

SASACHAKUY TIEMPO

Memoria y pervivencia

Ensayos sobre la literatura de la violencia
política en el Perú

Mark R. Cox

pasacalle
EDITORIAL

MARK R. COX

SASACHAKUY TIEMPO:
MEMORIA Y PERVIVENCIA

SASACHAKUY TIEMPO:

Memoria y Pervivencia

Mark R. Cox



PRESBYTERIAN COLLEGE

pasacalle
EDITORIAL

MARK R. COX

SASACHAKUY TIEMPO:
MEMORIA Y PERVIVENCIA

SASACHAKUY TIEMPO:

Memoria y pervivencia

Mark R. Cox

1ª Edición: junio 2010

Tiraje: 1,000 ejemplares

Portada: escultura Chavín,

foto de Ricardo Virhuez

Hecho el Depósito Legal

en la Biblioteca Nacional del Perú

Nº 2010-06907

ISBN: 978-612-45537-1-4

© Mark R. Cox, 2010

mcox@presby.edu

© Editorial Pasacalle EIRL, 2010

RUC 20515674471

Jr. Bella Unión 672 SMP Lima 31

pasacalle@gmail.com

www.pasacalle.pe

Edición electrónica

INTRODUCCIÓN

Es una coincidencia que escribo esta introducción el 17 de mayo del 2010, hace justo treinta años desde el comienzo de la guerra interna armada que cobró la vida a casi setenta mil personas y afectó a muchísimas otras más. Cada año aumenta la cantidad de obras literarias acerca de este tema y mi carrera ha seguido este crecimiento. Mientras estudiaba para el doctorado, tenía interés en la narrativa indigenista y neoindigenista, y luego me tropecé con unas obras acerca de la guerra de guerrillas en el Perú. En 1990 fui por primera vez a Lima y pasé una semana yendo a librerías y buscando libros sobre la guerra. En 1992, después del autogolpe del 5 de abril, me quedé en Lima en junio y julio. Un librero en la avenida Camaná me corrió de su librería porque buscaba libros de Hildebrando Pérez Huarancca y de Víctor Zavala Cataño. Me casé en San Borja el 17 de julio. El día anterior fue la bomba de Tarata y el día después fue la masacre de La Cantuta. Terminé mi tesis doctoral en 1995¹. Dedicué un capítulo al potencial revolucionario en las obras de Manuel Scorza e Hildebrando Pérez Huarancca, y dos capítulos al tratamiento narrativo de la violencia y las relaciones del poder con relación a los campesinos y la guerra de guerrillas en dieciséis escritores. En 1998 publiqué una bibliografía anotada sobre la violencia política con treinta y dos escritores, quienes habían publicado once novelas y sesenta y dos cuentos². Al publicar la antología *El cuento peruano en los años de violencia* (2000), ya tenía un corpus de más de cien cuentos y treinta novelas por sesenta escritores. Cuatro años después, al publicar *Pachaticray*, había crecido a 192 cuentos y 46 novelas por 104 escritores. En 2008 publiqué “Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna: De los años ochenta y noventa (Con un estudio previo)” con 306 cuentos y 68 novelas por 165 escritores. Hay por lo menos treinta novelas en in-

¹“Violence and Relations of Power in Andean-Based Peruvian Narrative since 1980” (La violencia y las relaciones del poder en la narrativa peruana andina desde 1980).

²“An Annotated Bibliography of Narrative Fiction about Sendero Luminoso and the Guerrilla War in Peru”, *Revista Interamericana de Bibliografía* (RIB) 1 (1998).

http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1998_1/articulo10/index.aspx?culture=en&navid=221

glés sobre este tema al igual que unas dieciséis películas en español y en inglés. Que un norteamericano pudiera encontrar tantas obras indica que debe haber muchas obras más de las cuales pocas personas tienen conocimiento. Lamentablemente, hay poca crítica literaria acerca de estas obras y algunos estudios deficientes, revelando una falta de investigación y conocimiento del material. La peor crítica descende a insultos personales, una perspectiva parcializada que señala a un grupo de escritores como los únicos buenos y a otros como ignorantes que no saben escribir. Peor aun son los errores que ponen en evidencia una falta de seriedad en la investigación. Tal es así que veo la necesidad de un libro con este enfoque para ampliar el discurso acerca de este tema. Espero que este libro, y el estudio y la bibliografía anotada³, sean una contribución hacia un aporte serio del estudio de la narrativa sobre la guerra interna armada.

Este libro se divide en tres secciones, de escritores andinos, de escritores ex-insurgentes, y de académicos. Me hubiera gustado poder tener una sección de las fuerzas del orden, pero, con pocas excepciones, no hay mucha producción narrativa. Para no exceder la extensión del libro, opté por sólo publicar documentos y ensayos poco conocidos de escritores, y ensayos diversos sobre este tema por académicos de varios países.

La sección de escritores andinos se compone de documentos de 1990 y de reflexiones recientes. En tres ensayos de mayo de 1990, tres de los escritores principales opinan sobre esta literatura. Dante Castro propone que existe una buena cantidad de obras narrativas sobre la guerra interna. Luis Nieto Degregori le responde a Dante Castro porque éste lo critica por su cuento “Vísperas”, el cual se inspira en el escritor Hildebrando Pérez Huarancca. Al mismo tiempo aparece en el Cusco el ensayo de Enrique Rosas Paravicino. Los ensayos de Dante Castro y Ricardo Vírhuez sobre *Abril rojo*, la novela de Santiago Roncagliolo, representan parte de la crítica de las obras aparecidas a media década por escritores hegemónicos. El ensayo de Luis Nieto Degregori da una perspectiva más amplia. Además de sus ensayos, sobre este tema Dante Castro ha publicado nueve cuentos, Enrique Rosas siete cuentos y una novela, Luis Nieto seis cuentos y una novela breve, y Ricardo Vírhuez veintidós cuentos breves. Los

³Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 68 (2008): 227-268.

primeros tres publican por primera vez sobre este tema en 1986 y 1987. Vírhuez publica sus primeros cuentos en 1992; primero con la editorial y revista *Arteidea*, y ahora con la *Revista Peruana de Literatura* y la editorial Pasacalle, la cual publica este libro, y ha ejercido un papel muy importante en la literatura peruana.

La circulación de obras por ex-insurgentes, en general, es mínima, pero para un estudio serio es importante tener acceso a sus perspectivas. Los dos prólogos en esta sección son de colecciones de cuentos de grupos literarios de presos políticos y ex-presos, ambos del penal Miguel Castro Castro. Miembros de la Agrupación Cultural Ave Fénix participaron en los talleres literarios del escritor Gonzalo Portals Zubiarte y, con su ayuda, lanzaron el libro de cuentos *Desde la persistencia*, en el 2005. Muchos de ellos están en libertad, de modo que, por ejemplo, Manuel Marcazzolo presentó en el 2006 su libro de cuentos *Historias de rotonda*. Otros miembros del grupo siguen escribiendo y piensan publicar otras obras. El Grupo Literario Nueva Crónica ha publicado el volumen de cuentos *Camino de Ayrabamba* (2007) y el libro de relatos de Víctor Hernández Bautista, *Golpes de viento* (2008), quien también tiene una novela en prensa. Nueva Crónica también ha publicado ensayos acerca de la narrativa de la guerra interna armada. Rafael Masada escribió la novela *Resaca*, y en 1995 la publicó con obras de dos otros escritores, quienes escribieron una novela testimonial y varios cuentos, en la página de Internet, “Perú: Cuentos de amor y lucha”.

Los ensayos académicos tocan varios temas diferentes y son una pequeña muestra de la riqueza de enfoques académicos a este tema. Antonio Melis analiza la obra poética de Alejandro Romualdo. Carlos Vargas Salgado compara dos obras de teatro burgués. James Higgins da un panorama más amplio de unos escritores principales. Juan Zevallos analiza la obra de una peruana que ha radicado en Estados Unidos por muchos años y analiza su perspectiva hacia el Perú. Toni Giménez contrasta la novela *La hora azul*, de Alonso Cueto, con testimonios ayacuchanos. Y, por último, mi ensayo compara y contrasta la literatura y las ideologías de Dante Castro y del Grupo Literario Nueva Crónica.

Este libro no habría sido posible sin la ayuda de muchas personas. Agradezco a los autores que amablemente me permitieron publicar sus obras. Presbyterian College me ha dado apoyo financiero

para viajes de investigación al Perú y para la publicación de este libro. Le debo mucho a mi gran amigo Ricardo Vírhuez Villafane. Me ayudó a publicar mis dos últimos libros y, con este libro, también es mi editor. Tendría que agradecer a muchas personas que me han ayudado por los años con consejos e información. Agradezco mucho a mi familia: Silvia, mi esposa maravillosa, mis hijos Michael y Jeremy, mis suegros Mauro y Flor Álvarez, y mi cuñado Alan Álvarez. Pongo toda mi fe y esperanza que este libro sea un aporte a los estudios de la literatura peruana acerca de la guerra interna armada.

Obras Citadas

Cox, Mark R. "Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo)". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 68 (2008): 227-268.

---. "An Annotated Bibliography of Narrative Fiction about Sendero Luminoso and the Guerrilla War in Peru". *Revista Interamericana de Bibliografía* 1 (1998).

<<http://www.iacd.oas.org/RIB%201%2098/luminoso.htm>>

---. Ed. *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos, 2000.

---. Ed. *Pachaticray (El mundo al revés): Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: Editorial San Marcos, 2004.

---. "Violence and Relations of Power in Andean-based Peruvian Narrative since 1980". Tesis doctoral. Universidad de Florida. 1995.

I

PERSPECTIVAS
DE ESCRITORES ANDINOS

Los Andes en llamas

Dante Castro

Unicornio, mayo de 1990

Introducción

Mientras sectores de la derecha, ligados a los medios de información especializados y a una élite privilegiada niegan la existencia de una narrativa que testimonia los altos niveles de violencia política que vive nuestro país a partir de los años 80, hay un gran movimiento de jóvenes narradores que a través de sus obras, publicadas con sumo esfuerzo y por circuitos marginales, recrean este hecho sin ninguna orientación preestablecida por denigrar —como lo ha hecho MVLL en Historia de Mayta— o ensalzar a una de las partes enfrentadas. Asumir esa realidad es dar cuenta de este fenómeno, sin partes favorecidas pero denunciando los abusos contra la vida humana. Aquí, ese necesario deslinde y el conjunto de autores que revelan esta dramática realidad.

No es de extrañar el hecho que la clase dominante utilice los medios de comunicación que controla para hacerse eco de sus propias tesis. Tanto en los campos de la economía y la política como en el campo cultural, los medios de comunicación de la burguesía se esfuerzan en una suerte de monólogo con el fin de neutralizar a través de la desinformación, alternativas que no les son gratas. La literatura no podía permanecer ajena a estas intenciones, a pesar que en materia de narrativa ha dado mayores frutos en estos últimos años presentando nuevos autores con gran calidad artística y futuro promisor. Entre los narradores recién aparecidos en la década del 80, como es lógico suponer, hay quienes escriben sobre asuntos relacionados con la guerra interna que padece el país y quienes al no poseer conocimientos suficientes sobre este hecho histórico o por motivos ideológicos, narran sobre otros temas. La revista *Debate* pretendió hacer un balance por medio de una encuesta dirigida a los mismos escritores, prescindiendo de diferenciar a quienes habían surgido a las letras con anterioridad de quienes se inician con la primera publicación. La encuesta arrojó resultados con los cua-

les algunos escritores pueden o no estar de acuerdo, pero entre las conclusiones a las que arribó la misma revista se evidencian claras intenciones de desinformar al lector acerca de la narrativa sobre la violencia política. Y es así que escriben lo siguiente: “La literatura no es, estrictamente hablando, el modo que tienen las sociedades de narrarse a sí mismas. Muchos problemas que han ocupado al periodismo, al ensayo durante esta década apenas aparecen en las novelas o en los cuentos. Si un historiador del futuro hurgara en la literatura de esta década buscando información sobre ella, no encontraría apenas testimonios sobre Sendero, el narcotráfico o la vida política. Algunos libros aislados en los que se hace referencia directa e indirectamente a estos temas no bastan para darles una presencia real”. (*Debate*, marzo-abril de 1990, Vol XII, N° 59).

Se desprende de la cita que la narrativa de la violencia no tiene una presencia real y, lo que es peor, suponen que los historiadores del futuro van a estar tan desinformados como quien escribe esa nota. El alto precio de la revista mencionada, a pesar de la calidad de su contenido en asuntos no-literarios, evita felizmente que sorprenda con este “análisis” a un número mayor de lectores. Pero ello no significa que los que narramos sobre violencia política nos quedemos sin responder a semejante falacia.

El primer lugar, la generación de narradores del 80 cuenta con representantes de esta corriente que se han hecho conocer en más de un concurso literario serio. Pueden servir de testimonio los cuentos premiados sobre Sendero, la guerra sucia y el enfrentamiento de clases actual.

En segundo lugar, los libros publicados por jóvenes escritores que han sorteado los escollos que significa sacar la primera publicación contienen, en numerosos casos, cuentos referidos al tema en cuestión. Inclusive aún hay antologías que por no gozar del privilegio financiero estatal o privado, duermen el sueño de los justos. Pero no se puede negar que existan textos en circulación que gozan del favor del público —y que por ello tienen una presencia real— que tratan con calidad estética el asunto de la guerra interna que desangra al Perú.

En tercer lugar, cabe señalar la diferencia que hay entre hacer periodismo o ensayo con hacer literatura. La cita al compararlos equivoca el camino. Mientras los periodistas están obligados (en el

mejor de los casos) a dar testimonio de los hechos prescindiendo de juicios subjetivos acerca de lo real, los narradores y poetas extienden una visión de los hechos que inclusive puede ser ajena a estos últimos pero no menos válida. La intención del narrador no es informar sino hacer partícipe al lector de una imagen que si bien se inspira en hechos reales, los transforma, los rodea de símbolos y utiliza un criterio personal de aprehensión emocional. La forma expresiva, que es a la vez forma instrumental, se diferencia de aquello que expresan por el juicio valorativo y el impacto emocional que dicho tema produce en cada autor. Por lo tanto, comparar el aporte del ensayo con el de la literatura es un argumento desproporcionado e innecesario incluso para negar la “existencia real” de una tendencia en la narrativa peruana.

Por último, la literatura también es el modo que tienen las sociedades de narrarse a sí mismas. Pero su esencia no son los acontecimientos narrados tal como se dan en la experiencia histórica, sino la significación del mundo para el hombre mostrada con ocasión de los hechos ficticios que configuran tal significación. Y este fenómeno de expresar la vivencia social a través de la experiencia estética se ha dado suficientemente en la narrativa sobre violencia política, consolidando una corriente al interior de la última generación de escritores.

La visión de los narradores que han incursionado en el tema no es de ningún modo homogénea; de allí justamente se desprende su riqueza. La mayor o menor proximidad con los sucesos más relevantes del conflicto, la procedencia o posición de clase, el punto de vista ideológico y hasta el origen étnico de los escritores son causas de la diversidad de matices. Hay quienes usan de telón de fondo el problema de Ayacucho para contar hechos que bien pudieran darse en otros contextos y hay quienes van directamente al caso sin detenerse en la subjetividad de los personajes, fijándose más en ellos como sujetos dentro del contexto material que los determina. Como el tema tratado posee un trasfondo étnico, la falta de conocimientos del mundo rural origina también una serie de limitaciones difíciles de sortear para algunos literatos. En muchos aspectos el accionar de Sendero y el MRTA les ha descubierto un país totalmente ignorado, marginal dentro de los marginales, quechuahablante o bilingüe, pero siempre ajeno a la bohemia e ilustración ciudadinas.

Otras limitaciones que padecen los creadores están dadas por el contexto político y la presión que ejerce sobre ellos el aparato de dominación: es difícil reconocer públicamente un mínimo de épica a los personajes guerrilleros sin poner en riesgo la independencia supuesta del autor, como también es difícil evitar que se les califique de apologistas del terrorismo. Sería mezquino negar que las acciones de la guerrilla poseen en sí mismas cierta o mucha épica, así como sería cínico reconocérsela a los genocidas. El miedo campea entre aquellos escritores que con poca convicción se ubican al medio del conflicto, pero aún en esas circunstancias han dado a luz textos de gran significación.

La naturaleza de las acciones obliga a replantear esquemas concebidos académicamente y también a contrastar ideas propias con la práctica social que se viene imponiendo. Como dijera Marx, y aplicándolo al caso de la presente etapa histórica, no basta que la locura exista sino que la realidad clame por ella. Y la realidad ha asimilado el llamado a la guerra que llevan a cabo las organizaciones alzadas en armas dotándolas de seguidores en todo el país, relevando en sus puestos a los caídos en combate con una rapidez y facilidad de recuperación sorprendentes. Y si la violencia política se anida en el subconsciente colectivo, no es difícil imaginar que los narradores jóvenes se sientan impactados al extremo de incluirla en sus obras.

Los inicios

Haciendo reminiscencias de lo que fue un esfuerzo inicial el lector recordará al conocido novelista y hoy candidato del Frede-mo, Mario Vargas Llosa, como uno de los narradores que más temprano intentaron retratar en pinceladas poco coherentes las hazañas guerrilleras, en *Historia de Mayta*. Tanto el profesionalismo como la experiencia del famoso escritor se vieron opacados por su clara intencionalidad política de denigrar a los personajes, perdiendo así una excelente oportunidad de concebir la obra que muchos peruanos esperaban de él. Varguitas trata de trazar un paralelo entre la frustrada intentona foquista de los años 58 al 61, con la actual experiencia desarrollada por Sendero y que se imagina expresada a través del hijo de Mayta.

Posteriormente los autores de narrativa corta han tratado el tema con mayor objetividad y realismo, haciendo uso de las mejores condi-

ciones de que goza el cuento sobre la novela para sintetizar, por intermedio de personajes ficticios, la experiencia colectiva que significa la presente confrontación. La mayoría de cuentistas del 80 ha despertado al mundo de las letras en medio de la tormenta social que vivimos y esta condición a su favor los diferencia de los que provienen de otras generaciones, aun cuando estos últimos poseen una mayor y sólida formación artística. Más allá de los desperdicios ideológicos que impiden al autor de *Historia de Mayta* hacer una buena novela política, podemos reconocer en esta obra el único intento vano que sintetiza el fracaso de la generación del 50 para escribir esta coyuntura. El fracaso se hace extensivo a toda su generación en cuanto a novela política se refiere, si es que concebimos a ésta como expresión seria y realista de la lucha de clases en una etapa determinada. A decir de Miguel Gutiérrez: “*Historia de Mayta* pudo ser esa novela, si su autor hubiese podido dominar los demonios de rencor que lo impulsaron a escribirla” (*La Generación del 50: Un mundo dividido*, pág. 231).

Esto no quiere decir que no hubo intentos que más cayeron en lo lúdico e intrascendente que en lo sustancial. Pero, como afirmamos, fueron intentos que no reflejaron con veracidad las condiciones en que los referentes históricos se desenvuelven. Posteriormente el cuento empieza a desplazar de la escena a la novela convirtiéndose en cantera de nuevos valores literarios.

Venciendo el temor a incurrir en el delito de apología del terrorismo (DL 046) sacamos en un comienzo el cuento “Escarmiento” (Dante Castro, *Otorongo y otros cuentos*, Lluvia editores, 1986) y casi simultáneamente el escritor Enrique Rosas Paravicino ganó una mención honrosa en el COPE-85 con “Al filo del rayo”, tardíamente publicado a fines del 86; este cuento daría posteriormente título a su libro editado en 1988 y que exclusivamente contiene cuentos sobre las guerrillas y su represión. En el mismo concurso COPE-85, publicado con el mismo retraso a fines del 86, otro autor saldría ganando mención honrosa con tema similar: Zein Zorrilla, con “Castrando al buey”. Luis Fernando Vidal, catedrático de San Marcos, escribió “Antes que amanezca”, breve relato publicado en la *Antología Mayor de San Marcos* (1987). Nos siguieron en el camino Jorge Valenzuela (“Al final de la consigna”, en el libro *Horas contadas*, editorial Colmillo Blanco, 1988) y Pilar Dughi (“Los días y las horas”, en el libro *La premeditación y el azar*, editorial Colmillo Blanco, 1989). También en

1989 fue publicado *Tikanka*, libro de Julián Pérez que contiene cuentos narrados desde el interior mismo de la realidad rural de Ayacucho y la resistencia popular a la fascistización.

Mención aparte merece la narrativa de Luis Nieto Degregori, no solamente por su calidad sino por el oscuro punto de vista en que sitúa la situación ayacuchana. Lucho Nieto ha publicado *Harta cerveza y harta bala* (Lima, 1987) y *La joven que subió al cielo* (1988), pero donde penosamente incurre en asuntos de poca ética es en su colección de cuentos *Como cuando estábamos vivos*, con la narración testimonial “Visperas”, hecha esta última con los mismos demonios de rencor que descalifican a Vargas Llosa, Luis Nieto pierde imagen al denigrar a otro narrador de mucha calidad: Hildebrando Pérez Huaranca mediante el relato mencionado. No le fue necesario colocar el nombre del recordado Hildebrando, sino que fabricó un personaje: Grimaldo Rojas Huarcaya, en el cual el lector puede identificar al desaparecido cuentista ayacuchano.

Seguimos buscando además afanosamente al escritor provinciano que escribió “Kusicha”, notable cuento por su realismo y dulzura infantil frente al aniquilamiento de poblaciones campesinas. Hasta hoy no hemos podido conocer el nombre de este autor que en pocas líneas ha logrado conmovernos y, de no encontrarlo, tendremos que aventurarnos a publicarlo como autor anónimo en la antología de cuentos sobre la violencia política que venimos preparando. El caso de este desconocido escritor es el mismo de otros que publicaron narraciones en revistas de lamentable escaso tiraje y que esperamos lleguen a nuestras manos.

Y cerrando la década, como prueba de la “presencia real” de esta tendencia, el cuento “Ñakay Pacha” ganó el segundo puesto COPE-87 (publicado recientemente en noviembre de 1989), narración hecha sobre los sucesos más patéticos de la presente guerra interna y que —incómodo es decirlo— fue escrito por el autor de este artículo.

