que emana de *Habitaciones*, sin duda «somos testigos» los lectores.

El fragmento final cierra el edificio por arriba, desde la altura alcanzada por una obra que se condensa en esta última declaración categórica de una estética, hecha palabra en *Habitaciones*: «Ya no logro distinguir entre el silencio y el canto; / y si alguno de ellos está presente, / no se ha fijado en mí» (p. 54). El silencio incrustado en el canto, en el lenguaje; o el logro de tocar la esencia más íntima de la literatura develada en la sencillez de tres versos que aparecen perfectos, convierte esa esencia en sustancia del «yo» literario; ese «mí» que es Sumalavia en esta primera y rotunda entrega de su obra.

A modo de cierre

Desde la filiación y la equidistancia con la tradición literaria urbana del Perú de la segunda mitad del siglo XX, esta primera obra de Ricardo Sumalavia significa una renovación. Por un lado, desde el punto de vista temático, porque el objetivo ya no está en apresar los cambios urbanos y las problemáticas sociales, sino en la aprehensión literaria de aquella parte más íntima y compleja del ser, que por ello no tiene nacionalidad. Por otro lado, esa renovación se da desde el punto de vista formal, por el rebasamiento del género del cuento en sus convenciones, fragmentándolo, poetizándolo y profundizando esa estética de los silencios que obligan al lector a darse de un modo muy particular en el acto de la lectura. Y no solo de la lectura, sino de la necesaria relectura, pues en cada una de ellas (y este es también uno de los logros principales de *Habitaciones*, una intensificada exigencia al lector) siempre descubrirá nuevos sentidos, hilos conductores insospechados, detalles reveladores de significados sumergidos. El palimpsesto pareciera infinito en ese proceso. Y la fragmentación deviene en una estética de lo mínimo que termina por convertirse en lo máximo.

Por último, aunque ya habíamos cerrado con Sumalavia el edificio por arriba, quedaba alguien en la azotea: de nuevo Martín Adán diciendo adiós tras el saludo que nos había dado hacia el comienzo de *Habitaciones*, ahora con esta otra cita magnífica rescatada por el autor: «Bertoldo diría estas cosas mejor / pero Bertoldo no las diría nunca» (p. 55). Sumalavia, el joven que nos jura ser el de la fotografía en uno de los «hiperbrevés» últimos, se atrevió a «decir» para salvarse del «nunca». Y logró originar una estética que en las décadas siguientes desarrollaría en los cuentos

de *Retratos familiares* (2001) y *Enciclopedia mínima* (2004), así como en las novelas *Que la tierra te sea leve* (2008) y *Mientras huye el cuerpo* (2012). Queden estas obras en el tintero de la habitación que, aun en el piso de enfrente, forma parte del edificio literario: la del lector ante la página en blanco que también llega al silencio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adán, M. (2006). *La casa de cartón*. Madrid: Huerga y Fierro.

_____ (1992). La mano desasida. En Aguilar Mora, J. (estudio y selección). *Martín Adán. El más hermoso crepúsculo del mundo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Bolaños, M. (1996). La ciudad es un estado de ánimo. En *La ciudad (en la colección fotográfica del IVAM)*. Valencia: IVAM, Centre Julio González/ Generalitat Valenciana.

Cabrera Junco, J. (2012). La mejor manera de comprender el mundo es a través de fragmentos. Entrevista al escritor Ricardo Sumalavia. Recuperado de http://www.leeporgusto.com/la_mejor_manera_de_comprender/

Calvino, I. (1998). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.

Cortázar, J. ([1969] 1985). Del cuento breve y sus alrededores. En *Último round*. Madrid: Siglo XXI Editores.

_____ ([1963] 1994). Algunos aspectos del cuento. En *Obra crítica 2*. Madrid: Alfaguara.

Muñoz Molina, A. (1993). *El Robinson urbano*. Barcelona: Seix Barral.

Páez, L. F. (2004). Ricardo Sumalavia. La sutil evocación de la cotidianidad. En *Ciudad y literatura. III Encuentro de nuevos narradores de América Latina y España*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Quincey, T. de (1996). *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid: Alianza.

Ribeyro, J. R. (1994). Por las azoteas. En *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.

Sumalavia, R. (2005). *Habitaciones*. Lima: Estruendomudo. Recuperado de <http://habitacioneslibro.blogspot.com.es/>

_____ (2004). Tres conversaciones ciudadanas. En *Ciudad y literatura. III Encuentro de nuevos narradores de América Latina y España* (pp. 183-191). Bogotá: Convenio Andrés Bello. Recuperado de <http://www.el-hablador.com/conversaciones.htm>

Recibido: noviembre de 2015

Aceptado: enero de 2016