El “boom” subterráneo

Carlos Calderón Fajardo se refiere al “boom” de los narradores que recientemente se dan a conocer por los medios propios o Concytec, en su artículo aparecido en la revista *Quehacer* N° 61 (octubre-noviembre, 1989) y que justamente lleva por título: *El boom*

subterráneo de la narrativa peruana. El conocido autor pone en evidencia que la obra narrativa es una mercancía sujeta a la oferta y la demanda, sujeta a las apetencias de los grandes reguladores del mercado internacional en el que no interesa el valor estético de la obra, sino el volumen de los tirajes y el número de traducciones. En última instancia, el prestigio nacional de un escritor es otorgado fuera del país sometiéndose el devenir de la literatura nacional a los designios de los reguladores internacionales. Posteriormente hace referencia a la polarización que acontece entre narradores jóvenes del Perú, antagonismos que se libra entre aquellos que propenden más hacia la universalidad de su prosa que al contenido, y los que renuncian a una literatura evasiva del acontecer nacional. Es así que escribe: “Por supuesto que éste no es un fenómeno de generación espontánea, sino que se viene gestando desde hace diez años por lo menos: el esfuerzo de unos por separar realidad social y narrativa y el de los otros por radicalizar la vinculación entre narrativa y realidad social. Y ahora, al borde de los 90, tenemos dos tendencias incomunicadas y aparentemente irreconciliables. A los narradores del primer grupo les interesa la renovación del lenguaje, la innovación técnica formal y aspectos no sociales de la realidad. A los otros, expresar la realidad descarnada, el nuevo Perú socialmente multiforme; para lograrlo estarían gestando técnicas propias ligadas a la narrativa popular”.

Frente a lo afirmado en la cita, cabe agregar que los críticos “oficiales” hacen su parte mostrando rechazo a todo rasgo de realismo o criollismo por ser de mal gusto para el “buen leer” de la burguesía. Suponemos que debe ser tan desagradable para ellos como un paseo vespertino por la Plaza Unión y que preferirían tomar el siguiente trago en unos de los numerosos locales de Barranco. A los narradores del primer grupo no han de faltarle oportunidades de promocionarse por medio de estos críticos “oficiales”, mientras que a los del segundo siempre habrá manera de cerrarles las puertas, mucho más si se refieren a temas de la violencia insurgente. No hay nada mejor para que nuestra literatura encuentre respuesta positiva de los “oficiales” que instituirse en seguidores de Joyce, Kafka, Proust o Camus, y no dejarse “contaminar” por regionalismos o formas dialectales del tipo de Arguedas, Ciro Alegría, Icaza o Rulfo. Si es que los narradores del segundo grupo cobran fama a pesar de haberse salido del libreto impuesto, hay que asimilarlos con cierto pudor: esta última consti-

tuye una forma prudente de hacer que pasen desapercibidos y así neutralizarlos.

Pero las circunstancias por las que atraviesa el país se siguen reflejando en la literatura y conforme los narradores del segundo grupo sigan luchando por el espacio que les corresponde y se democratizen los medios de promoción, se tornará inevitable una hegemonía de lo popular en nuestra narrativa. El público ha recibido con gran aceptación a la narrativa sobre violencia política y al final, la misma masa de lectores es la que premia con sus preferencias.

Incendio en un vaso de agua

Luis Nieto Degregori

*Unicornio: Revista quincenal de política y cultura,
Lima, lunes 28 de mayo de 1990, n° 32, pp. 16-17*

Carta de Luis Nieto D. a la revista Unicornio

Cusco, 14 de mayo, 1990

Señor Director:

En el último número de la revista que dirige se publica un artículo de Dante Castro sobre narrativa y violencia que, más que un acercamiento a tan importante tema, parece la queja de un niño por la poca atención que le prestan. La nota que incluyo a continuación, tal vez demasiado larga para ser acogida por su revista, es un intento de plantear en términos serios el debate sobre el asunto en cuestión, debate, por otra parte, que será retomado en el seminario regional surandino SUR, que este viernes 18 publicará un artículo del narrador cusqueño Enrique Rosas Paravicino sobre la violencia en la narrativa.

Le agradezco de antemano la atención que pueda prestar a la presente.

Atentamente,

Luis Nieto Degregori

L.E. 23813913

[Respuesta de *Unicornio*] (*)

Epítetos aparte, Dante Castro toca un tema que, en verdad, casi nadie ha tocado. Además, como todos respondemos el medio donde vivimos, una gran masa lectora acogerá con beneplácito esta fogosa polémica, pero... entre cuentistas no se cuentan cuentos y lleguen, por favor, a cosas puntuales.

El siguiente trabajo es la respuesta del joven narrador Luis Nieto Degregori, al informe que publicáramos en nuestra última edición de Unicornio sobre Violencia y Narrativa, perteneciente al también joven narrador Dante Castro. Unicornio, en su afán de incentivar el debate en los diferentes campos de la cultura nacional, pone sus páginas a disposición para que las diversas opiniones existentes se esclarezcan en bien de nuestro público lector.

Los *Andes en llamas* titula Dante Castro su artículo sobre violencia en la narrativa peruana, pero es lamentable constatar que tanto en éste como en anteriores escritos aparecidos en *Cambio* y *Unicornio* la preocupación principal del autor es el silenciamiento de la narrativa sobre violencia por parte de “los medios de comunicación controlados por la clase dominante” (en su concepción, me imagino que todos, salvo las ya mencionadas revistas que semana a semana acogen sus artículos). Este silenciamiento obsesiona tanto a Dante Castro que, al tratar sobre violencia, se preocupa más: por ejemplo, de rememorar lauros en concursos literarios que de plantear cuestiones de fondo como la de la responsabilidad ética de los autores que se acercan al tema, la de —al margen de los elementos de ficción presentes siempre en la creación literaria— la veracidad e incluso verosimilitud de los hechos narrados, la de la intención con que cada autor construye sus relatos y el significado objetivo de éstos, significado que, como se sabe, no siempre es coincidente con la intencionalidad primigenia, etc.

Más aún, el silenciamiento obsesiona tanto a Dante Castro que le perturba la capacidad de entendimiento y le hace leer una cosa donde dice otra. Así, de la cita de *Debate* —“Si un historiador del futuro hurgara en la literatura de esta década buscando información sobre ella, no encontraría apenas testimonios sobre Sendero, el narcotráfico o la vida política. Algunos libros aislados en los que se hace referencia directa e indirectamente a estos temas no bastan para darles una presencia real”— él desprende que la “narrativa de la violencia no tiene una presencia real”, cuando lo que allí dice, en negro sobre blanco, es que la violencia y otros temas no tienen una presencia real en la narrativa, que no es lo mismo. Lo que se dice en *Debate*, sin ser del todo cierto para el caso particular de Sendero, sí lo es para los otros dos temas mencionados, vida política y narcotráfico. E incluso para el caso de Sendero, si de 170 títulos que consigna la revista, sólo una decena de cuentos (ojo, no estoy diciendo una decena de libros) se toca el tema, quiere decir que los narradores peruanos recién están tanteando asunto tan crucial para nuestro país.

En su recuento de autores que han abordado el tema de la violencia, Dante Castro señala que mi narrativa merece mención aparte, entre otras razones porque la embarro (“incurro en asuntos de poca ética”, según sus propias palabras) cuando, en el cuento “Vísperas” toco el tema de la actitud del escritor y del intelectual ante Sendero. Aquí vienen al caso un par de aclaraciones: en primer lugar, no denigro a Hildebrando Pérez Huarancca, de quien me hice amigo por el año 80, cuando trabajamos juntos en la Universidad de Huamanga, aunque sí es cierto que este escritor es el prototipo de mi personaje. Me he visto muchas veces en el trance de aclarar a inexpertos lectores que el escritor crea sus personajes en base a personas de carne y hueso, generalmente de su entorno, sin que esto signifique que esté retratando a estas personas con el solo cuidado de cambiarles de nombre. Es la primera vez que tengo que aclarar esto a un escritor.

En segundo lugar, lo poco ético al abordar el tema de Sendero es no tomar posición ante los actos de barbarie de este grupo armado (tan o más genocida que las fuerzas del orden cuando éstas cometen excesos) o decir que uno no comparte ni las ideas ni los métodos de lucha de los senderistas pero, al recrearlos en la literatura, pintarlos de tal manera que el lector termina identificándose precisamente con ellos. Anunciar a los cuatro vientos, como lo hace Dante Castro, que antes de publicar su relato “Escarmiento” tuvo que vencer su temor a ser juzgado por el DL 046 me parece pueril en extremo. A muy pocos, por no decir a casi nadie, les interesa la literatura que hacen los nuevos autores peruanos. Entre esos pocos, Dante Castro y yo lo sabemos muy bien porque hemos conversado sobre el asunto en un encuentro de narradores, no están ni Sendero ni las fuerzas policiales ni Sendero Luminoso. ¡Qué más quisiéramos! El mejor servicio que le haría la policía a un escritor es acusarlo de apología del terrorismo, o de la misma manera, el mejor favor que haría Sendero a un autor es amenazarlo de muerte. Desgraciadamente, empujoncitos a la fama por el estilo sólo les da el Ayatollah Jomeini, tal vez, porque, a diferencia de ese otro fundamentalista que es Abimael Guzmán, sí se interesaba por la literatura.

Un último punto, ya que estamos hablando del impacto real de la literatura que hacemos en el Perú. El mayor problema que enfrentamos los narradores jóvenes no es el silenciamiento de nuestro trabajo —tratemos el asunto que tratemos y escribamos como escri-

bamos— por parte de la prensa burguesa, sino, como señala Mirko Lauer en el mismo número de *Unicornio*, “el hecho de que los literatos, como grupo social e institución, no estamos al día”. El mayor problema de los narradores en el Perú es, otra vez con palabras de Lauer, “el distanciamiento entre la literatura y la comunidad de lectores”. Mientras no cerremos esta brecha entre los que escriben y los que leen, las encuestas sobre los escritores más importantes de una década tendrán que seguir haciéndose entre... los mismos escritores, porque nadie más los conoce. Este tema, que no entiendo cómo puede seguir permaneciendo ajeno a la preocupación de quienes ejercen el oficio de la pluma, es otro de los que abordo en el relato “Vísperas”, relato que, el consignador de lauros se olvida anotar, mereció un premio en el concurso Inca Garcilaso de la Vega, convocado el año pasado por la Casa de España en el Perú y auspiciado por el “superburgués” diario limeño *El Comercio*.

La violencia en la narrativa: gravitación y perspectivas

Enrique Rosas Paravicino

Semanario Sur, Cusco, 18 de mayo de 1990

Antonio Cornejo Polar, en un estudio sobre la novela indigenista, arriba a la siguiente conclusión: “Mucho más que repetición desmejorada de algún orden novelesco ajeno, la novela indigenista es anuncio y ensayo de una nueva literatura”. La nota aparece fechada en octubre de 1978, es decir antes de que el Perú entrase en su periodo más violento en el siglo XX, que viene a ser la década del 80. Desde entonces, el país ha venido cambiando vertiginosamente, a golpe de infortunio y muerte. De mayo de 1980 a mayo de 1990 se han producido alrededor de 16,739 atentados, con una trágica secuela de 16,891 muertos, conforme a los datos que presenta el senador Enrique Bernal.

Esta realidad tan calamitosa ha cambiado no sólo el carácter de las instituciones policiales, castrenses y jurídicas, sino que viene remeciendo seriamente la forma de pensar de los peruanos. El folklor, el arte y la literatura no pueden hoy soslayar semejante trastoque de valores y, conscientemente o no, tienden a reflejar la conmoción, la protesta y la angustia colectivas. Pareciera ya asomar una cultura larval y subterránea moldeada en la fragua del dolor: la cultura de la violencia. Su expresión completa la podremos apreciar dentro de algunos años.

Sin embargo, entre todas las manifestaciones del arte, es la literatura —más concretamente la narrativa— la que aborda con mayor constancia e intensidad la recreación de este fenómeno. En efecto, a diez años de iniciadas las acciones armadas, se afianza cada vez más una tendencia narrativa que replantea el imaginario peruano.

Pero esto no sólo a nivel temático, sino incluso recurriendo al uso de un lenguaje remozado y de una sensibilidad trepidada a fuerza de estruendos y tableteo de armas. Es el cuento el género que acomete, en esta fase inicial, el tópico de la violencia política y su gama de secuelas; no obstante, no descartamos que hoy mismo se

esté escribiendo la novela (o novelas) que dé(n) un testimonio más amplio y totalizante del actual desangramiento del país. ¿Estaremos al borde de aquella nueva literatura presagiada por Cornejo Polar hace doce años?

Resulta aún temprano para aseverar que sí, pero la confluencia de los diversos esfuerzos, y la sorprendente coetaneidad alrededor de un mismo tema nos llevan a inducir que, en efecto, uno de los rasgos distintivos de aquella literatura anunciada será esta violencia infrenable con tales características de barbarie e insania.

Entretanto, las publicaciones se dan con una frecuencia regular. A los trabajos de Dante Castro y Luis Nieto Degregori se suman otros de diferente factura y enfoque. Los hay de diversos tonos, de acuerdo a la vivencia o conocimiento de cada autor. Es así que el relato “El final del camino”, de Alfredo Pita, difiere notablemente por su signo intelectual de aquel otro similar, pero concebido en un ritmo poético: “Hacia el Hanaq Pacha” de Oscar Colchado. El testimonio narrativo de Julián Pérez, a través de su “Titanka”, tiene tal frescura y veracidad que nos gustaría encontrarlas en los cuentos de Jorge Valenzuela y otros narradores urbanos que escriben sobre la violencia rural. El tratamiento sutil de Zein Zorrilla en el relato “Castrando al buey” contrasta con el abordaje directo y descarnado que hace de la tragedia Dante Castro en su “Ñak’ay Pacha”.

Resulta aquí indiscutible la ventaja que tienen los escritores provincianos por el conocimiento no sólo del hábitat andino, sino de las diversas etnias regionales atrapadas en el torbellino de la guerra. En muchos casos, los autores tienen una extracción cultural marcadamente definida, con la gracia adicional del quechua y la visión desde adentro. Pero, por otro lado, es asimismo encomiable el esfuerzo que despliegan los narradores capitalinos al estudiar detenida y seriamente la diversidad de las culturas regionales. Sin embargo, no basta la mera procedencia social o la simple acumulación de informaciones. Hay otros escollos que el narrador también debe vencer, escollos relacionados con la técnica, el lenguaje, el estilo, el bilingüismo. Y en estos aspectos aún hay mucho que andar.

Por ahora sólo cabe decir con Eduardo Galeano: “Una literatura nacida del proceso de crisis y de cambio y metida a fondo en el riesgo y la aventura de su tiempo, bien puede ayudar a crear los símbolos de la realidad nueva y quizá alumbra, si el talento no falta y el coraje tampoco, las señales del camino”.

¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto?

Dante Castro

*Domingo, 16 de julio del 2006
Acerca de Abril rojo de Santiago Roncagliolo
Entre realidad y ficción, sólo cabe verosimilitud*

El sensei Nagata era conocido en la vieja Lima por matar un burro de un solo golpe de mano. Fue el primer maestro de karate que conocieron los hijos de inmigrantes japoneses en nuestro país. Al otro lado del Pacífico, Masutatsu Oyama acostumbraba hacer idéntica exhibición, pero con un pesado toro. Treinta años después Jackie Chan incursionó en el séptimo arte e hizo más de 50 películas de kung fu. Este actor se hizo millonario como acróbata de la pantalla grande, pero sus aventuras eran tan inverosímiles que provocaban (y provocan) las carcajadas del público. Imaginémonos qué pensaría el difunto Nagata, como también el hasta ahora sobreviviente Oyama, sobre Jackie Chan. Si ellos le dijeran “payaso”, sus fans les responderían: “pero es famoso”. Ahora imaginemos qué dirían los dos renombrados expertos si Jackie Chan les espetara: “gracias a mi éxito, las artes marciales han llegado a Hollywood”.

Igual nos pasa a quienes hemos llevado el tema de la violencia política a la literatura, desde los años ochenta, cuando vemos surgir —en el nuevo siglo— a los Jackie Chan de la narrativa peruana. Por más que alguno de ellos tenga la buena intención de “representarnos” o “sacarnos del anonimato”, le diremos la vieja frase: no me defiendas, compadre. Después de ganar al lector con un solo golpe de mano, podemos criticar a quienes hacen veinte maromas increíbles para distracción de un público ingenuo.

Pienso que el tema de la violencia política no puede ser reducido a un thriller. Según el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, esa etapa histórica le ha costado al Perú 69 mil muertos aproximadamente. Por este motivo y por el saldo de dolor que ha dejado en miles de familias peruanas, es sumamente importante la

posición del autor que pretende tratar el asunto. Alguien me dirá que cada quien hace lo que quiere con su novela. Yo contesto que eso no condiciona mi opinión.

Ya nos hemos referido a la novela de Alonso Cueto, *La hora azul*, que ganó el premio Herralde. Ahora nos referiremos al joven narrador Santiago Roncagliolo y a los desaciertos de su novela premiada por Alfaguara: *Abril rojo*.

Roncagliolo no comete tan frecuentemente los errores de párrafo que Cueto ha heredado del Vargas Llosa senil. Parece que ha tenido mayor labor de corrección. Pero, si se trata de proferir espumarajos quechuas o de levantar la vista hacia el agujero —una fosa común repleta de cadáveres— o de “quemar sus últimos cartuchos, como los héroes” (p.113), o de hacer que un helicóptero retroceda, llegaremos a celebrar el absurdo absoluto. La primera puede pasar por una figura literaria hecha por un narrador occidental e hispanohablante frente al quechua que no entiende; por lo tanto, no está despojada de discriminación. Nunca he escuchado un “espumarajo” quechua, pero puedo imaginar qué quiso decir el autor, a través del narrador, desde una mentalidad típicamente limeña. En cuanto a la ubicación de la fosa, la narración previa es explícita respecto a que los personajes tienen que ascender, por lo menos una cuesta, antes de darse de narices con los cadáveres. Pero una vez que Chacaltana ha subido esa cuesta, es improbable que tenga que “levantar” la vista hacia el hoyo. El hueco no está en el espacio sideral. En cuanto a quemar sus últimos cartuchos “como los héroes”, los peruanos conocemos únicamente a un personaje de nuestra historia que mantuvo ese juramento: Francisco Bolognesi, antes de morir defendiendo el morro de Arica que fue tomado por los invasores chilenos. Por lo tanto, no se alude a “héroes” en plural. Como Mario Suárez ha demostrado, según su pericia aeronáutica en la FAP, no pueden “retroceder” los helicópteros. ¿De dónde les inventó el autor la palanca de retroceso?

El personaje principal

Sobre el personaje principal, dice la contracarátula: “El investigador de los asesinatos es el fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar. A él le gusta que lo llamen así, con su título y todo. Y el fiscal Chacaltana nunca ha hecho nada malo, nunca ha hecho nada

bueno, nunca ha hecho nada que no estuviese claramente estipulado en los reglamentos de su institución. Pero ahora va a conocer el horror. Y el horror no se ha leído el código civil”.

La Ley Orgánica del Ministerio Público no reconoce el cargo de “fiscal distrital”, sino que el cargo titular más bajo es el de fiscal provincial. Si el autor se hubiera dedicado más a investigar la materia de su novela, habría puesto a Félix Chacaltana Saldívar como fiscal provincial adjunto bajo las órdenes de un fiscal provincial titular. Un fiscal adjunto, es un vicefiscal o segundo del principal que está a cargo de determinada fiscalía.

Pero como de confundir se trata, este fiscal “distrital” no desfila con el escalón del Ministerio Público o de la Fiscalía en la procesión de semana santa, sino con la escuadra del Poder Judicial. Cualquiera diría: “ni que fuera juez o secretario de juzgado”.

Como el autor no conoce las funciones del Ministerio Público ni de los fiscales, hemos visto que pone en la contracarátula que Chacaltana “va a conocer el horror. Y el horror no se ha leído el Código Civil”. En declaraciones del autor dice que Chacaltana “cree en la ley y el orden y sabe recitar de memoria el Código Civil”. Pero la labor de un fiscal como Chacaltana no corresponde precisamente a resolver casos de interés privado, sino de interés público. Por lo tanto, lo que debería conocer más un fiscal en lo penal, además de la Ley Orgánica del Ministerio Público, no es el Código Civil, sino el Código de Procedimientos Penales, la Constitución y —principalmente— el Código Penal. Puede tranquilamente obviar en sus labores cotidianas el Código Civil. Se trataría, según lo que cuenta la novela, de un fiscal provincial en lo penal a quien corresponde intervenir en la investigación el delito desde la etapa policial, no de un fiscal “distrital” en lo civil.

Confusión de instituciones y de épocas

En 1922 se creó la Guardia Civil del Perú (GC) cuyo mítico lema fue “El honor es su divisa”. Durante décadas los peruanos nos acostumbramos a diferenciar a la Guardia Civil de otras instituciones policiales como la Guardia Republicana (GR) o la Policía de Investigaciones del Perú (PIP). Esta tripartición de la labor policial duró hasta el primer gobierno de Alan García, quien en 1988 creó la Policía Nacional del Perú (PNP) cuyo lema es “Dios, Patria y Ley”.

Si la novela de Roncagliolo narra los hechos que se suceden en la postguerra, precisándose enmarcados en la etapa de pacificación fujimorista, se supone que el lema citado no corresponde con la época ni el espacio tiempo narrado. Cuando dice: “En la pared colgaba el escudo de la policía con su lema: el honor es su divisa” (p.71), se evidencia la ignorancia del autor respecto a las instituciones de su país.

Continuemos con la confusión de instituciones. La Guardia Civil (GC) después de las guerrillas de 1965 recibió un curso de especialización en lucha antisubversiva a cargo de una misión militar norteamericana. La misión yanqui impulsó a que la GC crease un cuerpo o batallón antisubversivo, llamado los Sinchis. Cuando se unificaron las tres instituciones policiales en una sola (PNP), los Sinchis conservaron su identidad y peculiaridades.

Veamos qué nos pretende decir Roncagliolo: El comandante Alejandro Carrión Villanueva al inicio de la novela es presentado como militar. Pues bien, en la página 182 este comandante del Ejército Peruano (EP) confiesa: “En esa época yo era capitán. Era el superior inmediato de Cáceres”.

En cuanto a este personaje, el Perro Cáceres, Carrión sostiene: “Era una mierda de gente. Un sinchi. A esos los tenían pudriéndose en una base de la selva. Luego los trajeron aquí para ponerse al día” (178). Pero en la página 133 se le hace figurar como el teniente EP Alfredo Cáceres Salazar, o sea como un oficial del Ejército Peruano (EP). Se repite seguidamente en la pág. 181: “daba orden a sus sinchis de hacerlo” para que después en la pág. 326 vuelva a reafirmar “Alfredo Cáceres Salazar, teniente del Ejército del Perú”. Nótese que la confusión de instituciones es fruto del descuido en cuanto al hecho histórico que se pretende usar de telón de fondo. Los sinchis —como ya explicamos— son miembros de un cuerpo de la antigua Guardia Civil especializado en lucha antisubversiva. Su base tradicional de entrenamiento está enclavada en la selva central, en Mazamari, cerca de Satipo, departamento de Junín. Por lo tanto, el teniente Cáceres no puede figurar primero como oficial del Ejército (EP) y luego ser descrito como un *sinchi*.

La equivocación es mayúscula en boca del personaje que narra la trayectoria de Cáceres, señalando que a los sinchis los tenían pudriéndose en la selva y los trajeron a Ayacucho “para ponerse al

día”. La verdad fue a la inversa: los sinchis combatieron a la subversión en Ayacucho dos años antes de que entrase a tallar el Ejército y la Marina. En síntesis, tenemos un teniente del Ejército que luego se le identifica como miembro de la policía y viceversa; y un comandante del Ejército que cuenta al revés la historia de la lucha antisubversiva.

En escatología no le va mejor a Roncagliolo. Cuando escribe: “Sobre la pared colgaba una imagen de Cristo en claroscuro, elevando las manos hacia el Señor” (p.55) nos somete a un riguroso desafío de interpretación teológica. ¿En qué quedamos? ¿Cristo es el Señor o el Señor es una persona distinta a Cristo? Tres personas distintas y un solo Dios verdadero, indica el catecismo. ¿El título señorial le corresponde a una sola persona de la santísima trinidad?

En cuanto a armas, le corresponde a un narrador de la violencia saber siquiera lo más elemental. Para el autor los efectos del disparo de una pistola calibre 9 mm (arma corta) se parecen a los de una escopeta calibre 12 (arma larga). “Era la primera vez que disparaba en su vida. El disparo sonó mucho más fuerte de lo que había calculado y lo empujó hacia atrás, hasta hacerlo caer sobre el cuerpo. La bala rebotó contra las paredes, atronando la casa con el eco agudo de sus golpes en la piedra”, (Pág. 262). Jamás he conocido alguna pistola de 9 mm, automática o semiautomática, que produzca esos efectos. En síntesis, el disparo de pistola nunca empuja hacia atrás al tirador. Es un error imperdonable para quien pretende narrar la violencia. Igual es cuando afirma “como si la pistola fuese una metralleta de helicóptero” (p.321), pues las metralletas son armas unipersonales, no de artillería aérea. Los helicópteros usan ametralladoras, no metralletas.

Conclusiones

Santiago Roncagliolo ha hecho una novela que, en términos formales, está bien fabricada. Tiene páginas bien hechas, aunque el argumento a veces sea contradictorio. Lleva al lector a un desenlace sorprendente, pero retrasa demasiado la llegada al clímax de la narración. Para ser una gran novela, le faltan ingredientes que son exigibles en el tema de la violencia política que vivió el Perú. Necesita verismo, investigación del tema y de los detalles que enriquezcan el universo narrado. Los detalles son sumamente importantes para que

los peruanos podamos identificarnos con eso que se nos cuenta y tomarlo seriamente.

La primera ley que reconocen para la novela los teóricos de narratología, es la ley de verosimilitud. Ésta apunta a la credibilidad de la ficción narrativa. La novela entraña la creación de mundos imaginarios verosímiles. Es decir, creíbles y aceptables a pesar de su condición ficticia. La verosimilitud de los sucesos presentados en la novela nos parecería así tan convincente que terminaríamos por olvidar que se trata de una fabulación. La verosimilitud consiste en mantener el equilibrio entre ambos extremos, realidad y ficción, máxime si se escribe de hechos históricos o de un contexto histórico significativo.

En este campo es donde operan los detalles que pedimos. El arma empleada, las instituciones operantes, el perfil psicológico del personaje principal, etc. Todos y cada uno de ellos, cuando son mal tratados por error u omisión, terminan entrapando a la novela o llevándola al sitio donde acumulamos los textos que merecen una sola lectura.

Desde el punto de vista político, esta novela abona la corriente burguesa de literatura de postguerra. No contiene una crítica de los sucesos que han marcado a fuego el subconsciente colectivo de millones de peruanos. Tampoco se puede leer entre líneas la posición del autor. Por eso se enmarca en la secuencia narrativa de Vargas Llosa (*Historia de Mayta* y *Lituma en los Andes*) y de Alonso Cueto (*Pálido Cielo* y *La hora azul*). Hasta allí los Jackie Chan de la narrativa de violencia política le han abierto el camino al Karate Kid que Alfaguara puede promocionar. Pero recordemos que ese film, a pesar que ha vendido millones de boletos, no convence a ningún practicante serio de artes marciales.

Abril rojo, de Santiago Roncagliolo

Ricardo Virhuez Villafane

Revista Peruana de Literatura
n° 7, julio 2007, pág. 71.

Dentro de las nuevas corrientes narrativas surgidas en los últimos años en el Perú, se encuentra una suerte de curiosidad literaria que vale la pena conocer. Esta corriente está conformada por escritores que conocen muy poco el Perú, tienen una posición ideológica definitivamente de derecha y gozan del favor de los medios de comunicación y del éxito editorial. Una característica adicional es que tratan un tema común, caro para los peruanos, que presentan con irreverencia y profundo desconocimiento: el de la violencia política.

Tenemos *La hora azul*, de Alonso Cueto, así como *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo. Sus antecedentes descansan en una tradición colonial de corte antipopular, pues en sus textos destilan un racismo inmejorable, odio hacia el mundo andino y espíritu de casta que no ocultan ni quieren ocultar. Tal vez la novela más destacada e iniciadora de esta nueva corriente sea la de Mario Vargas, *Lituma en los Andes*, inspiradora sin duda de la película *Madeinusa*. No dudo que esta corriente será alimentada más adelante por nuevas novelas, y que existen muchos cuentos que resultan largos de citar. Solo quiero agregar que el éxito editorial es diametralmente opuesto a su calidad literaria, por razones que trataremos de resumir.

En primer lugar, tomando ya directamente la novela *Abril rojo* de Roncagliolo, ganadora del premio Alfaguara 2006 (así como *Lituma en los Andes* de Vargas ganó el Planeta en 1999, y *La hora azul* de Cueto ganó el Heralde en 2005), lo primero que viene a la mente es una suerte de carcajada interior debido a un abanico de confusiones sobre la realidad peruana, especialmente la andina, de la novela.

Ya Dante Castro, en su artículo “¿Novela de la violencia o disparate absoluto?”, se solaza describiendo el conjunto de incoherencias que suma *Abril rojo* al referirse a objetos, sucesos y hechos históricos, como la confusión entre sinchis, guardia civil y militares, o cuando el novelista dice que un personaje “alzó la mirada” para ver un agujero (se supone que el agujero estaba en el cielo, ¿no?), y en fin, una serie de ocurrencias de ese calibre.

También Mario Suárez se divierte de lo lindo en su nota “El extraño caso de las chanclas metálicas y las almendras andinas” señalando las metidas de patas de Roncagliolo, como afirmar que un helicóptero daba marcha atrás... Pero en fin, basta de reírse, que si bien este tipo de narrativa es divertida por su profunda ignorancia del mundo andino y de la realidad peruana (yo me divertía igual con *Lituma en los Andes*), lo cierto es que sus cánones ideológicos se mueven en aspectos muy específicos.

Mario Suárez subraya una de ellas al destacar la frase “llorar en quechua” y Dante Castro lo hace con los “espumarajos quechua”. Pero en realidad las frases peyorativas abundan en el texto, mucho más cuando se describe a los personajes andinos. ¿Cómo es Chacaltana, el héroe de la novela? Para describirlo, hay que acudir a nuestro racismo inconsciente o al lugar común hacia el hombre de la sierra. Y como él, otro personaje andino, el médico legista, es “un hombre bajito y de lentes, mal afeitado y con el pelo grasiento”. Mientras que los limeños que acuden a las fiestas ayacuchanas son rubios, blancos, alegres, etc. Esta constatación no es solo una mirada del autor, es sobre todo parte de la columna vertebral que unifica a esta corriente narrativa.

En seguida tenemos el siguiente eslabón: la guerra interna, que costó la vida a cerca de 70 mil peruanos, es presentada como simple telón de fondo, como un accidente argumental y no como la matriz de todos los acontecimientos que sustentan la novela. Ninguno de los personajes actúa con absoluta libertad, todos están sumergidos por las consecuencias de la guerra. En la novela, la guerra es apenas un écran y su barbarie atribuida a los grupos levantados en armas, al “senderismo”, o a un individuo militar, pero jamás a una política del Estado. Al referirse a las acciones del ‘Perro Cáceres’, el comandante dice: “Toda la fosa que ha visto usted la hizo él casi solito”. El mismo comandante resulta ser el asesino en serie, por causas nobles,

como matar a Cáceres por estar “despertando los fantasmas” del terrorismo. Además, una gran ingenuidad, o una tautología, hablar de una guerra en la que se cometen actos de “barbarie”, como si existieran guerras limpias, bellas y “no bárbaras”.

Sabemos que la verosimilitud es el refugio de los novelistas desde que se hundió el barco aristotélico de la mimesis, de la copia fiel de la naturaleza. Por ello la inverosimilitud de *Abril rojo* no descansa en el conjunto de incoherencias y disparates señalado anteriormente, sino en una incoherencia estructural cuyo final resulta antojadizo por no existir los elementos previos que lo justifiquen. Tal como culmina la novela, podríamos igualmente atribuir las muertes acaecidas en esa trágica semana santa ayacuchana a cualquier personaje: la novela es anectodista, suma muertes queriendo ser un thriller, y no encadena escenas que sean necesarias, obligatorias, para lograr un final coherente.

Las explicaciones finales solo alimentan las dudas y la falta de cohesión argumental. Por ejemplo, ¿por qué murió el cura Quiroz? El comandante dice al final que el cura tenía su sancochado (Quiroz “tenía mucho que perder si Cáceres hablaba”), pero nada más. Habrá que imaginarse un argumento adicional o pedir al autor que escriba una segunda parte o una apostilla.

A menudo he pensado si no se me había ido la lengua en Madrid, durante el encuentro de narradores peruanos, al afirmar que los escritores criollos escribían mala literatura. Pero ahora, gracias a esta nueva corriente narrativa (¿cómo llamarla? ¿La narrativa regia?), pienso que quedé corto y fui tímido para ampliar mis apreciaciones. Pero nunca es tarde para hacerlo.

Un país en el infierno

Sociedad, política y cultura en el Perú de los ochenta y noventa

Luis Nieto Degregori

Diecisiete de mayo de 1980. Tras doce años de gobiernos militares, el primero de corte reformista y el segundo más bien una suerte de contrarreforma contestada por el movimiento social, el Perú vuelve a la democracia con una carta magna recién aprobada en Asamblea Constituyente. El mismo día de las elecciones, en las que por primera vez votan millones de indios y cholos analfabetos, un grupo armado irrumpe en el lugar de votación en un pequeño pueblo del departamento de Ayacucho, en la sierra central del país, y quema las ánforas electorales. Es el acto simbólico que marca el inicio de la lucha armada de Sendero Luminoso (SL).

Comenzaban así dos décadas en las que la sociedad peruana se enfrentó a flagelos peores que los de las plagas bíblicas: la guerra interna, en primer lugar, y la peor crisis económica de la historia republicana entre 1985 y 1990, con la secuela de una epidemia de cólera que hacía pensar que el país había vuelto a la edad media. Esta absoluta incapacidad del sistema democrático para enfrentar los problemas más graves del país, como la exclusión y miseria de sectores mayoritarios de la población, dio pábulo para que en 1992 Alberto Fujimori, un outsider que había llegado al sillón presidencial tras derrotar en las elecciones de dos años antes al mundialmente famoso escritor Mario Vargas Llosa, disolviera el parlamento y en alianza con unas Fuerzas Armadas desacreditadas por su actuación en la guerra interna implantara casi diez años de una “dictablanda” signada por la corrupción y por una insidiosa política de demolición de las instituciones del país, empezando por los partidos políticos.

Esas dos décadas que envilecieron la vida de los peruanos arrancaron, curiosamente, en un clima de franco optimismo. Con decir que hasta los deportes deparaban a los peruanos alegrías, como

la clasificación al mundial de fútbol de España de 1982 y el subcampeonato mundial de vóley el mismo año, razón por la cual una canción titulada “Perú campeón” sonaba en todas las emisoras de radio y el que menos se creía lo que proclamaban las letras de un vals criollo: “Tengo el orgullo de ser peruano y soy feliz...”.

El nuevo rostro del Perú

¿Cuáles eran las raíces más profundas de ese optimismo que se respiraba a comienzos de los ochenta? Sin duda, mucho dependía del sector social al cual cada quien pertenecía. Las clases altas recuperaban la tranquilidad tras el duro golpe que habían significado para ellas los cinco años de reformas promovidas por el general Juan Velasco Alvarado (1968-1975), incluida una reforma agraria que puso fin al sistema de hacienda, piedra angular del régimen oligárquico que controlaba los destinos del país. Los así llamados barones del azúcar y del algodón, cuyas fortunas provenían de los enormes latifundios que detentaban en los fértiles valles de la costa, no volverían a recuperar sus tierras, al igual que los hacendados serranos cuya producción tradicional se basaba en la explotación de la mano de obra servil de los indios, pero mejor suerte tuvieron los industriales, que vieron desaparecer la comunidad industrial que daba cierto control de las fábricas a los obreros, así como los propietarios de los grandes medios de comunicación, como canales de televisión y periódicos de circulación nacional, quienes recuperaron la propiedad de sus empresas tras la estatización sufrida en tiempos de Velasco.

La vargasllosiana *Conversación en la Catedral* (1969), aunque ambientada en un período un poco anterior al que estamos tratando, es sin duda la novela que mejor refleja la crisis del Perú oligárquico. No es casual que la pregunta que se hace Zavalita, ¿en qué momento se jodió el Perú?, haya dado pie a sinnúmero de coloquios, seminarios, debates, artículos periodísticos, etc., etc., que se preguntan lo mismo, pero sin tomar conciencia de que lo que se jodió para unos, la minoría culturalmente criolla, significó el comienzo de significativas mejoras para otros, las mayorías culturalmente indias y cholos.

El zorro de abajo y el zorro de arriba (1971) fue, en cambio, un intento del malogrado José María Arguedas de dar cuenta de lo que estaba ocurriendo con los sectores cholos e indios tras varias décadas de constante afluencia a las ciudades costeñas, Chimbote en

el caso de la novela, pero principalmente Lima en la realidad. Fueron esos ríos humanos que descendían de las alturas andinas y confluían finalmente en la capital del país los que empezaron a darle un nuevo rostro al Perú. Se habló así primero de “cholificación”, entendida como “el surgimiento de una nueva vertiente cultural en nuestra sociedad, que crece como tendencia en los últimos años y prefigura un destino peruano distinto que el de la mera aculturación total de la población indígena en el marco de la cultura occidental criolla, que ha sido hasta aquí el tono dominante de todos los esfuerzos por “integrar” al indígena en el seno de la sociedad peruana” (Quijano 1980: 78-80). Se puso hincapié luego en el “desborde popular”, haciendo notar que era justamente Lima la que “comenzaba a esbozar el nuevo rostro peruano, que pugna por lograr una forma definida y que tratará de legitimarse venciendo toda resistencia opuesta por la ya debilitada maquinaria de la vieja República Criolla. Algunos de los rasgos de ese rostro son ya suficientemente claros como para que podamos imaginarnos su contenido final: se trata de una fusión interregional de culturas, tradiciones e instituciones con fuerte componente andino” (Matos Mar 1984: 90-91).

Libres ya los indios del oprobio de la servidumbre bajo el régimen de hacienda, conscientes ya los cholos de que el hecho de serlo no los hacía menos que otros peruanos, ambos sectores forjaron en los sesenta y setenta poderosas federaciones campesinas, sólidos sindicatos obreros e incipientes organizaciones barriales que encontraron expresión política en una izquierda variopinta y en parte renovada. Ni el movimiento popular ni la izquierda levantaban banderas de tipo étnico o cultural, pero fue en esas décadas que indios y cholos dieron grandes pasos en su esfuerzo de integración, más importantes en todo caso que en países vecinos como Bolivia y Ecuador. Como señala Aníbal Quijano (2005), este proceso de incorporación a la ciudadanía en el Perú “fue más temprano, más rápido y más abarcador (...). La población que se des-indianizó se apropió de e hizo positiva la derogatoria identificación como “chola” y/o como “mestiza” y no ha hecho sino aumentar en proporciones e influencia en todos los ámbitos de la sociedad peruana, incluido por cierto el mundo rural donde habitan, minoritariamente, los que aún son identificados como “indios”, aunque no es seguro que ellos acepten ya esa identificación.”

El punto más alto de este movimiento popular de rostro cholo e indígena, ese momento que parecía augurar que soplaban nuevos vientos para los excluidos, fue la elección, a fines de 1983, de un alcalde de izquierda para Lima, Alfonso Barrantes, el recordado *Frejolito*. Inútil será, sin embargo, buscar en las páginas de novelas y cuentos el relato del épico esfuerzo de las mayorías nacionales para intentar hacer suyo un estado y un país que hasta hacía poco pertenecían casi exclusivamente a una minoría criolla. Los actores sociales de esa gran transformación que experimentó el Perú, un verdadero pachacuti, o transformación del mundo, para emplear un concepto de la cosmovisión indígena, tenían y tienen una cultura rica en diversas manifestaciones, pero finalmente ágrafa. Su epopeya, por lo mismo, donde ha dejado huella es en las barriadas que surgieron en los arenales que rodeaban la Lima criolla, en los puestos de vendedores ambulantes que se apropiaron de las calles de la ciudad, en los millares de pequeños talleres de confección, carpintería, metalmecánica, reparaciones, etc., etc., que surgieron por doquier.

Las artes pues, producidas por y para sujetos mayormente ubicados en los sectores criollos de la sociedad, permanecieron en gran parte ajenas a esta gran transformación, salvo la música, donde sí se produjo una verdadera revolución. Al inicio, todavía en los años cincuenta, fue la irrupción del huayno serrano en los coliseos y en las radios de Lima. Luego, en los sesenta, fue el surgimiento de un nuevo género musical, la “chicha” o cumbia andina, fusión del huayno serrano con música tropical, el que hizo ver que el Perú estaba cambiando. En los ochenta y los noventa, por olas o hervores, para emplear una palabra que gustaba mucho a Arguedas, la música chicha, en sus distintas variantes, se fue adueñando primero del oído de las mayorías, seguidamente del mercado musical y finalmente de la televisión, un espacio que hasta entonces había estado reservado para las expresiones musicales del Perú oficial, sobre todo la música criolla y la internacional. Un dato sumamente significativo es que una miniserie de televisión sobre Dina Páucar, una cantante de música andina, batió todos los récords de sintonía el 2004, año en que fue transmitida.

La guerra y la postguerra

Las primeras acciones de SL, por inocuas como reventar pe-

tardos que sacaban de sus goznes las puertas de locales públicos o truculentas como colgar perros muertos en los postes de alumbrado con letreros alusivos a personajes no del Perú sino de la China, hicieron que el país se mofara del peligro que se estaba larvando en el departamento de Ayacucho y siguiera despreocupado con su vida y sus cuitas. Una acción militar de envergadura, el asalto a la cárcel de Ayacucho en marzo de 1982 que condujo a la liberación de decenas de cuadros de SL, entre ellos el escritor Hildebrando Pérez Huaranca, debió ser el toque a rebato, pero el país, sobre todo la clase política, prefirió seguir considerando que lo que estaba ocurriendo en Ayacucho era algo sin importancia.

Los primeros, aunque todavía aislados, asesinatos de policías y autoridades en pequeños poblados lejanos fueron el inicio del baño de sangre que poco a poco se fue extendiendo a otros departamentos del país, sobre todo de la sierra y selva central, y finalmente alcanzó Lima. La estrategia que se asumió desde el Estado, tanto en el gobierno de Belaunde (1980-1985) como en el de Alan García (1985-1990), fue sin embargo equivocada: se delegó la conducción no sólo militar sino también política del conflicto en las Fuerzas Armadas y esto condujo a que la población, sobre todo los campesinos de las zonas rurales más aisladas, se vieran en realidad entre dos fuegos: el de las fuerzas subversivas y el de las fuerzas del orden.

En 1992, cuando Alberto Fujimori dio el autogolpe de estado, el país estaba sumido en el desaliento. El estado de emergencia se había implantando en extensas zonas del país. En Lima eran frecuentes los atentados y los coches bomba con los consiguientes apagones. Pequeños motores eléctricos funcionaban en las puertas de los negocios y producían un ruido que erizaba más los nervios. Se pensaba que SL podía resultar victorioso en la guerra que había emprendido contra el Estado peruano. La sociedad, desmoralizada no sólo por la violencia sino también por la crisis económica y la galopante hiperinflación que había sufrido en los últimos años del gobierno de Alan García, padecía un mal antes desconocido: la anomia. Como “estado de desorganización de la sociedad debido a la ausencia de normas sociales” define el diccionario esta enfermedad y eso era efectivamente lo que en el Perú estaba ocurriendo.

Hacia 1986 aparecieron los primeros textos que, desde la ficción, daban cuenta de la guerra interna. Eran producidos, sobre todo,

por escritores de origen serrano herederos de la tradición indigenista que seguramente se sentían culturalmente más cercanos de los actores y víctimas del conflicto y por lo mismo estaban más sensibilizados por la tragedia que año tras año iba ganando en proporciones (Cox 2000). Quizás no sea casual por eso que, al mismo tiempo que ficcionaban la violencia, estos escritores empezaron a reclamarse como “andinos” y a contraponer su narrativa a la criolla, la más abundante y con mayor reconocimiento de parte de la crítica nacional (Nieto 1998, 2000). Los escritores de esta última tendencia, en todo caso, se ocupaban más rara vez del tema, con la excepción, para esos años, del Mario Vargas Llosa de *Lituma en los Andes* (1993).

La captura en setiembre de 1992 de Abimael Guzmán, el sanguinario y megalómano líder de SL, marcó el inicio de un acelerado proceso de pacificación cuyos réditos políticos fueron hábil e inescrupulosamente usufructuados por Fujimori y las Fuerzas Armadas. Rápidamente ganó espacio así el discurso que presentaba el autogolpe del 5 de abril como el factor decisivo para la derrota de SL y a Fujimori y sus aliados los militares como los artífices de este gran logro. Se trataba de un falseamiento de la verdad histórica que, entre otras cosas, escamoteaba méritos a la unidad de la policía que dirigió el operativo de captura de Abimael Guzmán y silenciaba el importantísimo papel jugado por las rondas campesinas en la lucha contra SL. Una imagen que en 1997 dio la vuelta al mundo, la de Fujimori posando sobre los cadáveres de los militantes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru que habían tomado la Embajada del Japón con gran número de rehenes en su interior, muestra de manera descarnada los extremos a los que fue capaz de llegar la alianza Fujimori-militares para graficar, y hacer calar en el subconsciente colectivo de los peruanos, su supuesta implacabilidad en la lucha contra la subversión.

Recién tras la caída de Fujimori el 2001 y la instalación de un gobierno de transición, el país pudo conocer, gracias a la valiente labor de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, la magnitud de la tragedia vivida durante los años de guerra interna. La parte más sensible de la sociedad comprobó horrorizada que el número de víctimas bordeaba las 70 mil y que tres cuartas partes de las mismas eran indígenas que tenían el quechua como lengua materna. Lo más doloroso, sin embargo, fue constatar, como señala Nelson Manrique

(2004: 81-82), “hasta qué punto está escindida la sociedad peruana entre un país oficial que en buena medida permaneció de espaldas al conflicto mientras la violencia no lo involucró directamente y el país real, donde son muchos los peruanos a los cuales no se les reconoce su condición de ciudadanos.”

Otras secuelas de la guerra no son tan fácilmente cuantificables, pero resultan igual de dramáticas. Nos referimos, en primer lugar, al grave retroceso que experimentó el proceso de integración de las mayorías cholas e indígenas en un momento en que necesitaban la consolidación de una representación política capaz de luchar por conquistar necesarias cuotas de poder en un Estado que históricamente les escamoteaba los derechos más elementales. En lugar de esto, lo que ocurrió fue, primero, el descabezamiento de las organizaciones populares a raíz de los asesinatos perpetrados por SL, como el de la dirigente barrial María Elena Moyano, por citar uno que alcanzó ribetes simbólicos, pero también como consecuencia de la política represiva del Estado, y, segundo, el divorcio entre el movimiento popular y unos partidos de izquierda que se sumieron en una profunda crisis debido a que no supieron zanjar a tiempo sus diferencias con SL y a que tampoco lograron, tras la caída del muro de Berlín, proponer un proyecto que resultara creíble a esos sectores que se sentían representados por ellos. Las grandes masas de electores de los estratos más pobres de la sociedad que desde 1990 apuestan en los procesos electorales por los outsiders e ignoran a los cada vez más golpeados partidos políticos con larga tradición histórica se explica en buena medida por el proceso que acabamos de esbozar.

El enseñoramiento de la corrupción en un contexto en que la sociedad, atemorizada, había perdido toda capacidad de control sobre el poder político; el agravamiento de la crisis de representación con un colapso casi total del sistema de partidos; la desinstitucionalización generalizada, son también algunas de las consecuencias de la guerra interna que recién en la actualidad la sociedad peruana empieza a descubrir y todavía no sabe cómo procesar (Manrique 2004). En todo caso, recién en estos primeros años del nuevo siglo se escuchan voces que reclaman, como señala Aníbal Quijano (2005), que “la estructura institucional del Estado sea modificada en sus fundamentos, de modo que pueda representar efectivamente a más de una nación.” Si esto llegara a ocurrir, estaríamos asistiendo, nuevamente en pa-

labras de Quijano (2005), “al fin del espejismo eurocéntrico de un Estado-nación donde unas nacionalidades no han dejado de dominar y de colonizar a otras, además mayoritarias.”

No hay país más diverso...

En los albores del siglo XXI, la peruana sigue siendo una sociedad cultural y étnicamente diversa, aunque los sectores dominantes del país se nieguen a admitir esto en todas sus implicancias. Es en los azares de la historia en los que hay que buscar las raíces de este mosaico cultural. Varios milenios de desarrollo cultural autónomo, con altísimos logros en la domesticación de especies, el dominio del territorio, la organización social y en esferas del quehacer humano como la arquitectura, la cerámica, la textilera y la orfebrería, fueron interrumpidos abrupta y violentamente por la llegada de los europeos hace cinco siglos. De este traumático choque cultural, signado por el dominio de los recién llegados sobre las poblaciones ancestrales, nace el Perú como nación, iniciándose un largo proceso de asimilación y resistencia cultural que no tiene visos todavía de terminar.

En la actualidad, tres son los grandes universos culturales que se puede distinguir en la sociedad peruana (López 1997). Está, primero, un segmento de población, cada vez menor, con un fuerte sustrato cultural indígena y que se expresa en las lenguas quechua, aymara y en varias lenguas amazónicas. Es tan pesada, sin embargo, la carga peyorativa que desde hace siglos arrastra el vocablo “indio” que estos peruanos desde hace unas décadas no se reconocen como tales y prefieren, junto con el resto de la sociedad, el eufemismo de campesino, que alude tanto a su hábitat rural sobre todo en la sierra cuanto a la principal actividad que por lo general desempeñan.

Viene seguidamente el que es el segmento más numeroso de población, el de quienes suman a sus raíces culturales indígenas muchísimos elementos de la cultura occidental. Se trata de un contingente que en las últimas décadas ha migrado del campo serrano a las ciudades y de la sierra a la costa y que está conformado por bilingües quechua-castellano o aymara-castellano o, entre las nuevas generaciones, incluso hablantes monolingües del castellano. “Cholos” es el vocablo con el que mayormente se les identifica, pero por la carga peyorativa del mismo circula más recientemente el término de andinos.

Está por último la población, principalmente costeña, de cultura criolla; es decir, la heredera de los españoles que echaron raíces en suelo peruano y la más cercana por lo mismo a la cultura occidental, aunque tampoco haya dejado de asimilar elementos de las culturas indígenas en varios siglos de convivencia. No está de más señalar, asimismo, que junto a estos tres grandes grupos existen otros, menos numerosos, cuya principal herencia cultural no es ni la indígena ni la occidental, como los afro-peruanos y los peruanos descendientes de migrantes chinos.

Aunque el que sigue es un planteamiento no del todo compartido por la crítica literaria peruana, sostenemos que cada uno de estos universos culturales halla expresión en vertientes literarias distintas, salvo el indígena, cuya literatura se mantiene todavía en los cauces de la oralidad. La narrativa criolla es así aquella que por su producción, sus textos, su referente y su sistema de distribución y consumo está inscrita en la sociedad y la cultura criollas. Como éstas, la narrativa criolla es la hegemónica en el Perú actual, al extremo de que cuando se habla de narrativa peruana sólo se está hablando la mayoría de las veces de la narrativa producida por escritores criollos, sobre el Perú criollo o en general el mundo occidental y para ser difundida principalmente en Lima y las principales ciudades de la costa.

La narrativa andina, por su parte, es la producida, como señala Osorio (1995: 9-10), por intelectuales provenientes de las clases medias o medias altas provincianas y que están permeados por elementos culturales de raíz indígena. El universo representado puede ser el rural y el indígena pero ya no como componente básico pues la andina es una narrativa predominantemente urbana y mestiza en la que Lima, como foco de atracción de migrantes de los diversos estratos sociales provincianos, ocupa un lugar preferente, casi igual o más importante que el de las pequeñas y grandes ciudades de la sierra.

Un Congreso Internacional de Narrativa Peruana que se desarrolló en Madrid en mayo del 2005 jugó un papel importante para que los escritores andinos salieran finalmente de la relativa invisibilidad en la que se encontraban. Los planteamientos que defendieron estos en el Congreso provocaron una acre polémica en la prensa peruana que, si bien abundó más en el intercambio de agravios que en el de argumentos, sirvió en última instancia para que a la narrativa andina se le reconociese carta de ciudadanía. Significativamente, uno de los

argumentos más manejados por los críticos y los escritores criollos fue el que la posición de los escritores andinos se reducía a un reclamo de mayor reconocimiento. Como se repitió varias veces, dichos escritores, más que representar una corriente en la literatura peruana, serían un grupo de resentidos empeñados en que sus fotos aparezcan más grandes en los periódicos.

Difícil comprender un debate literario que termina derivando en tales posiciones sin tener presente, como señalaba Antonio Cornejo Polar (1994:12), la “heteróclita pluralidad” que define a la sociedad y cultura peruanas y “las abisales diferencias que separan y contraponen, hasta con beligerancia, a los varios universos socio-culturales que coexisten y se solapan inclusive dentro de los espacios nacionales”. Para estudiar literaturas que, a diferencia de las homogéneas, se producen en la intersección conflictiva de dos universos culturales, Cornejo Polar introdujo el concepto de “heterogeneidad”, entendido no sólo como esa característica de literaturas cuya producción, texto y consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto (Cornejo 1978: 13), sino sobre todo como inherente a cada uno de estos procesos. En palabras de Cornejo (1994: 13), “entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de estas instancias (emisor/ discurso-texto/ referente, receptor, por ejemplo), haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites”.

Queda claro, en todo caso, que si se olvida que la sociedad peruana es pluricultural y profundamente fragmentada, se puede caer muy fácilmente, al emprender el estudio de sus literaturas, en la banalización de las diferencias que separan a sus distintas tendencias literarias, una hegemónica, otras todavía subalternas. Eso que parece un simple reclamo de mayor atención por parte de la crítica es en realidad una de las formas de protestar contra la situación de subalternidad. Las diferencias entre la narrativa criolla y la andina no son, como se piensa erróneamente, de carácter geográfico, sino socio-cultural. Por lo mismo, una y otra vertiente ofrecen, a la larga, una visión distinta del Perú, lo cual resulta crucial en circunstancias en las que se está procesando, aunque muy lentamente, el socavamiento de la posición de dominación de eso que Matos Mar, en pasaje ya citado, llamó la “vieja República Criolla”.

José María Arguedas soñaba con un Perú de “todas las sangres” y este es de hecho un horizonte utópico que ha calado hondo en el imaginario de los peruanos, tanto o más que esa visión de país propuesta por Zavalita como uno que en algún momento de su historia reciente se jodió. La visión arguediana supone un Perú en el que todas sus culturas coexistan en igualdad de condiciones, sin el dominio de unas sobre otras. Eso implicaría, entre otras cosas, el advenimiento de literaturas escritas quechuas, aymaras y amazónicas producidas no por personas de cultura chola o mestiza, como ocurre hasta ahora, sino por artistas indios y para lectores de las mismas lenguas y culturas. ¿Asistiremos a la realización del sueño arguediano? ¿Sigue tomando cuerpo un Perú de todas las sangres a pesar de esas décadas recientes en las que la sociedad peruana descendió a los infiernos?

Bibliografía

Cornejo Polar, Antonio. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año IV, Nro. 7/8. Lima, 1978, pp. 7-21.

---. *Escribir en el aire*. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas. Ed. Horizonte. Lima, 1994.

Cox, Mark compilador. *El cuento peruano en los años de violencia*. Editorial San Marcos. Lima, 2000.

López, Sinesio. *Ciudadanos reales e imaginarios. Concepciones, desarrollo y mapas de ciudadanía en el Perú*. IDS. Lima, 1997.

Manrique, Nelson. *Sociedad*. Enciclopedia Temática del Perú. Tomo VII. *El Comercio*. Lima, 2004.

Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 1984.

Nieto Degregori, Luis. “Me friegan los cóndores”. En: *Encuentro Internacional Narradores de esta América*. Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica. Lima, 1988. pp. 173-178.

---. “El debate entre andinos y criollos en la narrativa peruana última”, *Márgenes*, XIV, 17:155-170. *Sur; Casa de Estudios del Socialismo*. Lima, 2000.

Osorio, Juan Alberto. “La narrativa andina”, *Sieteculebras*, 8. Cuzco, 1995.

Quijano, Aníbal. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Mosca Azul editores. Lima, 1980.

---. “El movimiento indígena, la democracia y las cuestiones pendientes en América Latina”, *Polis*. Revista on-line de la Universidad Bolivariana, Vol. 3, Nro. 10, 2005, Santiago. (<http://www.revistapolis.cl/10/quija.htm>)

II

PERSPECTIVAS DE ESCRITORES EX-INSURGENTES

Desde la persistencia

Presentación

*(Prólogo a la colección de cuentos
Desde la persistencia, Lima: Ave Fénix, 2005)*

Son las circunstancias históricas, las condiciones objetivas que confluyen en un lugar y tiempo determinados, más allá de la voluntad y los deseos de los hombres, las que ponen a éstos en la situación de definir su destino y su meta.

Hay momentos en que se impone, por ser siempre más cómodo ir acorde con la corriente imperante, vivir y morir conforme las normas, los esquemas y los límites establecidos por una sociedad. Pero no. La lucha entre lo fácil y lo laborioso se resuelve siempre de manera distinta en el cerebro de aquellos hombres cuya vida se empeña por la conquista de una sociedad superior, de plena humanidad, y la integridad de sus sentimientos, esfuerzos y pasiones son puestos al servicio de lo que más pueblan la tierra, los despojados.

Y es una constante para quienes abren trocha en la historia transitar una senda de riesgos y sacrificios, afrontar la censura, la persecución, la prisión o la muerte. Galileo, Server, Giordano Bruno y tantos hombres de ciencia lo testifican, y para los artistas, acaso el carácter contestatario o de ruptura de sus obras, les significó desde la antigüedad ser considerados una especie subversiva, peligrosa para los intereses de privilegios dominantes del momento. El pecado de estos hombres fue el haber sido transformadores, el haber deslindado campos y caminos con aquellos del ámbito decadente y retardatario de su tiempo.

Entonces en nuestro país, para quienes en nuestra época no aceptaron vivir como meros observadores, y siendo sensibles al latido del pueblo, les ha sido imposible ignorar las últimas décadas de un siglo estremecedor con la confrontación interna que trastocó nuestra historia, removió las estructuras de la sociedad entera y conmovió a los peruanos.

Así es que por diversos accidentes y circunstancias de la vida en los escabrosos años noventa devenimos en prisioneros; las alas cortadas, los espacios comprimidos, el cielo cuadriculado que se nos impuso, pretendiendo reducirnos a la condición de subhumanos; aislados del medio social, político y cultural existente, sometiéndonos a un estado de torva aniquilación permanente, mediante condiciones indecibles de encierro, al amparo de leyes restrictivas y represivas como jamás se han visto en el Perú y en la propia América Latina, en lo fundamental aún vigentes para la vergüenza nacional.

Hubo momentos de aislamiento casi absoluto en que rozarse los dedos con el ser querido que nos visitaba —padres, hijos, hermanos, esposa— constituía el instante de dicha mayor durante la fugaz visita y aun así había que esperar otro mes para volver a intentarlo en la más desoladora pero radiante de las ansiedades, y el optimismo que no cejaba de resplandecer en nuestro espíritu en serena sublevación contra el inicuo sistema.

Durante los breves momentos del encuentro, hubo niños que no podían reconocer a sus padres, cuyos rostros se desdibujaban en la penumbra tras las torturantes rejillas de los locutorios. Hubo parejas que en un momento habían sido pero que luego dejaron de serlo al no soportar el horror de un régimen deshumanizante. Pero las madres demostraron ahí su temple especial, su profunda y maternal disposición permanente, y, sin necesidad de comprenderlo todo, fueron quienes mantuvieron a nuestro lado su incesante presencia. De éstas, hubo aquéllas también a quienes no pudo alcanzarles la vida para ver y sentir el retorno del hijo y compartir de nuevo el franco ofertorio de la mesa hogareña.

Adicionalmente, la información fue censurada hasta intolerables límites inquisitoriales, y aquí el descubrimiento de un periódico, una revista o una radio obtenidos subrepticamente se sancionaba con el destierro del pabellón, hacia la penumbra de las mazmorras infestadas de roedores, es decir, las celdas de castigo llamado el hueco. Las ansias incontenibles de recorrer con la mirada algunas líneas nos llevaban a rebuscar retazos de papel impreso en los desperdicios y hasta nos quedábamos absortos ante el hallazgo de etiquetas de medicamentos y detergentes porque buena parte de los prisioneros éramos personas que solían leer con avidez. El único texto autorizado era la Biblia; pero aun así, antes que la ficción y la idea de la felici-

dad de un paraíso idílico, en sus ancestrales páginas confirmamos la marcha profunda de la historia, de la dura lucha por la libertad de los pueblos, como la del pueblo hebreo. Sus libros poéticos, proféticos y los históricos eran convertidos en material afortunado y rico para las interminables polémicas que se encendían al interior de las celdas hasta madrugadas inacabables en las que destellaba la interpretación y la síntesis objetiva que nos proporcionaba el trasfondo histórico y doctrinal de las antiguas culturas del Medio Oriente y, desde luego, la consiguiente comprensión de sus evangelios, tan profundamente arraigados en buena parte del orbe y, antitéticamente, todo esto ante el desagrado de los celadores de turno.

Por otro lado, el bolígrafo desnudo y servicial y el papel higiénico se convirtieron en las más preciadas materias a esgrimir durante las noches, clandestinamente, y al amparo de la tenue y lejana bombilla eléctrica de los pasadizos, pues las celdas carecían de iluminación. Recostados en el enrejado, con la intermitente compañía de los grillos nocturnos, con el chillido de la lechuza que hendía la noche allá afuera, o las ráfagas intimidantes de los vigías armados en los torreones, dimos a luz nuestros primeros atisbos literarios —muchas veces requisados con inaceptable insolencia—, inspirados primigeniamente en la urgencia de otorgarle lo mejor que teníamos a quienes tan distantes nos anhelaban pero tan cercanamente vivían estampados en nuestras memorias: nuestras familias.

Así fueron adquiriendo forma los poemas en los versos intensos para la amada lejana, ausente o impedida drásticamente de asistirnos en nuestro cautiverio. Así se iban edificando páginas de especial plenitud y hondura, desconocidas aún para el gran público, mediante las cuales el pleno cariño nuevo, una nueva concepción de la relación más directa existente entre el ser humano dimensionaba el valor que tenía la otra mitad decidida a sostener el cielo junto a nosotros. Del mismo modo se compaginaba la producción, infrecuente en otras situaciones, de relatos para los pequeñines, que a la vuelta nos contestaban con garabatos y corazones tiernos. Las epístolas a la familia y a los amigos, asimismo, adquirirían una importancia inusitada y fueron embelleciéndose con lo que se podía, incorporando dibujos, colores, juegos, y adivinanzas en un proverbial intento de comunicación total, donde la imaginación y la fantasía y un vasto universo de ideas tenían un espacio propio y más humano frente a la vana pretensión de aherrojarnos.

Con mil astucias fueron acumulándose, con solemne parsimonia, los diversos libros que hoy poseemos, para acompañarnos en un clima adverso de prohibiciones y requisas. Muchas veces, se desglosaban para que sus páginas iluminasen nuestras mentes celda por celda, con inexorable exactitud, cuando no podía leerse en voz alta para todo el piso, y se les dotaba de comentarios, críticas y resúmenes. Con el tiempo se pudo implementar una exigua biblioteca con el apoyo de una institución humanitaria, y nuevas posibilidades de conocimiento se abrieron al poseer un libro para tres internos durante el encierro de veintitrés horas y media, y, entonces, apenas ya alcanzaba el tiempo para el estudio, imbuidos totalmente en la lectura, haciendo circular los textos con febril entusiasmo. Así se dieron grandes ocasiones para la exposición de todo lo aprendido en cada lectura, y, como se entenderá, los debates y críticas se hacían inevitables, sirviendo a la extensión de nuestros horizontes culturales.

Los primeros pasos tímidos, los iniciales intentos de plasmar las ideas en obras poéticas y narrativas se hicieron una constante necesidad. Las voluntades individuales y creativas fueron aglutinándose en cada pabellón del presidio de Canto Grande. La decisión de desenvolver arte y literatura signó la conformación de diversos círculos donde las composiciones fueron sometidas a reconocimientos, a sistemáticas críticas pugnando de este modo por desarraigar criterios campesinistas, dogmáticos, sectarios y hasta retardatarios.

No bastó la pura disposición y buen deseo de hacer arte y literatura, pues éramos conscientes de las limitaciones en cuanto al manejo del lenguaje literario en la elaboración de textos ricos en connotaciones tanto en el contenido y en la forma, y, lo que era evidente, el poco dominio de las estructuras y las técnicas narrativas para dar vida a ficciones o historias que tenían su origen en experiencias inéditas dentro de la literatura nacional. Estas vivencias tenían que ser contadas por sus propios protagonistas dentro de la tendencia de una literatura de aprendizaje y de construcción de una sensibilidad renovadora en el abordaje artístico de la realidad.

Fue una dura brega por dar forma a tumultuosas ideas, a propósitos ambiciosos y a necesidades de compartir vivencias, esperanzas y preocupaciones comunes con otras latitudes y otros ámbitos. Para resolverlos, se propuso el estudio en forma colectiva.

Para esto, los más avanzados asumieron la tarea de transmitir a los otros, y, poco a poco, se fueron elevando, y definiendo los do-

tes incipientes, dormidos tal vez, de quienes a veces se mostraron deslumbrados al descubrirse su talento, llegando a publicaciones no por cierto concluyentes sino más bien todavía incipientes, con la noción de ser sujetas a la elevación y transformación necesarias, como todo lo que es susceptible de avance. Así fue que se publicó la pre-edición de *El mundo está cambiando*, un conjunto de relatos sencillos dirigidos a los niños.

Las aguas siguieron su cauce sin el bramar de un torrente, pero fluyendo siempre, nutriendo una nueva hornada de trabajadores del arte y la literatura, una peculiar hornada surgida en severa fragua, prueba viviente de que no existe opresión ni desdicha suficientes para someter la conciencia del hombre; probando, más bien, que éste es capaz, precisamente por ser superior a las dificultades, de transformar el sufrimiento y la adversidad en un canto auroral de recias voluntades.

Entonces, el conjunto de composiciones reunidas en el presente volumen constituye, pues, una muestra del canto sincero y pujante de quienes se propusieron con tenacidad —y en cierto modo lo están consiguiendo— una nueva manera de seguir batallando y que en este proceso van dejando huellas indelebles, plasmaciones que no son sino símbolo de la imposibilidad vencida. Fácil hubiera sido echarse a morir; menos comprometido hubiera sido componer los tan de moda cuartillas y divertimientos frívolos, para entretener lectores, o generar llantos que busquen conmover con el espectáculo de las vicisitudes del prisionero; pero esto no hubiera sido sino el superficial vertido personal o el quejido individual sin mayores horizontes ni perspectiva. Por eso quizás defraude a aquel que pretenda encontrar en estas páginas una literatura de compungidas almas llorosas y aisladas, de quejas estériles, o párrafos asépticos o al margen de la problemática del país y del mundo contemporáneo. Se trata, más bien, de un tipo de escritura que se cimienta en la inagotable vena creadora de las masas populares y tiene como norte las estrellas que señalan el tortuoso camino hacia la armonía y la libertad.

Esperamos que este trabajo aporte a las letras y a la propia comprensión de la realidad peruana, convencidos de que un capítulo de nuestra historia está culminando, aunque queden heridas profundas, no restañadas aún; latidos dolorosos que urgen ser escuchados, problemas que claman solución, superando el encono, el resentimiento,

el espíritu de venganza y, de hecho, asumiendo la necesidad de un proceso ineludible de brega por la democracia y el desarrollo que demanda nuestro pueblo.

Lima, primavera del 2005

(Por diversas dificultades, al fin superadas, el presente libro vio postergada su publicación por espacio de dos años).

Agrupación Cultural
AVE FÉNIX

Camino de Ayrabamba y otros relatos

(Prólogo a Camino de Ayrabamba
y otros relatos. Lima: Ed. Nueva Crónica, 2007)

El presente volumen es una muestra de siete obras literarias —específicamente narrativas— cuyo contenido es un conjunto de hechos y acciones de la “guerra interna” o “conflicto armado interno”, como la nominan quienes se esfuerzan en diferenciarse de los recalcitrantes que, cual jueces implacables y anuentes del imperialismo yanqui, dicen “Terrorismo” o “guerra terrorista”, en contraposición al Partido Comunista del Perú que, propiamente, la define y la defiende como guerra popular y que es la organización política por excelencia que la inició y la dirigió por más de doce años. Son siete obras narrativas escritas, a su vez, por quienes participaron de ese hecho histórico de la sociedad peruana en condición de combatientes de las fuerzas populares conformadas mayoritariamente por campesinos principalmente pobres y que estuvieron dirigidas por el Partido Comunista del Perú con la guía de la ideología del proletariado, el marxismo-leninismo-maoísmo, pensamiento Gonzalo y bajo jefatura magistral del Presidente Gonzalo. Combatientes que, como parte del Ejército Guerrillero Popular, enfrentaron a las fuerzas policiales y a las fuerzas armadas del Estado peruano. Lo cual lleva a resaltar tal visión de los hechos reflejados desde dentro mismo de la guerra. Ésa, como puede constatarse página a página, es la realidad abierta de este libro.

II. Los hechos aquí reflejados, vía el lenguaje narrativo, tienen la versión y la presencia de las mayorías. De aquellos que por miles y miles se incorporaron a la gesta bélica del pueblo y no escatimaron en dar su pan, su calor y su preciosa sangre para que florezca la grandiosa realidad del nuevo poder que los de abajo tuvieron en sus manos y que nunca lo olvidaran en medio de sus luchas por sus derechos fundamentales y el fragor, hoy, de la creciente protesta popular.

Es lo que fluye línea a línea de la lectura de estos textos literarios. Inmensas mayorías pisando los caminos de los Andes en función de asumir su papel histórico de cambiar el mundo por uno mejor para el pueblo y ejerciendo su derecho político por excelencia de transformar la sociedad en beneficio de las mayorías del Perú y del mundo.

III. El título del libro, en su conjunto, es el mismo que el de una de las obras. “Camino de Ayrabamba” deviene de la importancia histórica y la repercusión positiva para las acciones del inicio de la guerra popular, de parte de la primera acción guerrillera que golpeó al gamonalismo y que, como tal, abrió camino a seguir quitando piso para barrer a la gran montaña de la semifeudalidad que, junto con la del imperialismo y la del capitalismo burocrático, pesa —ya por siglos— sobre las espaldas del campesino pobre principalmente y de todo el pueblo peruano. Tal fue la acción guerrillera contra la hacienda de Ayrabamba situada a orillas del río Pampas y correspondientes en aquel entonces, a la provincia de Cangallo, frente a frente a la de Andahuaylas del departamento de Apurímac, con la que, juntas, conformaron el zonal principal de la región principal de la guerra popular, en los primeros tiempos de la gran gesta heroica de las masas, dirigidas por el Partido Comunista del Perú. Acción contundente y exitosa, llevada adelante por la fuerza armada revolucionaria conformada mayoritariamente por el campesino pobre de Cangallo y que fuera comandada personalmente por la camarada Norah, la más grande heroína del Partido y la revolución. La siguiente acción del mismo tipo, que apuntó contra la hacienda de Ayzarca, recogió el ejemplo del ataque a Ayrabamba y optó como rumbo y consigna “seguir el camino de Ayrabamba”, tal como está literalmente estampado en el relato correspondiente.

IV. Resaltar el esfuerzo de los autores por ponerse a la altura de la necesidad y nivel del pueblo en cuanto al lenguaje y la forma literarios. En ese sentido, la propia dinámica de los hechos de la guerra va poniendo el movimiento, el ritmo y los límites de su desarrollo. No por nada estos escritores conocen el principio maoísta de razón, ventaja y límite, aplicable a toda acción bélica. Sin embargo, sería correcto y bueno asumir conciencia de la contradicción y las limitaciones que se expresan, particularmente, en el trabajo del lenguaje

narrativo. Muy especialmente en cuanto al nivel de popularización como base para la elevación de la forma literaria que, a su vez, corresponden al nivel de mayor comprensión y mayor accesibilidad del contenido por parte de las masas. Implica resolver la contradicción entre la formación cultural y específicamente literaria de los narradores y la realidad de las masas en ese aspecto y, principalmente, en cuanto a sus limitaciones lingüísticas frente al idioma español. Es cuestión de práctica social y de afinar la forma lingüística de los textos literarios acudiendo a la grandiosa riqueza y sencillez expresivas de las grandes mayorías del pueblo peruano. Lo otro sería querer mantener un nivel engolado y formalmente recargado, propio del lenguaje pequeño burgués para, entre comillas, “estar a la altura de una elevada forma literaria”. El Presidente Mao Tsetung nos dice —recordémoslo— que asumir esa actitud es actuar como héroes sin escenario donde realizar sus proezas.

V. Desde hace más de dos décadas se han venido realizando obras y proyectos literarios con el contenido de la guerra popular. La primera veta es la de las cárceles convertidas en Luminosas Trincheras de Combate por los prisioneros de guerra, desde los primeros años de los ochenta. El Presidente Gonzalo establece: “Prestarle atención al campo del arte y cultura porque es un campo importante y la guerra popular también ha desarrollado arte y cultura, en esto no olvidar el importante papel de las Luminosas Trincheras de Combate que han aportado cosas valiosas de arte proletario”.

De la década de los ochenta es en El Frontón donde se forjaron los primeros talleres de arte y literatura. Y allí también se esbozaron muchas producciones poéticas y narrativas con el tema de la experiencia en los frentes de batalla de los prisioneros. Es de destacar la poesía de ‘Jovaldo’, José Valdivia Domínguez, quien precisamente allí en la isla de El Frontón afinó su poesía (que ya la había ejercido y publicado antes) con la forja de la política del Partido y del fragor de la guerra. El problema es que esa producción literaria fue bombardeada y desaparecida con el genocidio de junio de 1986.

Sin obviar las Luminosas Trincheras de otras regiones del país, de las cuales está por recopilar y sistematizar el conjunto de obras de literatura, es en Canto Grande (desde 1986) y en Chorrillos (desde 1992) donde más actividad literaria se ha venido cumpliendo.

En Canto Grande se trabajó en los talleres de narrativa y de poesía, aparte del gran conjunto de trabajo artístico en la música, coro, pintura, dibujo, teatro y danza. También en ese caso, el asalto genocida de mayo 92 dio cuenta negativa de desaparición y destrucción de todo ese bagaje literario. Luego vino el negro tiempo de aislamiento, represión y traslados a Yanamayo, Cachiche, Trujillo, Cajamarca, Piura y otras cárceles en las que se prohibieron la tenencia y uso de cualquier clase de papel y lápiz o lapicero para escribir.

La política partidaria planteada en 1993 empezó a abrir las posibilidades para el trabajo de las letras. Yanamayo empieza a surgir notoriamente en el trabajo artístico y Canto Grande también. Chorrillos ha desarrollado buen trabajo literario con el tema de la guerra y la revolución y hoy con su Taller de Arte y Literatura Nueva Semilla tiene publicado un libro de narraciones con el título de “Pregonar el Futuro” y prepara nuevas muestras públicas de poesía y obras narrativas.

De toda la producción literaria de las Trincheras de Combate desde los 90, el más destacado trabajo es la producción poética de la camarada Míriam, quien, en base a tesón y ejemplar trabajo artístico de poesía y pintura, en la cárcel infame de la Base Naval de Callao, logró plasmar la publicación de su libro ‘Parvulez’, con prólogo e ilustraciones gráficas de la propia autora. El Presidente Gonzalo enseña: “Yo opino que los poemas que hace la camarada Míriam es un ejemplo, cogerlos”. Y de lo que conocemos, su labor artística de pintura y poesía, ahora en Chorrillos, sigue desarrollándose incansablemente. Más: en una entrevista periodística nos ha hecho llegar la gran noticia de que va a escribir una novela. Lo que, sirviendo como ejemplo y acicate, redundará en la plasmación de muchas obras literarias entre los prisioneros de guerra de todo el país. Así se pasará a cumplir lo que el Presidente Gonzalo ha planteado: “En literatura los camaradas deberían escribir novelas de la clase...”.

En este contexto de trabajo artístico y literario es que se da este importante hecho de la publicación del presente volumen de obras narrativas con el tema de la guerra popular iniciada el ochenta.

Una segunda veta a abrir es la de las masas. El testimonio de las mayorías populares que sí tienen mucho qué decir y qué contar de lo que fue y significó esa grandiosa epopeya que cubrió las tres cuartas partes del país y que sembró la hermosa semilla del nuevo poder. Es

un trabajo que está por cumplir. Y es tarea de todos los escritores revolucionarios que se han forjado en ese fuego creador de lo nuevo.

Finalmente: un buen número de escritores profesionales y semiprofesionales (para llamarlos de algún modo a quienes trabajan exclusiva o casi exclusivamente en el quehacer literario) han escrito obras narrativas con el tema de la guerra interna en el país. Aparte de recopilarlas, sistemáticamente, se debe empezar a concretar el trabajo de la crítica literaria tal y como el marxismo-leninismo-maoísmo pensamiento Gonzalo exige y demanda. Es, también, tarea de quienes tenemos la obligación de defender la trascendencia histórica de la guerra popular y de quienes, por tanto, bregamos y bregaremos indismayablemente por la revolución en el Perú como parte de la Revolución Proletaria Mundial rumbo al socialismo y a la meta final el comunismo.

VI. La literatura, en cuanto forma ideológica que se concreta a través de la palabra escrita, está hecha para reflejar el movimiento social de un determinado entorno espacio-temporal de la lucha de clases. Y la ley de su desarrollo es que todo gran acontecimiento político social de la humanidad lleva, a su vez, a un necesario reflejo, vía una gran obra literaria, que documenta y eleva su significación, su trascendencia histórica y su perspectiva en el proceso de la sociedad del mundo. De lo que emerge una lógica conclusión: la guerra popular es el movimiento social revolucionario más grande de la historia peruana; por lo que demanda, como tal, la concreción de una gran obra literaria que la refleje, documente y testimonie a través de los siglos, como antorcha del proceso histórico de la humanidad a su más alta meta. Es el desafío que los escritores revolucionarios debemos asumir dentro de las actuales condiciones político-sociales en que estamos bregando por la solución política de los problemas derivados de la guerra popular en beneficio del pueblo, la nación y la sociedad peruana en su conjunto, con la justa y correcta política establecida por el Partido Comunista del Perú: solución política, amnistía general y reconciliación nacional.

Canto Grande, abril del 2007.

Ensayo sobre la violencia y la narrativa

Rafael Masada

Si pudiéramos elevarnos sobre la piedad y la miseria humana para poder otear sobre ese tablero de ajedrez donde dioses ebrios e imbéciles mueven las piezas según sus intereses económicos, estratégicos y hasta por puro capricho alegórico, podríamos ver que el principio del lento fin toca a rebato en oídos sordos.

Sobre ese tablero, al que nosotros con nostalgia llamamos nuestro mundo, el gran gendarme, convertido además en hegemónico único, mueve sus piezas con vesania y, con sus aliados de turno, en plena repartija comete los más atroces crímenes de guerra y crímenes de lesa humanidad en nombre de su dios, la llamada democracia y sus golpes preventivos.

Su actual contrincante no es menos protervo. En nombre del dios clemente y misericordioso despedaza sin piedad cada día decenas de cuerpos inocentes; hombres y mujeres, ancianos, adultos, jóvenes y niños son notificados por el camino recto, del coche-bomba y su mísero mártir, para que se esfuercen por merecer la indulgencia del señor y la posesión del paraíso, vasto como los cielos y la tierra y destinado a los que temen a dios; para que induzcan que los que no creen en los signos de dios sufrirán un castigo terrible, para que sepan que su dios es poderoso y vengativo. ¡Señor!, no permitiáis a nuestros corazones desviarse de la senda recta, una vez que tú nos has dirigido a ella. Concédenos tu misericordia, pues tú eres el dispensador supremo. Y así llega el siguiente coche-bomba fundamentalista para zanjar diferencias religiosas de secta, aunque de cuando en cuando y por la misma vía se muestre la guadaña oculta del preventivo provocador, del impune inquilino de la Casa Blanca que también ejerce el crimen como oficio redentor.

Dioses ebrios e imbéciles, y sus mimos con carácter divino sobre la tierra, mueven sus piezas con vesania y se preparan para lo peor: expandir la prevención o producir la próxima invasión. ¿Acaso piensan que si primero usaran el manumisor golpe preventivo quedará la Ayatolá respuesta diluida en la arena del olvido? Al contrario, les darían un buen pretexto para convertir la tierra prometida en una mesiánica ofrenda, aunque, dicho sea de paso, pésimo negocio para la industria que la arma. Mas, quién sabe si a los fundamentalistas cristianos les da la ventolera y febriles se precipitan a poner la bota democratizadora sobre arena fina, pura y dispersa. Como fuera, tarde o temprano Irán por lana y si acaso salen de ahí será aún más trasquilados. Errar es humano, pero dos veces, en corto tiempo y en lo mismo, solo le ocurre a los ebrios e imbéciles. ¡En hora buena, Bush!

Que el imperialismo yanqui ya está derrotado en Iraq es algo que pocos aún lo dudan. Por donde se lo mire, la concebida retirada escalonada es un paso estratégico planificado para evitar la derrota total, cabal y completa, con la intención de conservar el núcleo de sus fuerzas y tranquilizar a la opinión pública con miras a la próxima aventura militar y ello significa que tras la carnicería y mutilación, en su huida, el imperialismo y sus aliados dejarán un reguero de sangre, desolación, desesperación y rabia contenida; liberaron un país de las garras de un dictador para desertarlo inestable, devastado, mísero como preludio democrático. ¡Aleluya!

Con el término de la llamada guerra fría a causa del derrumbe y descomposición del socialimperialismo soviético no llegó, a pesar de los pregones del imperialismo yanqui, el inicio de una nueva era de paz y de estabilidad; todo lo contrario, por ninguna parte se encuentra estabilidad económica ni política y en medio de guerras de todo tipo se desarrolla una militarización creciente donde se vende masivamente armas a tirios y troyanos.

Con la desintegración de lo que fue la Unión Soviética, caída estrepitosa y rápida de la segunda superpotencia imperialista y la consiguiente bancarrota del revisionismo contemporáneo, se han redistribuido las piezas sobre el tablero internacional desbocando la repartija y rebatiña de territorio, zonas de influencia y fuentes de recursos naturales. Rusia conserva aún su condición de potencia militar basada en el arsenal bélico de la ex Unión Soviética, desarrolla y prueba una superbomba de alta tecnología y se encabrita ante los

planes del imperialismo yanqui para instalar un sistema de defensa de misiles en Europa oriental, lo que prácticamente es una declaración de guerra precisamente en y desde sus ex colonias, zona de rebatiña imperialista donde nunca ha habido marxismo sino revisionismo.

A río revuelto ganancia de pescadores, parece ser también la doctrina de otras potencias como, principalmente, Japón y Alemania, que se preparan para ser superpotencia en un proceso de colusión y pugna donde Francia mete las narices por los palos mientras que los revisionistas que dirigen la nación China, desde del golpe de estado contrarrevolucionario de Teng Siao-ping en 1976 y por la incapacidad de los conocidos como la Banda de los Cuatro, siguen avanzando, gracias a la globalización, en sus afanes por convertirse en superpotencia mundial disputándole la plaza al gran gendarme y hegemónico único. Desde que se restauró en forma acelerada y desenfundada el capitalismo en China los revisionistas no han cesado de fortalecer su dictadura burguesa para sojuzgar al pueblo chino y expandir sus voraces y globalizados tentáculos más allá del Sudeste Asiático llegando hasta los escaparates norteamericanos pintándoles muñequitas en el aire. ¡Disculpe, señora democracia!

Si así está este nuestro mundo ancho y ajeno, ¿cómo anda la llamada democracia? ¡Bien, gracias! A falta de espacio, sólo un par de ejemplos: en Palestina, tras elecciones democráticas estrechamente vigiladas y controladas internacionalmente ganó el Hamás limpiamente. ¿Y qué pasó inmediatamente después? Como estaban en la lista de terroristas del semidiós Bush, simplemente los arrinconaron en Gaza para más temprano que tarde darles con todo lo que tengan mientras ahora, después de oponerse a rajatabla, promueven el reconocimiento del estado palestino por parte del sionismo: dos estados, una solución justa pero amañada por los dirigentes norteamericanos en contra del pueblo judío y del pueblo palestino. Otros ejemplos, el Hezbolá le metió una buena paliza al sionismo que usó todo lo prohibido que tenía a mano y no pasó nada nuevo bajo los cielos. En Pakistán la marioneta, tras algunas componendas, se aseguró el trono para seguir de lacayo del gran gendarme; democráticamente obtuvo la gran mayoría, de qué se quejan si tan sólo cruzando la frontera ya se probaban nuevos cohetes capaces de transportar cargas atómicas, la democracia sigue igual. A la dictadura militar fascista de Birmania le sacan la tarjeta roja europea tras montar un show con unos monjes

tan pendejos que de angelicales sólo tienen los hilos divinos que los manipulan: no se oye, padre. En Georgia se brinda con champaña, se traga caviar hasta llenar el buche y una mano lava la corrupción de la otra acomodando la trenza de la diva. Y así hasta la deriva. Por doquier campea la corrupción, el genocidio impune, el crimen como oficio democrático y redentor, la venta de armas a sicópatas que andan sueltos y que organizan ejércitos de mercenarios y de niños, estados africanos armados indiscriminadamente por ambos bandos para que se despedacen entre sí mientras los usureros de siempre siguen sacando petróleo, diamantes, oro y todo lo que puedan en nombre de su bendita democracia.

¿Y de las revoluciones, de los movimientos de liberación, qué? Pues nada, traicionadas una tras otra en Asia, África y América Latina por dirigentes que también se creen divinos y se preocupan más por su mísero pellejo que por los principios e ideales que juraron defender. Dirigentes que al caer presos lloran, ruegan y se arrastran ante el enemigo con tal de sobrevivir; prefieren vivir de rodillas a morir de pie; de grandes pensadores pasan a viles depredadores sin complejos que venden todo un pueblo por un plato de lentejas que jamás llegarán a probar. El ejemplo más patético en la historia reciente de las revoluciones es el caso del renegado Guzmán, quien, al caer preso y desde lo más alto de la dirección de un partido que inició la guerra popular en el Perú, empezó a cometer suicidio ideológico al tramar acuerdos que se negaban a sí mismos. Así, pasó de ser el más grande marxista-leninista-maoísta a ser el más grande traidor sobre la faz de la tierra; consecuencia lógica para quién sólo se preocupa, en el cenit de su vida, por autoerigirse un monumento entre la rueda de la historia, un pedestal a base de idolatría y cizaña, que acabará por derrumbarse y aplastarlo.

Quede percibido, por un lado, que todos los imperios, tarde o temprano, han caído y el yanqui también caerá, las campanas ya tocan a rebato advirtiendo el inicio del final pero cae en oídos sordos pues aún no hay Partido ni dirigente que levante bandera contra el enemigo principal; y por otro, que lo que necesitamos es una nueva democracia que integre a las grandes mayorías, a más del 90 por ciento del pueblo y para ello necesitamos dirigentes que dejen de contemplar sus actos como signo de divinidad promoviendo el culto al emperador.

La democracia no es para unos cuantos que la usan según sus gustos o pareceres, la nueva democracia ha de ser un instrumento que permita al pueblo instalar el reino de la felicidad aquí en la tierra y no en los cielos. Nadie que esté en sus cabales desea la guerra, por el contrario todos los pueblos desean la paz, pero los que tienen la sartén por el mango no nos dejan otra salida más que hacer la guerra para lograr esa paz esperada, deseada y duradera. La violencia contrarrevolucionaria que ejercen los poderosos sólo podrá ser borrada de la faz de la tierra con la violencia revolucionaria del pueblo unido. Y es que no hay una violencia a secas, ya que ésta no sólo se refiere al acto llamado guerra. ¿Qué es la opresión y la explotación, el hambre y la miseria, el trabajo infantil, la triple explotación de la mujer, la falta de atención médica, seguro y educación, sino una lista sin fin de formas y variaciones de violencia ejercida por el Estado reaccionario contra el pueblo? Y en cuanto a la guerra en sí, es imposible pensar en una guerra humanizada pues los enemigos de clase no se agarran a pañuelazos ni se tiran pétalos de rosa en una confrontación. En toda guerra, como continuación de la política por otros medios, hay muertos, heridos e ilesos, quienes ganan y quienes pierden. Las guerras se dividen en justas o injustas y hay reglas para ser cumplidas, no hay ninguna necesidad de ensañarse con el enemigo ni con el vencido; la masacre de civiles no tiene nada que ver con el respeto de los principios y las reglas de la guerra, al margen de que se desarrolle en las Torres Gemelas, en las calles de Bagdad, de Afganistán o de Miraflores, no es más que un crimen y punto.

Pero, y ¿qué tiene todo esto que ver con la narrativa? Simplemente nos explica que el artista, el literato, el escritor o el narrador no puede ser sólo espectador, debe ser, y lo es aunque no sea plenamente consciente de ello, actor de su tiempo. En todo lo que está narrado, sea el escritor de la costa, la sierra o la selva, hay en el fondo un sentido político y hay que buscarlo si no salta a la vista. Se lo acepte o no, tras todo escritor o artista hay un político, hay un hombre de su tiempo que contiene en la lucha de clases; consciente o inconscientemente se expresan ideas, opiniones y posiciones. Si los contendientes se encuentran apostados a ambas orillas prestos a combatir o en medio de un combate, al escritor, al artista le es imposible navegar en medio del río pensando que llegará incólume a buen puerto, pues tarde o temprano las corrientes superficiales o profundas

de su ser lo llevarán a una de las orillas no como espectador pasivo sino como actor convicto y confeso o, en caso contrario, sucumbirá en la vorágine de los acontecimientos. Se puede quebrantar la ley, pero no negarla. Al narrador comprometido y consciente no le basta reflejar la realidad, afila su trabajo en el dominio ideológico y contribuye a cambiar la fisonomía espiritual del hombre y de la sociedad utilizando sus propias ideas; contribuye a transformar la educación, la literatura, el arte y los demás dominios de la superestructura a fin de facilitar la estructuración y centralización de ideas, opiniones y posiciones correctas como una unidad para la acción. Y está bien que sea así. No hay que temer a equivocarse.

Octubre del 2007.

La narrativa sobre la guerra: apuntes iniciales

(*Nueva Crónica: Publicación de la Asociación Literaria Nueva Crónica*)

“Pero la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto.”

José Carlos Mariátegui

“Nunca se me ha ocurrido ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad. Lo más lejos que he podido llegar es a trasponerla con recursos poéticos, pero no hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho real.”

Gabriel García Márquez

“La calumnia, querido amigo, es el medio del cual se sirven los vencedores para denostar a los vencidos.”

Toti Martínez de Lezea

Introducción

En una sociedad de clases, la literatura responde siempre a determinados intereses de clase. No olvidemos que *La Iliada* y *La Odisea* fueron redactadas en medio de la pugna política entre los comerciantes esclavistas y los aristócratas terratenientes. Asimismo, que *La divina comedia* fue escrita en el contexto de la contienda entre el papado y la monarquía, y expresa el apoyo de Dante hacia el monarca. En nuestros días el carácter de clase de la literatura no ha hecho más que acentuarse. Porque los escritores antes que tales son seres sociales; participan de las preocupaciones, frustraciones y aspiraciones de su clase. Por lo mismo, nosotros, los miembros de Nueva Crónica, no escapamos de este aserto. Al tema que nos ocupa concurrimos desde la óptica del proletariado, desde su concepción y sus intereses. Mas como la clase no tiene perspectiva

sino en la medida en que se una y se emancipe junto a los oprimidos, venimos en busca de coincidencias con los puntos de vista de otros sectores del pueblo y la nación. Venimos con ánimo de reflexión colectiva. Que las ideas entrechoquen y la verdad se abra paso como síntesis esclarecedora. Contra quienes sí sostendremos cerrada oposición y tenaz combate es contra aquellos que infaman e injurian al pueblo y a la nación.

La literatura para nosotros es una obra de arte erigida con palabras. Pero así como una fortaleza se levanta a piedra y argamasa, un edificio a hormigón y acero, la materia prima con que se elabora la literatura popular y proletaria proviene de la vida del pueblo. Esta es la única fuente, la única posible, no puede haber otra. Una vez obtenida la materia prima, el escritor la traspone poéticamente con arreglo a las leyes de la creación literaria. Así logra que la vida reflejada en sus obras se ubique en un nivel más alto, sea más intensa, más concentrada, más típica, más cercana del ideal y resulte ser más universal que la realidad de la vida cotidiana¹. La literatura antigua y la extranjera son corrientes cuyos aspectos provechosos debemos asimilar críticamente.

Narrativas sobre la guerra: voces diversas

Como era de esperarse, la guerra repercute pronto en la narrativa del país. Durante los primeros años de la guerra surgen relatos que podríamos llamar de premonición o preludio, obras que reflejan con asombro y esperanza los primeros destellos de la nueva realidad que irrumpe. Sin duda, la recopilación y estudio de estos relatos es una de las tareas aún no abordadas por la literatura de la guerra. Posteriormente, como prosecución de su pérfida labor de encubrimiento de la matanza de ocho periodistas en Uchuraccay, Mario Vargas Llosa publica en 1984 *Historia de Mayta*². Casi a la par comienza a tomar cuerpo lo que a la postre algunos entendidos llamarían el “boom” de la narrativa de la guerra. En palabras de Jorge Luis Roncal: “Excepto una que otra visión sesgada por el maniqueísmo y la unilateralidad que insiste en mirarla de soslayo o estudiarla desde la ojeriza ideológica conservadora, la mayoría coincide en valorar la emergencia —a partir de la mitad de la década del 80’— de la producción narrativa

¹ Mao Tse-tung: *Intervenciones en el Foro de Yenán sobre arte y literatura*. Obras Escogidas, T. III.

² Mario Vargas Llosa: *Historia de Mayta*. Seix Barral, 1984.

llamada “de la violencia política” como un componente fundamental en la escena literaria nacional³”. O en palabras de Mark Cox: “A partir de 1986 comienzan a aparecer las primeras obras publicadas sobre la violencia política en el Perú⁴”. Ahora, como sabemos, esta literatura la constituyen varias decenas de novelas y varios cientos de cuentos, y nos atrevemos a afirmar que ella comienza a desarrollarse y alcanzar madurez como componente esencial de la nueva literatura peruana.

¿Qué decir de esta producción vasta a más de dos décadas de su surgimiento? Puesto que el referente de ella son los hechos históricos del último cuarto de siglo, convendremos en que esta literatura está obligada a revelar una realidad concreta, sus personajes y sus repercusiones en la vida nacional, es decir, está obligada a ser veraz. Por ello, ateniéndonos al grado de veracidad de las obras, podríamos dividir en tres grupos los relatos que la componen.

El primer grupo lo conformarían novelas tipo *Historia de Mayta*. Recordemos que en esta novela el autor urde con gran detalle un engendro al que hace aparecer como prototipo de revolucionario. Lo destruye con saña y canta victoria, satisfecho de haber destruido a sus enemigos los revolucionarios, aunque en la realidad real desespera ante la perspectiva de la lucha armada que en ese momento se expandía. Otra novela es *La hora azul*, de Alonso Cueto⁵, en la que, aparte de denigrar al pueblo, particularmente a sus hijas, se concibe la reconciliación nacional como una dádiva de los vencedores, dádiva que el pueblo debiera acoger con gratitud. En esa misma línea tenemos *Cirila*, de Carlos Thorne⁶, un relato tenebroso y truculento en el que una muchacha es reclutada por la fuerza, esclavizada, violada y convertida en asesina por la guerrilla. Aquí la guerrilla aparece poco menos que como una horda devastadora; saquea pueblos, acaba a balazos a quienes ofrecen resistencia, asesina campesinos a quienes previamente les obliga a cavar su propia tumba, etc, etc. Otro relato, *Pálido cielo*, del mismo Cueto⁷, en el que los guerrilleros, una masa de resentidos sociales, viven volando torres de luz, amenazando y reclutando a la fuerza a jóvenes, y le han declarado la guerra al

³ Jorge Luis Roncal: *Golpes de viento: Imaginación y memoria histórica*.

⁴ Mark R. Cox: *El cuento peruano en los años de violencia*. Editorial San Marcos.

⁵ Alonso Cueto: *La hora azul*. ANAGRAMA/PEISA, 2005.

⁶ Carlos Thorne: *Cirila*.

⁷ Alonso Cueto: *Pálido cielo*.

resto del país para formar algún día un estado de terror. Otro relato, *El cazador*, de Pilar Dughi⁸, en el que la guerrilla mantiene en la peor opresión a los campesinos, estrangulándolos y acuchillándolos bajo el menor pretexto. Entonces, los propios guerrilleros desertan y se entregan a las fuerzas armadas, que son gente buena.

Estos relatos y los de su especie presentan el hecho social como una secuencia inacabable de actos terroristas encaminados únicamente a destruir el país y a victimar a todo el mundo. Para sus autores, los revolucionarios no son tales sino terroristas, dementes, resentidos sociales. Y las fuerzas del Estado hacen bien en exterminarlos. Conciben el sistema como esencialmente justo, al que solo cabe evolucionarlo, de ninguna manera transformarlo. Políticamente, estos relatos no son más que ruedecillas de la maquinaria estatal. Por eso los promueven el imperialismo en el mundo y las clases dominantes en el país, y los premian los monopolios editoriales. Es cierto que sus autores se han esforzado por dotarlos de verosimilitud, pero todos ellos carecen de veracidad. Y es que la verosimilitud no equivale a veracidad. La verosimilitud cumple su cometido cuando revela lo real. Cuando lo desnaturaliza se torna pernicioso; descalifica y aniquila la obra. El pueblo, que conoce la realidad, ve que los autores mienten con alevosía. En síntesis, estas obras solo reflejan los inventos de los opresores y masacradores del pueblo. Si hasta ahora se han enseñoreado en la opinión pública, es porque forman parte de la ofensiva ideológica del imperialismo y porque mueven grandes intereses políticos y económicos, pero con el tiempo constituirán las páginas negras de la literatura del país.

El segundo grupo lo constituiría la literatura que en su conjunto se ha esforzado por reflejar con veracidad las múltiples repercusiones de la guerra en la vida del país. Particularmente son destacables los relatos que retratan al pueblo en su esfuerzo por construir un nuevo orden, inédito en el país, obras que cantan a las esperanzas del campesinado pobre, resaltan su heroicidad, su nueva mentalidad y su nueva conducta. Un rasgo común de estas obras es la denuncia de la política genocida del Estado: arrasamiento de aldeas, ultraje abyecto a las hijas del pueblo, las detenciones arbitrarias, el drama de los desaparecidos y las miles de fosas comunes sembradas en el

⁸ Pilar Dughi: *El cazador*.

país, las torturas y las ejecuciones, las matanzas de los penales, etc, etc. Esta literatura tiene también sus limitaciones: no revela aún con la amplitud y hondura debidas la profunda transformación de la sociedad peruana que ha implicado la guerra revolucionaria, si bien la revolución no alcanzó su cima, y como parte de esta transformación el desarrollo de la conciencia del pueblo, que a nuestro modo de ver constituye su logro principal. Tampoco cala en cuestiones centrales como la construcción del nuevo poder, la amplísima movilización de masas como nunca antes se había producido en el país, ni en la psicología de los revolucionarios. Tiene también otra limitación: la carencia de obras escritas por los propios protagonistas de la revolución, limitación que recién empezaría a superarse, según algunos entendidos. Los miembros de Nueva Crónica no nos sentimos extraños a los avatares de esta literatura. Al contrario. Nos esforzamos y nos esforzaremos por servir a que los supere, y esperamos que trabajos nuestros como *Camino de Ayrabamba* y otros relatos y otros similares coadyuven a este objetivo. Sin embargo, al señalar estas limitaciones no olvidamos que muchos autores han escrito en situaciones muy difíciles, arriesgando su seguridad y su propia vida. Más de uno hubiera querido expresarse más abiertamente si la cárcel, el destierro o incluso la muerte no le hubiera impedido. Con todo, es la literatura del pueblo, escrita además con innegable sabor a serranía, la literatura que de los años ochenta quedará para la posteridad.

El tercer grupo lo constituye para nosotros la literatura del “justo medio”. Es una literatura que pretendiendo ser imparcial toma aparente distancia de las partes beligerantes, y desde esta “distancia” presenta y juzga los hechos y los personajes. Básicamente para esta literatura la guerra supone el enfrentamiento de dos fuerzas: las del Estado, por un lado, y la guerrilla, por el otro, y el pueblo atrapado en medio, sometido al fuego cruzado. Los autores de esta literatura se proclaman defensores del pueblo, más aún, se arrogan la autoridad que emana de él y con esa autoridad dicen condenar a ambas partes, cuando en realidad lo que condenan es la revolución. Para ellos esta significa únicamente la muerte del pueblo y no tiene perspectiva alguna.

A nuestro modo de ver, el grave error de los autores de esta literatura consiste en no tomar verdadera posición por el pueblo y su destino. Su literatura, aunque pretenda pasar por popular, no pasa de

ser, en el plano literario, la versión de la llamada CVR, algunos organismos no gubernamentales, la izquierda burguesa y de la intelectualidad atrasada del país. Como ejemplo representativo podríamos mencionar a dos de los más conocidos.

Desvaríos de la literatura del “justo medio”

En el delirante relato “Ñakay Pacha”, de Dante Castro⁹, una pareja de jóvenes: Rosa y Marcial, llega a Santiago a politizar a los campesinos, antes de la guerra. Pero tienen la mala suerte de llegar en plena celebración de San Isidro Labrador. De resultas que tras emborrachar a los jóvenes, cerca de veinte indios violan salvajemente a Rosa. Ya en la guerra, los santiaguinos se vuelven mesnada y cometen tropelías contra las comunidades vecinas. Entonces, a órdenes de Marcial (en afán de consumir venganza), la guerrilla y las comunidades afectadas arrasan Santiago. En represalia, las fuerzas del Estado persiguen y aniquilan a los insurgentes.

Dante Castro reconoce que hay una guerra, y reconoce que en ella actúa el campesinado. Pero niega la lucha de clases en el campo. Tampoco le interesa comprender la mentalidad de los revolucionarios. Por eso hace aparecer a cerca de veinte campesinos forzando tantas veces a Rosa “hasta dejarla sin razón en su cabeza”. Por eso también hace aparecer la venganza de Marcial como “cosa justa”. Imputa de actos salvajes a los campesinos y a los revolucionarios de actuar movidos por un espíritu de vendetta personal. Cuestiones totalmente reñidas con la moral del pueblo y con la ideología de los revolucionarios.

Pero lo más grave en el relato es que al final todos los revolucionarios son aplastados por las fuerzas del Estado, y solo quedan sus almas sufrientes. Ahora bien, si relacionamos este desenlace con lo que Castro afirma en una entrevista: “la sobre-teorización del PCP hizo que cometieran garrafales errores y terminase enfrentado con las masas campesinas. Nunca los consideré maoístas, sino gonzalistas”, queda claro que la perspectiva de la revolución que fluye del relato no solo se debe a la sobreestimación del autor hacia las fuerzas del Estado, sino a su desacuerdo fundamental con la forma específica de la revolución peruana, valga la redundancia, a su desacuerdo con la aplicación del maoísmo en el Perú. A lo anterior añadamos que su

⁹ Dante Castro: *Ñakay Pacha*.

afirmación de que, por sus “garrafales errores”, el PCP habría terminado enfrentado con las masas campesinas, es repique casi textual a los gamonalillos y cabezas negras que bajo la égida de las Fuerzas Armadas conformaron la mesnada y enfrentaron a la guerrilla. Por lo mismo, es una afirmación que no corresponde a la realidad.

En otra parte de la misma entrevista dice: “Los senderistas hubieran querido que mi literatura fuera panfletaria, reproductora de mensajes del partido”. Y se equivoca, pues eso de “literatura panfletaria” es lo que los escritores reaccionarios siempre han imputado sin fundamento a los escritores marxistas. En todo caso que la práctica confirme o desmienta la afirmación de Castro. En cuanto a que se hubiera querido que su literatura fuese “reproductora del mensaje del partido”, es obvio que no podría serlo, por la sencilla razón de que la línea ideológica y política que asume Castro es divergente en cuestiones esenciales de la proletaria. Lo que sí confirman sus palabras es que incluso relatos suyos como “El Ángel de la Isla”, no reflejan con veracidad el espíritu de los protagonistas. No pasan de ser producto del aprovechamiento que el autor acostumbra hacer de la sangre ajena.

Finalmente, si algo quisiéramos de Dante Castro es que defina su posición frente al pueblo, sobre todo frente al proletariado, así de simple. Si en algunos puntos coincidimos con él, divergimos radicalmente de sus ataques infundados y muchas veces denigrantes a los dirigentes proletarios, haciendo de esta manera coro a los enemigos de la clase, y en ese constante bamboleo, en la palabra y en la acción, entre el campo del enemigo y el campo del pueblo.

Con las diferencias del caso, en su relato “Hacia el Janaq Pacha”, Óscar Colchado¹⁰ nos presenta a un campesino reclutado contra su voluntad por la guerrilla. Su hermana, Emicha, sale en su rescate, pero también es llevada. Los dos hermanos mueren en combate y el padre de ambos, de pena. El único que queda es el hijo que dejara Emicha. Finalmente, el niño se topa con un pelotón guerrillero, camino a vengar las muertes, y es incorporado al Ejército Popular. La venganza termina en derrota, el niño perece y su cuerpo es pateado. Al final, las almas de los personajes ascienden al Janaq Pacha. Colchado, al igual que Castro, aunque con mayor vuelo literario, reconoce la guerra. También reconoce que en ella actúan

¹⁰ Óscar Colchado: *Hacia el Janaq Pacha*. Lluvia Editores, 1988.

los campesinos, con la diferencia de que para él lo hacen obligados. Tampoco ve lucha de clases en el campo. Niega que así como existe y actúa el campesinado conservador, existe y actúa el campesinado revolucionario que está por destruir la feudalidad. Cree que todos los campesinos son incapaces de distinguir quiénes representan sus intereses y quiénes no, y tiene que presionárselos hasta para que luchen por sus propios intereses. Para contradecirle, preguntémos, si es verdad lo que presenta Colchado, ¿cómo es que la acción armada se expandió casi por todo el país en poco más de diez años, a tal grado que el imperialismo norteamericano llegó a entrever una intervención directa para sofocarla? Aunque llame a hilaridad la pregunta, ¿podemos suponer que decenas de miles de hombres combatieron bajo amenaza? ¿Cuántas decenas de miles más se habrían requerido para coaccionarlos? Un absurdo completo. Una ofensa extrema al campesinado. Y, lo más grave, cuando el autor dice respetarlo, como veremos a continuación.

En un conversatorio realizado aquí en el penal de Canto Grande el año 2003, Óscar Colchado afirmó: “Si ustedes hacen una revolución y en esa revolución no respetan el pensamiento del campesinado indio, sus creencias, sus apus... entonces una revolución así no hace carne en el campesinado, el campesinado se asusta y se aleja”. Ideas que guardan correlato con la vuelta al Tawantinsuyo que propugna en su novela *Rosa Cuchillo*. Es cierto, las ideas de las gentes se las debe respetar, nadie puede pretender cambiarlas a la fuerza. Pero Colchado en el fondo no aboga por el respeto a las ideas en general sino exclusivamente por el respeto a las supersticiones del campesinado. Para él los hombres del Ande deben seguir atrapados en la maraña de sus supersticiones. Para él es erróneo que el campesinado adopte un pensamiento científico. ¿Con qué argumento? Con el argumento de que la ideología del proletariado es parte de la cultura occidental, extraña a nuestra cultura ancestral. Y con ello disentimos. Hace 160 años el hombre estableció la ciencia social y empezó a quitarse las telarañas de su mente. Oponerse a este proceso es retrógrado, inaudito. Si fuera correcta la idea de Colchado, tendríamos que oponernos también a la Teoría de la evolución de Darwin, a la mecánica newtoniana, a la teoría de la relatividad de Einstein, etc, etc. Esto no significa forzar el pensamiento de nadie sino reconocer el derecho de las masas a educarse, a acceder a los avances de la

ciencia. Tampoco significa negar nuestra tradición. Al contrario, significa valorarla en todos sus aspectos, valorarla críticamente. Solo de esta manera lo pasado puede servir al presente y lo viejo a lo nuevo. Sostener lo contrario es erróneo por ser anticientífico.

Hacia un nuevo momento de la literatura peruana

Un gran acontecimiento político social siempre repercute hondamente en la literatura de su tiempo. La literatura lo traspone poéticamente, lo documenta y testimonia a través de los siglos. Tal es el designio de la guerra interna y su reflejo en la literatura. Tal es el desafío al que debemos responder los escritores del pueblo. Tal es el camino que llevará a la literatura peruana a un nuevo momento. Porque si bien no negamos los logros en estos veinte años, consideramos que la literatura de la guerra está aún por desarrollarse. Recién las condiciones comienzan a madurar para abordar el complejo fenómeno de la guerra, a más de que el tiempo transcurrido ya permite la necesaria distancia histórica de los hechos.

Al enfrentar tal desafío, consideramos que la primera actitud debe ser de seriedad y respeto frente al hecho social. La trascendencia del mismo lo amerita, trascendencia histórica que reconocen propios y extraños. Veamos algunas opiniones. La Sala Penal Nacional en la sentencia del llamado Megaproseso dice: "... reconocemos que la violencia cruenta y prolongada que desencadenó el PCP desde mayo de 1980 forma parte de nuestra historia reciente." La llamada CVR en la primera conclusión de su informe final se ve obligada a decir: "La CVR ha constatado que el conflicto armado interno que vivió el Perú entre 1980 y 2000 constituyó el episodio de violencia más intenso, más extenso y más prolongado de toda la historia de la República." A su vez la Corte Interamericana de Derechos Humanos, a través del voto razonado de uno de sus jueces, compara a las prisioneras de Canto Grande de mayo 92 con la personaje histórica de Juana de Arco. Finalmente, para nosotros lo ocurrido desde mayo de 1980 constituye el más grande movimiento social revolucionario de la historia peruana. Según las cifras más objetivas, la guerra habría costado la vida de 40 a 45 mil compatriotas nuestros, la inmensa mayoría por efecto de la política genocida del Estado. Por otro lado, a juzgar por las cifras que se hicieron públicas en el Megaproseso, el PCP habría establecido el nuevo poder en más de 1,500 poblados,

casi en su totalidad en el campo. Asimismo, conformado un ejército de tres fuerzas de decenas de miles de hombres, que actuaron en casi todo el país, repercutiendo su acción en varios millones de peruanos. En síntesis, es nuestro gran acontecimiento histórico, reconocido además en el mundo, visto con esperanza por millones. Razones demás, entonces, para desechar cualquier visión superficial y cualquier pretensión de banalizar el tema. La literatura no puede jugar con la historia.

¿Qué problemas debemos resolver los escritores para responder con acierto al desafío? Gustavo Faverón Patriau, en la presentación de su antología *Toda la sangre*¹¹, entre la maraña de elucubraciones y ataques infundados contra los revolucionarios, señala uno. Dice: “Hay signos que reaparecen con frecuencia clamorosa en los relatos de la violencia política peruana, reclamando una atención peculiar, y muchos se vinculan con el misterio esencial que parecen enfrentar los narradores ante la tarea de construir verosímelmente, como personaje ficcional, la figura de un subversivo.” Don Oswaldo Reynoso es más explícito cuando afirma que se pinta a un subversivo como cruel y carente de humanidad, y que hacerlo así es un craso error. De cualquier modo, el problema de perfilar con acierto al combatiente subsiste. Otro problema; de las diversas aristas de la guerra, ¿cuál de ellas es la principal? Entre la destrucción y la construcción, ¿cuál ha sido el aspecto principal? ¿La destrucción, como dice el Estado y su CVR? ¿O la construcción de un orden inédito como sostiene el PCP? Otro problema; ¿cuál fue la causa del fracaso de la acción armada? ¿Tal vez el rechazo del campesinado como sostienen Colchado y los llamados senderólogos? ¿O la detención, en un momento sumamente complejo de la revolución mundial y peruana, de la jefatura del movimiento, como sostiene el PCP? Y después, ¿debió proseguirse con la acción armada, como sostienen algunos, malgrado la realidad que no termina de rajarse sus cabezas? ¿O fue correcta la adopción de una Nueva Gran Estrategia Política por parte del PCP porque era la única salida para evitar la derrota y un baño de sangre mayor por parte del Estado en aplicación de su línea y política genocida? Y en cuanto al futuro, ¿qué nos deja el último cuarto de siglo? ¿Es cierto que se ha avanzado en el barrimiento de las montañas que agobian al

¹¹ Gustavo Faverón Patriau: *Toda la sangre: Cuentos de la violencia política*.

pueblo peruano, como sostiene el PCP? ¿Es cierto que la conciencia del pueblo se ha desarrollado? Son, pensamos, algunas de las interrogantes que esperan respuesta en el campo literario.

¿Qué procedimiento debemos seguir para absolver estas interrogantes? Máximo Gorki decía: “El carácter del héroe se hace de muchos trazos recogidos de distintas personas de su grupo social y su categoría. Es necesario mirar muy bien unos cuantos cientos de sacerdotes, de tenderos, de obreros, para describir aproximadamente bien la figura de un obrero, de un sacerdote o de un tendero¹²”. El gran Tolstoi hablaba de la preparación de una obra como el “laboreo profundo del campo en el que yo tengo que sembrar”, lo que en su actividad creadora ocupaba un gran lugar. Según sus propias palabras, los documentos que utilizó para escribir *La guerra y la paz* formaron una biblioteca entera. Todo ello nos da una idea de cómo debemos proceder. Empezar una ardua y minuciosa investigación, sin ideas preconcebidas, sin reverencias a nadie, con el único propósito de encontrar la verdad tal cual ha sucedido, para reflejarla con acierto en nuestras obras. Recordemos que Mao Tsetung decía que quien no ha investigado no tiene derecho a hablar.

Algunos escritores podrían decir que no hace falta tal investigación sino que basta la imaginación. Es cierto que hace falta imaginación, y mucha. Pero no olvidemos que ella no es arbitraria. Se nutre de la vida y tiene carácter de clase. Científicamente está demostrado que cuanto más amplia, abundante y diversa es la experiencia del hombre, tanto más abundante es también su imaginación. Cuando no se concreta esa experiencia ocurre lo que señalaba Jean Freville, que el escritor proyecta en sus obras únicamente sus propias costumbres, preocupaciones e inquietudes¹³, y de esta manera condena a sus personajes a representar al propio autor, los condena a no tener personalidad propia dentro de la ficción.

Otros escritores pueden pensar que la investigación ya fue hecha por la CVR. Por ejemplo Miguel Gutiérrez, quien dice haber “añadido una razonable dosis de escepticismo a todas sus certezas sociales humanas”, afirma: “Aunque con algunos aspectos controversiales el Informe de la Comisión de la Verdad constituye un documento histórico, fundamental para conocer el tipo de país que

¹² Máximo Gorki: *Citado en Principios de psicología general*, de S. L. Rubinstein, Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de la URSS.

¹³ Jean Freville: *Introducción a Arte y literatura de Marx y Engels*.

somos”¹⁴. Nosotros disentimos de este punto de vista. Pensamos que la CVR fue una más de las comisiones que suele instituirse en el país para consagrar la versión de quienes detentan el poder. Como dice María Pacheco, personaje de *La Comunera*, novela de Toti Martínez de Lezea: “para denostar a los vencidos”. El hecho de que su Informe fuera desvirtuado en pocos días es muy elocuente. Como una ilustración de lo que decimos basta mencionar algunas frases de Félix Reátegui Carrillo¹⁵, coordinador del informe final y autor de la versión abreviada del mismo.

Para Reátegui la guerra se habría debido a la “confluencia de dos voluntades: una decidida a derribar todo lo existente para construir un nuevo poder, otra, determinada a impedirselo”. El “proyecto senderista” habría sido la puesta en acto de un voluntarismo extremo. La necesidad de justicia habría “tomado con el senderismo una forma enfermiza”. Continúa con frases como “dogmatismo ciego”, “ambición genocida”, “cinismo senderista”, “asesino en masa”, “reclutamiento forzoso por Sendero Luminoso”, “el Estado ha equiparado a SL en brutalidad”. En otra parte explica que la conducta del senderista se debería a su “resentimiento social”. Al final concluye que lo acontecido fue una “desigual guerra entre los campesinos quechua y el poder criollo dominante”, poder representado, según él, por las fuerzas del Estado o por la revolución. Estas y otras afirmaciones parecidas, ¿podrían ser parte de un documento fundamental para conocer el país? Consideramos que no. Porque estos puntos de vista niegan una verdad tan grande como los Andes. El hecho de que se ha desarrollado una lucha en su nivel más alto con el objetivo de transformar la sociedad peruana en beneficio del pueblo. Más aún, niegan que el actor principal de esta lucha, su fuerza principal, ha sido el campesinado, principalmente pobre. Afirmaciones como las mencionadas solo echan ceniza a los ojos de la gente y enturbian las aguas para impedir que se vea el fondo del cauce.

¿Pretendemos que todos concuerden con nosotros? No. Y, además, sería una pretensión obtusa. Lo que decimos es que cada quien exprese su punto de vista con arreglo a la verdad histórica. Lo condenable es negar la verdad, distorsionarla, desnaturalizarla, banalizarla. Lo condenable es, por ejemplo, negar que el Estado peruano aplicó

¹⁴ Miguel Gutiérrez C.: *El pacto con el diablo*. Editorial San Marcos.

¹⁵ Félix Reátegui: *Violencia y ficción: mirar a contraluz*.

una línea y política genocida contra la insurgencia, o manipular las cifras con el fin de imputar responsabilidades inexistentes a la organización que dirigió la acción armada. Por otro lado, pensamos que la literatura también debe reflejar los errores, excesos y limitaciones en la acción del pueblo, que también los hubo, contra trece siglos de opresión, y con el ánimo de servir a la reflexión y a sacar enseñanzas para las generaciones futuras.

Conclusión

La narrativa sobre la guerra está por desarrollarse. Lo avanzado hasta hoy, por las circunstancias de su creación, por las dificultades de los escritores a acceder a los hechos y a los actores de la guerra, etc, constituye más que todo una literatura de urgencia, una literatura de acercamiento y oteo antes que de adentramiento. Como el narrador del cuento “El mural”, de don Oswaldo Reynoso¹⁶, nuestros escritores han visto hasta hoy desde lejos la guerra. Pensamos que ha llegado el momento de que se acerquen y hurguen en los más íntimos pensamientos, sueños, esperanzas, fortalezas y flaquezas de los personajes, en la complejidad de los hechos históricos, en sus aspectos trascendentes. Si tal hacemos, estamos seguros de que se producirá un salto en la narrativa sobre la guerra, lo que a su vez llevará a un nuevo momento de la literatura nacional.

Finalmente, pensamos que con la guerra irrumpe un personaje nuevo en la escena social: el campesino con mente proletaria, el hombre que abre sus ojos y su entendimiento con la ciencia social, actúa a la luz de ella y alcanza un grado de heroicidad nunca antes visto en estas tierras. Y este personaje apenas comienza a ser reconocido en la literatura peruana. Cuando se lo perfile a plenitud, es probable que todo lo escrito hasta hoy vaya a ser revisado. Si es así, por fin la literatura habrá cumplido con la deuda que hasta el momento mantiene con el referente social.

*Canto Grande, 7 de noviembre de 2007
Asociación Literaria Nueva Crónica.*

¹⁶ Oswaldo Reynoso Díaz: *El mural*.

III

PERSPECTIVAS DE ACADÉMICOS

Una mirada poética sobre la violencia: Alejandro Romualdo

Antonio Melis

Universidad de Siena-Italia

La literatura que ha tratado de expresar e interpretar el fenómeno de la violencia de los años ochenta y noventa en el Perú es sobre todo narrativa y representa ya un conjunto impresionante. Sin embargo, no faltan importantes testimonios en la poesía de esa época, aunque suelen ser más indirectos y alusivos, en armonía con las características de ese lenguaje. Piénsese, por ejemplo, en un poema como “Un perro”, de Antonio Cisneros, que a través de una estructura reiterativa en apariencia sencilla consigue concentrar de manera eficaz, con una gran economía de medios expresivos, todo el horror de una situación intolerable:

UN PERRO NEGRO

Un perro. Un prado.

Un perro negro sobre un gran prado verde.

*¿Es posible que en un país como este aún exista
un perro negro sobre un gran prado verde?*

*Un perro negro ni grande ni pequeño ni peludo ni
pelado ni manso ni feroz.*

*Un perro negro común y corriente sobre un prado
ordinario.*

Un perro. Un prado.

*En este país un perro negro sobre un prado verde
es cosa de maravilla y de rencor.*

(Cisneros 1992: 65)

Cisneros, como se ve, escoge el camino de la alusión. No nombra directamente el fenómeno de la violencia, pero lo sugiere a través de la evocación de una escena sencilla de vida cotidiana y normal que resulta paradójicamente extraordinaria en un contexto dominado por el horror. De allí que el rencor, en el final, se acompañe a la maravilla frente a ese espectáculo corriente, que se ha vuelto en cambio descomunal.

La referencia a la “guerra sucia” se encuentra, esta vez en forma más explícita, en una colección poética de Alejandro Romualdo que se titula *Fragmentos* (Romualdo 2002: 11-55). Son en total 21 poemas breves sin título, marcados por números romanos, que han sido reunidos en forma orgánica en un libro bilingüe publicado en Italia, donde se recopila toda la producción poética del autor sucesiva a *Poesía íntegra* (Romualdo 1984), la síntesis de todos los libros del poeta editados hasta esa fecha. En el poema que abre *Fragmentos* tenemos una muestra significativa del registro estilístico elegido por el poeta:

I
Livianas, dulces flores del mediodía
más puras que nunca en los sepulcros andinos,
y tan leves, acribilladas en los muros
de la maleza crispada de horror.
No es el rocío el que cae y las baña
sino el llanto de las madres
frágiles como la lluvia
corolas de harapos
en un ramo de violencia
donde se agitan irritados capullos
negras banderas y cálices insurrectos.

(Romualdo 2002: 12)

El eje central de este poema es la representación de una naturaleza afectada profundamente por las consecuencias de la violencia humana. Hay un proceso sistemático de degradación que transforma el posible idilio, sugerido por la acepción originaria de los vocablos empleados, en una pesadilla. Las “dulces flores” se asocian inmediatamente a los “sepulcros andinos” y aparecen “acribilladas”, así

como la propia maleza se presenta “crispada de horror”. La forma participial “crispado” se repite insistentemente (por ejemplo en los poemas XII y XIV), casi como si fuera un símbolo de la realidad nacional de esos años. El “llanto de las madres” se substituye a manifestaciones naturales como el “rocío” y la “lluvia”. En la parte final de la composición encontramos un auténtico *crescendo*, que es al mismo tiempo rítmico y semántico. Las flores adquieren el aspecto de mendigos (“corolas de harapos”) y forman, en su conjunto, un “ramo de violencia”. En un contexto de luto subrayado por “negras banderas”, los capullos están “irritados” y los cálices “insurrectos”.

En el poema que sigue, el proceso de desgaste se extiende al mismo repertorio simbólico andino. Los muertos “azules” anticipan la aparición de la “mosca azul”, la *chiririnka* anunciadora de la muerte que figura en muchos textos de Arguedas (Arguedas 1983: 202-210) y en la elegía colonial sobre la muerte de Atawallpa, traducida al castellano por el propio Arguedas (Apu Inca 1955: 10-11). Véase este pasaje significativo del cuento que representa la despedida de la vida de un danzante de tijeras:

Sobre el fuego del sol, en el piso de la habitación, caminaban unas moscas negras.

—Tardará aún la chiririnka, que viene un poco antes de la muerte. Cuando llegue aquí no vamos a oírla aunque zumbe con toda su fuerza, porque voy a estar bailando.

(Arguedas 1983: 204)

Pero en el poema de Romualdo se advierte una pérdida total de sentido, puesto que la imagen de una temporalidad anclada a valores ciertos y a una ritualidad aceptada, tal como aparece en el cuento arguediano “La agonía de Rasu Ñiti”, se reduce en cambio a “Miserable esplendor”. Las que dominan ahora son palabras como “ruinas”, “furia”, “soledad”.

El III poema alude a la tragedia de Uchuraccay, la aldea andina donde el 26 de enero de 1983 fueron masacrados salvajemente nueve periodistas que estaban llevando a cabo una investigación sobre la guerra sucia. El “golpe de luz” es la foto encontrada en la cámara de una de las víctimas, que desvela la mentira oficial y pone en el banco de acusación a un poder arbitrario. Dentro de un panorama de “deso-

lación”, donde se asiste a la inmolación de la “sangre de corderos”, o sea de las víctimas inocentes, se reafirma sin embargo la función de conocimiento que puede cumplir la poesía. Por eso encontramos al final “las tumbas sin olvido” y “una última flor”, como señal de una solidaridad que no se apaga.

Los eventos de Uchuraccay, que causaron un fuerte impacto en la opinión pública, figuran también en un libro poético de Juan Ramírez Ruiz, el fundador del grupo Hora Zero, junto con otros episodios de violencia que abarcan no sólo la época contemporánea, sino toda la historia del Perú, sobre todo en la zona andina y en la zona amazónica:

*Caminando con a la altura
yo te veo Uchuraccay limpiar delitos
que el fondo de mi mente asesinaron-
en las alturas que me llaman
para que limpie mis cavernas
veo tu estatura propagándose en los cadáveres futuros
veo la tu guerra dentro de un pelotón de sombras
y veo desaparecer tu nombre entre
bajo el filo del agua y de la sangre
que aun moja las escamas- la cáscara y la piel...*
(Ramírez Ruiz 1996: 128)

Volviendo al poema de Romualdo, la imagen final es un mero paréntesis dentro del horror que sigue aplastando a la población de la sierra. Los “ojos sin nadie”, la “boca vacía” son los emblemas de una realidad cruel, caracterizada por el dominio de la ausencia, una ausencia que no puede ser ocultada por “Máscaras de la bondad / inútiles y cada vez más sombrías” (ibid.: 18). El motivo de la máscara volverá a presentarse más adelante, en su función de mistificación y de engaño.

El poema V, al lado de la evocación de los “desaparecidos” y de los “pueblos fantasmales”, introduce otro ejemplo significativo de deterioro del lenguaje poético, aplicado esta vez al repertorio metafórico clásico. La aurora con los dedos de rosa de la poesía griega y latina (y de sus imitadores renacentistas y barrocos) se transforma en “la aurora / con los dedos ensangrentados” (ibid.: 20). El tema del

enmascaramiento de la realidad se manifiesta también en el poema sucesivo: “disfraces”, “máscaras”. El sintagma “Profanas escrituras” alude posiblemente a la función controvertida que cumple la literatura frente a situaciones de horror como la que está viviendo el Perú. El poeta ha experimentado en los años cincuenta un momento conflictual muy fuerte con la sociedad literaria oficial, después de la publicación de *Edición extraordinaria* (Romualdo 1958). En ese libro, Romualdo había elegido polémicamente un registro coloquial, casi periodístico, sacrificando a veces, con toda intención, la palabra a la pasión civil. Por eso recibió entonces (y sigue recibiendo hasta hoy) los ataques violentos e injustos de toda una parte de la crítica, que consideraba un ultraje a la poesía toda contaminación con la esfera política. Si bien es cierto que algunos poemas subyacen a un proceso de simplificación inmediateista y por consiguiente se empobrecen semánticamente, hay que subrayar al mismo tiempo el esfuerzo sistemático del autor por ampliar el espacio del lenguaje poético. Sin olvidar, por otra parte, que a este libro pertenece, junto a otras composiciones excelentes, “Canto coral a Túpac Amaru que es la libertad”, uno de los poemas más universales de la literatura peruana y latinoamericana contemporánea.

En esta nueva empresa literaria vinculada con una realidad agobiante, treinta años más tarde, el poeta elige un camino totalmente diferente. El conflicto que aflige su patria tiene ahora rasgos indescifrables, por lo menos si se leen con las categorías tradicionales. Durante los años anteriores se ha producido la caída de las grandes certidumbres políticas que habían representado un punto de referencia firme y una clave de lectura por mucho tiempo. La “guerra sucia” acentúa el sentimiento de desamparo, la pérdida de instrumentos interpretativos válidos. Sin embargo, el poeta advierte la necesidad de dejar su testimonio, aunque éste consista solamente en la declaración abierta y despiadada de su propio desconcierto. Su actitud sigue siendo, a pesar de todo, profundamente política, en el sentido etimológico de la palabra, que alude al vínculo comunitario de la polis. Pero ahora, a diferencia de lo que ocurría en el pasado, no tiene ninguna consigna, sino solamente la voluntad de expresar su propia participación consternada en un drama colectivo. La empatía mantenida con su pueblo procede también de la falta común de medios para orientarse. “No hay certidumbre en las tierras acogedoras” proclama en su comienzo el poema XV (Romualdo 2002: 42).

En el poema XVI encontramos dos formulaciones decisivas de esta actitud que el poeta comparte con su gente. Por un lado “el pecho con latidos que no comprenden / tanta sangre vertida” (ibid.: 44). Por el otro, “fragmentos que fueron todo y ahora no evocan / ninguna plenitud” (ibid.). En la primera cita se advierte, una vez más, una actitud de impotencia frente a la tragedia.

Hay una película peruana de esos mismos años que refleja en forma tremendamente eficaz esta situación sin salida. Se trata de *La boca del lobo* (1988), de Francisco Lombardi, que representa la situación dramática de la población andina de algunos departamentos, cuya única libertad es la de decidir por quién prefiere ser asesinada: por los guerrilleros de Sendero Luminoso, si no adhiere a su lucha, o por las tropas anti-subversión, si no colabora activamente en la represión de la guerrilla.

En la segunda cita, al lado de otra referencia a la caída de toda visión unitaria de la realidad, se alude en forma reflexiva y autoexegética al mismo procedimiento artístico empleado en el poemario. El fragmento, en efecto, es el instrumento más adecuado para expresar esta realidad desgarrada. Por eso la palabra que figura como título se repite en los poemas, así como aparece su variante “trozos” y una forma aún más intensa, “escombros”. Ya no hay lugar para las grandes arquitecturas interpretativas globalizantes de otra época. Pero la conciencia plena y despiadada de la nueva situación, que se despliega en estos poemas, es una premisa imprescindible para abrir un nuevo camino.

Entre los rasgos estilísticos más notables de estos textos se encuentra la repetición casi obsesiva de la conjunción *sin*. Ella se acompaña a palabras como *árboles, panorama, rebaño, camino, brasas, lámparas, rostros*, pero también a *sentir, sueño, razón, olvido, destino*, extendiendo el sentimiento de ausencia desde lo concreto hasta lo anímico. Entre los vocablos que recurren en los versos figuran *horror, llanto, violencia, ruinas, furias, soledad, destrozo, desolación, sangre, grito, terror*, mientras las palabras potencialmente portadoras de significados positivos se transforman en su contrario dentro de un contexto de muerte.

En las composiciones finales de esta colección, parece sin embargo asomarse tímidamente la esperanza de una catarsis. La poesía misma se presenta como una práctica que permite el rescate:

*Es la íntima alegría del canto
lo que nos queda, lo que sobrevive
y sobrevivirá en la noche perfecta.
Llegamos juntos de otras tierras
y partiremos separados, sin efigies
ni monumentos, como ellos. (ibid.: 52)*

En la oscuridad que está envolviendo cada vez más el país, la poesía sigue representando un momento parcial de luz y de alegría. Al mismo tiempo se reafirma la nueva actitud hacia los procesos sociales, que prescinde cada vez más de los elementos identitarios del pasado. El abandono de efigies y monumentos, que ahora aparecen tan sólo como símbolo de división, es el camino para recuperar una unidad que ahonda sus raíces en el sufrimiento común. En este caso, la preposición sin pierde su valor negativo, de ausencia, y anuncia en cambio un camino de liberación de los viejos esquemas que tienen un efecto paralizante.

Este proceso culmina en el poema final, el XXI, que representa también una forma de resarcimiento del lenguaje poético, después de los ataques sufridos a lo largo del libro:

*Y ahora, todo tan nuevo, tan lustral,
que lo que se piensa se hace y florece.
La ráfaga es la brisa, el disparo un silbido
que no hiere o destroza sino encanta.
Se encontró lo perdido, se continúa el camino
con otras huellas que no se arrastran ni huyen.
Un estampido de palomas recorre el cielo.
Es una espiga el sueño, el grano de trigo
el pan, alimentos de la alegría. (ibid.: 54)*

La posibilidad de un rescate se funda en un proceso de purificación (“lustral”) que se alimenta de un pensamiento vinculado a la creación de una nueva vida. Se trata, posiblemente, de una metáfora alusiva a la palabra poética, remontándose a su valor etimológico, que permite una nueva fundación de valores negados o tergiversados. A través de ella, se produce otra inversión, que restituye los significados auténticos silenciados u opacados. Así la “ráfaga” se

vuelve “brisa” y el “disparo” se transforma en “silbido”. La palabra “estampido” ya no evoca la pesadilla de las bombas o de las balas, sino que se emplea para festejar un vuelo de palomas, símbolo universal de paz. El camino perdido vuelve a reanudarse, pero a través de otro recorrido (“otras huellas”, que ya no son esas huellas que en el poema VIII se transformaban en “zanjas”). La palabra “alegría” cierra sorpresivamente el poema y la entera colección, mezclada con imágenes de fecundidad, que asimismo se contraponen a las imágenes de destrucción que vimos en los primeros poemas.

Para comprender en su profundidad esta lectura poética de la violencia peruana, hay que volver al itinerario de Romualdo, sobre todo a partir de los setenta. El último libro publicado antes de la recopilación de toda su obra poética, *En la extensión de la palabra* (Romualdo 1974), representa un viraje estilístico importante, ya iniciado con gran sabiduría en *El movimiento y el sueño* (Romualdo 1971), un poema que establece un contrapunto dialéctico entre la empresa guerrillera frustrada de Ernesto Che Guevara en Bolivia y los viajes espaciales de los cosmonautas. Los rasgos fundamentales de esta evolución, ya anticipada parcialmente en los poemarios anteriores, son el empleo sistemático del montaje y del *collage* de elementos heterogéneos y hasta opuestos y la apertura al plurilingüismo. Ambos procedimientos no se quedan en el ejercicio meramente verbal y virtuosista, sino que representan un instrumento eficaz para desvelar las relaciones de opresión que rigen la organización social, a escala nacional y mundial. Dentro del nuevo universo estilístico elaborado por el poeta sigue manifestándose una confianza absoluta en el poder de conocimiento de la palabra y en su función revolucionaria.

Algunos poemas sucesivos, publicados en forma separada en revistas y reunidos también en la edición bilingüe ya citada, así como en una selección de toda su poesía publicada en España (Romualdo 1998) señalan en cambio una crisis profunda, vinculada sobre todo con los acontecimientos internacionales de la época. En “Cuestiones de leninismo” (Romualdo 2002: 96-100) hay una rendición de cuenta despiadada con los estragos provocados por el estalinismo, donde el color gris que domina obsesivamente toda la escena indica la caída de las antiguas certidumbres, frente al triunfo de una burocracia inhumana. “La Puerta del Paraíso” (ibid.: 116-122) se inspira en el derrumbe del muro de Berlín, como símbolo de la caída del llamado

“socialismo real”, pero también con la crisis de los proyectos de rescate de los pobres de la tierra. El arquetipo faustiano se evoca como símbolo de la gran cultura alemana, en medio de los escombros de un supuesto Edén que se ha venido abajo estruendosamente.

Estos textos, así como otros inspirados en los eventos de la Europa del Este a partir de la década del ochenta, permiten iluminar la actitud del poeta frente a la “guerra sucia”. La violencia descomunal que se manifiesta en estos acontecimientos, subrayada por todos los investigadores (Manrique 2002), con una pérdida progresiva del sentido mismo del enfrentamiento, acentúa la sensación de impotencia. Se advierte sobre todo una dificultad de los instrumentos hermenéuticos tradicionales para enfocar y explicar el fenómeno. De allí la declaración abierta de derrota que recorre la mayor parte del poemario, señalada por la insistencia continua en sintagmas alusivos a la incapacidad de comprender. Sin embargo, al final el poeta parece encontrar en la misma palabra poética la posibilidad de una salida positiva. El ejercicio de la poesía se presenta como una valla contra la insensatez de una violencia que ha ido perdiendo progresivamente cualquier motivación originaria y parece autoalimentarse en una espiral perversa. Hay un desplazamiento radical de la perspectiva, que lleva al rechazo definitivo de todo residuo de contenidismo inmediatista. El poema se afirma como un instrumento de paz en sí mismo, porque se opone con su alteridad invencible al chantaje de una disyuntiva inaceptable.

Desde este punto de vista, a pesar de la notable distancia generacional y estilística, existe cierta semejanza entre esta obra de Romualdo y el poema de Cisneros citado al comienzo. Hay una voluntad común de rechazar el espíritu de muerte y destrucción que ha invadido el país, a través de la evocación de una realidad alternativa, fundada en el valor de la vida. En Cisneros, esta actitud se transforma en un llamado nostálgico a lo cotidiano, a una existencia normal que aparece ya perdida. En Romualdo adquiere el aspecto de una reivindicación orgullosa de la palabra poética, como eje alrededor del cual es posible reconstruir la convivencia humana. En ambos casos, nos encontramos frente a una poesía que no habla de paz sino que en sí misma, por el hecho mismo de existir, es una afirmación de paz.

Bibliografía

Apu Inca Atawallpaman. Elegía quechua anónima, Recogida por J.M. Farfán, Traducción de José María Arguedas. Lima: Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva Editores, 1955.

Arguedas, José María. “La agonía de Rasu-Ñiti”, en *Obras completas*. Lima: Editorial Horizonte, 1983, tomo I, pp. 202-210.

Cisneros, Antonio. *Las inmensas preguntas celestes*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1992.

Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo*. La violencia política en el Perú 1980-1996. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

Ramírez Ruiz, Juan. *Las armas molidas*. Lima: Arteidea Editores, 1996.

Romualdo, Alejandro. *Edición extraordinaria*. Lima: Ediciones Trimestrales de Poesía, 1958.

Romualdo, Alejandro. *El movimiento y el sueño*. Lima: Ediciones Viva Voz, 1971.

Romualdo, Alejandro. *En la extensión de la palabra*. Lima: Editorial Gráfica Labor, 1974.

Romualdo, Alejandro. *Poesía íntegra*. Lima: Editorial Gráfica Labor, 1984.

Romualdo, Alejandro. *Mapa del Paraíso* (Antología poética), Prólogo de Alfonso Ortega Carmona, Epílogo de Alfredo Pérez Alencart. Salamanca: Universidad Pontificia, 1998.

Romualdo, Alejandro. *Né pane né circo*, traducción de Antonio Melis. Roma: Fahrenheit 451, 2002.

“¿Quieres una moraleja?”: la violencia política en dos dramas peruanos

Carlos Vargas Salgado

University of Minnesota, Twin Cities

En este ensayo hago un acercamiento al tema de la violencia política vivida en el Perú, a través de dos obras dramáticas consideradas por sus propios autores como productos artísticos que se inspiran en el tema. Ambas pertenecen al circuito de teatro profesional peruano, fueron consumidas prioritariamente en circuitos culturales urbanos, y datan del momento en que el ejercicio de la memoria del conflicto interno se acompañaba con denuncias crecientes contra el gobierno autocrático de Alberto Fujimori. Las obras en referencia son *Antígona*, escrita por José Watanabe y puesta en escena por el grupo Yuyachkani, y *La historia del Cobarde Japónés*, de César De María.

De entrada es importante establecer que la presencia del tema de la violencia ha sido permanente en la producción teatral peruana desde el inicio mismo del conflicto. A diferencia de lo que puede observarse en el campo literario (narrativa) en que el interés por el tema de la violencia política, en lo referente a edición y distribución de gran escala, ha tomado auge hace poco tiempo; en los sistemas teatrales peruanos las primeras manifestaciones de representación de los hechos violentos entran a escena prácticamente desde inicios de los 80. Hugo Salazar Del Alcázar ha demostrado en *Teatro y Violencia: una aproximación al teatro peruano de los ochenta* (1990), la presencia de la temática en las obras de numerosos grupos teatrales, esencialmente de Lima, y particularmente del circuito profesional. El interés principal de Salazar Del Alcázar fue demostrar que un contexto violento —una “cultura de la violencia”— dominaba las

elecciones estéticas de muchos productores en Lima. Para Salazar esto se demostraba en los contenidos de varias de las puestas¹, recurriendo para ello a un análisis detallado de relatos y personajes. A pesar de su limitación en el recojo de la información, el trabajo de Salazar Del Alcázar es paradigmático y pone en claro que el llamado teatro de la violencia peruana fue producido desde 1980, y alcanzó notoriedad y complejidad suficientes en el mismo momento en que se iniciaba el debate sobre los hechos armados.

Sin embargo, el estudio de la violencia política y su representación en el teatro nacional parece estar obligado a repasar por estructuras de circulación que gobiernan el quehacer teatral peruano, para revisar el campo de influencia de los productores y para retomar también un teatro producido y consumido en la periferias geográficas y culturales. El teatro que circula en salas oficiales e independientes está dedicado a un público típicamente teatral, particularmente una clase media educada, la cual representa un porcentaje no mayoritario del Perú².

Un acercamiento más completo pondría probablemente en primer orden también a los colectivos del Teatro Independiente e incorporaría trabajos de dramaturgia y dirección de varios grupos del interior³, especialmente de zonas donde el impacto de la violencia política fue mayor que en las grandes ciudades. Como ha especificado con claridad el dramaturgo Walter Ventosilla (2004): “A inicios de la década de la violencia, (...) a partir del año 1983, la violencia política irrumpe en la creación artística, no sólo teatral, sino también

¹ Como se ha sugerido la crítica reciente (Ramos García 2001), existen al menos dos grandes tendencias en el quehacer teatral peruano: un circuito o campo dominado por un teatro moderno-comercial, en los distritos pudientes de Lima, donde se alojan los teatros establecidos (CCPUCP, La Plaza, Alianza Francesa), y replicado en varias capitales de departamentos con una tradición en ese sentido (Trujillo, Arequipa); y un teatro que se articula alrededor de eventos como la Muestra Nacional (1974) y organizaciones como el Movimiento de Teatro Independiente (1985), cuyo ámbito de influencia alcanza más ciudades del interior, especialmente aquellas que no tienen un previo modelo tradicional, como Huancayo, Huamanga, Puno, Yurimaguas, Cerro de Pasco. Sobre teatro en las regiones, ver mi trabajo: “El teatro en las regiones del Perú” (2005), Boletín del ITI-Perú, diciembre de 2005.

² Aunque no disponemos aún de estudios sobre los hábitos de consumo cultural-teatral en Perú, podemos anticipar analogías (salvando obvias circunstancias) con trabajos seminales como los de Pierre Bourdieu para referirnos a los sistemas de difusión cultural en países capitalistas. Ver: Bourdieu, *L'Amour de l'Art* (1966), especialmente “La lógica de la difusión cultural” (cap. III).

³ Entre ellos grupos como Expresión y Barricada, de Huancayo, y sus directores María Teresa Zúñiga y Eduardo Valentín, respectivamente. El ciclo de la violencia aparece también en el trabajo de teatristas como César Escuzza y su grupo Vichama de Villa El Salvador, La Gran Marcha de los Muñecones, de Comas; Yawar Sonqo de Huamanga, Yatiri en Puno, Setiembre, Maguay o Raíces en Lima; Rodolfo Rodríguez, Hugo Salazar R. en Cusco, entre otros. De gran repercusión ha sido el ciclo de la violencia en el trabajo de grupos como Yuyachkani, iniciado en *Contrael viento*, seguido por *Adiós Ayacucho*, *Rosa Cuchillo*, y *Antígona*, además de sus trabajos de performance política; o de Cuatro tablas con *Las Tres Marías*. Y el trabajo de Lieve Delanoy en Andahuaylas, que derivó en el teatro testimonial en *De Tanto Volver*. Miguel Rubio de Yuyachkani, ha desarrollado una línea de reflexión sobre el tema (ver: *Persistencia de la Memoria* (2004), y el libro *El Cuerpo ausente* (2006).

literaria. (...) La respuesta no tardó en darse” (42). Según Ventosilla, las Muestras de Teatro Peruano nuclearon una gran cantidad de propuestas valientes sobre la violencia, y el punto culminante se dio en la Muestra de Andahuaylas (1988), donde todos los espectáculos eran producidos o recibidos en relación a la conflagración en marcha. Como ninguna otra forma teatral peruana de su tiempo, la experiencia del teatro independiente se daba en el contexto de zonas violentas, donde militares y senderistas por igual observaban con recelo a los artistas⁴. Muchas de estas experiencias teatrales de grupos independientes derivaron en la escritura de textos dramáticos. En el mismo sentido, también los dramaturgos individuales han producido una larga serie de textos a considerar, muchos de ellos desde el momento inicial del conflicto, si bien es cierto que no fueron puestos en escena hasta varios años después, o no aparecieron en las salas más reputadas de Lima⁵.

El momento de recordar

Este ensayo se enfoca en dos obras dramáticas de 1999⁶. Estas obras fueron producidas por teatristas y escritores en la llamada *etapa de dictadura post-conflicto interno* (CVR, *Informe final*), e intentan responder a las preocupaciones centrales del futuro peruano después de la violencia. Las obras circularon mayormente en el campo del *mainstream* teatral limeño, incluso si una de ellas fue puesta en escena por un grupo originalmente alternativo como Yuyachkani. Es evidente que la elección de estas obras supone una segmentación de toda la producción dramática y teatral posible, pero mi interés es revisar cómo ciertos teatristas peruanos intentaron responder estéticamente al desafío histórico del conflicto.

⁴ Para conocer las impresiones de la propia organizadora de la Muestra de Andahuaylas, ver su testimonio en: *El Libro de la Muestra de Teatro Peruano*, Lluvia editores, 1997.

⁵ Una lista inicial incluiría trabajos de Cucho Sarmiento (*Juguemos a contar muertos*), Walter Ventosilla (*El Mariscal Idiota, La canción del soldado*), César Vega Herrera (*La Cabeza de Lope*), Sara Jofiré (*La Hija de Lope*), Eduardo Valentín (*Voz de Tierra que llama*), María Teresa Zúñiga (*Zoelia y Gronelio*), Alfonso Santistevan (*El Caballo del Libertador*), César De María (*Sichi Sei Hokoku o La historia del Cobarde Japonés, Laberinto de monstruos*), Daniel Dillon (*Quijotes*), Jaime Nieto (*Carne Quemada*), Delfina Paredes (*Evangelina*), Alonso Alegría (*Encuentro con Fausto*), José Watanabe (*Antígona*), entre muchos otros.

⁶ Ese año, las denuncias contra el gobierno de Alberto Fujimori se habían multiplicado, y el Estado peruano sufría reveses en materia de juicios internacionales: “El 31 de marzo la Comisión Interamericana de Derechos Humanos admitió nuevos casos que comprometían al Estado peruano, como el de la matanza de Barrios Altos” (124). Asimismo, se da cuenta de la anulación de la sentencia para integrantes chilenos del otro movimiento subversivo, el MRTA. La CVR (123 y ss.) mantiene a la vez que paulatinamente, el mismo Fujimori, miembros del gobierno y medios de prensa de dudosa veracidad empezaron a atacar a la CIDH con argumentos de alto impacto en los sentidos comunes de la opinión pública. En ese escenario, sigue la Comisión, se da la coyuntura de la captura de quien era sindicado como principal líder del PCP SL luego del apresamiento de Abimael Guzmán, Oscar Ramírez Durand.

*Antígona*⁷ (1999)

Esta versión de la obra clásica fue hecha por José Watanabe⁸ (Laredo, 1946-Lima, 2007) para el grupo Yuyachkani. Watanabe ha declarado que su creación poética fue una escritura a pedido, teniendo como base la idea prefijada por Yuyachkani de que se trataría de un unipersonal actuado por Teresa Ralli.

Antígona está cargada de un aire denso, en que las palabras de la actriz precisan el hilo conductor de la trama. Aunque la historia es esencialmente la de Sófocles, desde el inicio asistimos a una contextualización como un escenario de violencia fratricida:

*los dos guerreros de largas lanzas que quedaron mirándose,
incredulándose,
solitarios en sus armaduras fulgurantes, ay juego perverso,
eran nacidos de una misma madre y de igual padre. (1)*

Tal descripción del conflicto como lucha fratricida, es, desde ya, una provocación a la memoria. La obra de Watanabe/Yuyachkani subraya la problemática del origen común (los lazos de sangre y nacionalidad) que se comparte y es ineludible. Los argumentos en favor de la toma de conciencia de la audiencia respecto a este punto son numerosos: “Son hermanos irrenunciables, guardia, ya sin facción ni contienda y acaso mutuamente se están llamando.” (8) Es interesante observar además que este argumento enarbolaba sentimientos antes que razones: “En tu corazón sabes que no es bueno que el uno esté abrigado por la tierra y el otro siga errando” (8).

Se diría que aquello pone a ambos guerreros en igualdad de condiciones, pero la obra, por el contrario, trata de precisar la mayor responsabilidad del declarado traidor, Polinices:

*Porque él, que fue desterrado, vino con los crueles argivos
dispuesto a ver con placer el fuego consumiendo la ciudad de sus padres. (3)*

De inmediato, sin embargo, el texto se mueve hacia un segundo sentido de la pieza: la crítica del poder omnímodo. Con claridad, esta

⁷ He usado la versión online que aparece en la Página del Celcit Argentina www.celcit.ar. La numeración usada es la de los folios impresos.

⁸ Watanabe fue una de las voces destacadas de la poesía peruana de los últimos años. Su labor como poeta se alternó con la de productor cultural y guionista de cine, sin embargo este poema dramático ha sido su única incursión en la dramaturgia.

apelación al poder se articula a lo largo de toda la obra, y su peso en el relato es equiparable al tema de la lucha fratricida. Incluso hacia el final de la obra, Creonte es nuevamente amenazado: “Evita, Creonte, el vuelo de las Furias, haz que desistan/de su desquite/y regresen a sus mundos. Deja tu ceguera/que es peor que la mía” (14).

Así la obra se vertebra como una constante afirmación de la doble naturaleza del conflicto, el estar atrapados en el fuego de una dictadura despiadada, después de haber sido víctimas de una violencia sin parangón. La guerra de los hermanos ha terminado pero aún queda por limitar el poder del rey triunfante. De esa manera las críticas al poder actual son frecuentes: “porque nadie, ni el consejero más sabio, se atrevió a refutar la orden de Creonte que es dañosa para nuestra alma” (4). O, también, “Oh rey, no necesitabas mucho para hablar con voz de tirano. Nadie conoce el verdadero corazón de un hombre hasta no verle en el poder.” (5).

Ahora bien, a pesar de la polémica que surge de moverse en el terreno engañoso de los bandos de la “guerra”, la obra de Watanabe/Yuyachkani toma partido por un llamado a evitar el olvido: “¿Cómo entrar danzando y cantando en los templos/ si en la colina más dura hay un cuerpo sin enterramiento?” (5). Incluso las responsabilidades de los actos violentos aparecen representados bajo la estrategia de un fracasado esfuerzo, que por perdido merece piedad. Al no comprender esa violencia, acaso figuración de otra venidera, el personaje principal corre a ofrecer sacrificios en el altar. (13) Y por ello, debido a su convicción de la necesidad de reparar un daño, el narrador sentencia: “Qué impúdico, qué obsceno/es acabarse insepulto, mostrando/a los ojos de los vivos blanduras y viscosidades.” (6)

En este sentido, mi perspectiva es que hay dos esfuerzos de comunicación que la obra intenta concretar: del extremo de la audiencia, apela a un llamado a la conciencia en aquéllos que han sido considerados líderes de opinión de su momento, la clase media educada, a la que se llama a evitar la ceguera o el olvido. Del extremo de los productores, busca concretar una defensa de los derechos de los apresados y sentenciados, no por delincuentes pasibles de trato injusto. A mi modo de ver, esto hace el discurso de la obra un *tour de force*, una tensa contemplación de argumentos que despiertan suspicacias en varias direcciones. Mi impresión es que la obra busca abrir un espacio de comprensión de la *igualdad* entre aquellos hermanos

enfrentados, ubicada en el espacio de la muerte, o mejor, de la superación de la muerte en el universo judeocristiano. Por ello, la piedad (cristiana) parece ser el vehículo principal de las acciones de Antígona: “Recibe otra vez sobre tu cuerpo este polvo consagrado/ y estas tres libaciones del vino de mi boca” (7).

Así, si la intencionalidad manifiesta de Antígona es enterrar a su hermano, podríamos decir que la intencionalidad tácita de los productores es que el duelo real comience, que la muerte iguale en la muerte lo que no pudo igualarse en la vida: “Sé bien que Polinices venía a devastar nuestra patria y que Etéocles la defendía, pero ahora, muertos, el Hades les otorga igualdad de derechos.” De donde la verdadera naturaleza de la apelación se organiza en torno al duelo: “Quiero que toda muerte tenga funeral/y después,/después,/después/olvido” (8)

Por otro lado, la obra persiste en plantear su crítica al poder, representado por Creonte, como el directo culpable de que el duelo no se cumpla. Creonte representa las fuerzas de la intolerancia a las diferencias, y la falta de respeto a las bases de la naturaleza humana. Esa crítica al poder debió tener especial resonancia en su momento, y pudo ser leído como advertencia de los movimientos sociales que en las calles de todo el Perú empezaban a criticar el ejercicio antidemocrático del poder:

*¿Sabes que hay muchos tebanos que alzarían estas mismas palabras,
que las dirían a voces por calles y plazas
si el miedo no les cerrara la boca? (9)*

Sin embargo, hacia la mitad de la obra, cuando la presentación de la acción es clara y las alegorías al proceso de violencia peruana parecen varias, cierto quiebre altera la comprensión global de la obra como ilustración de nuestra historia reciente: la presencia de la condena a Antígona. En el relato clásico griego, el peso del destino debía hacer de Antígona cumplidora ciega de una justicia extraterrena. Pero por causa de la lectura alegórico-política de su momento, la obra deja de ofrecerse fácil para hablar del conflicto interno, o mejor, se convierte en una discusión acerca de la justicia de las acciones de los defensores y no la justicia debida a los defendidos. Cuando el peso del argumento original obliga a llevar la acción hacia la zona del sacrificio, la obra como provocación de la memoria empieza a

perder fuerza, y hace decir con enorme pesimismo a la protagonista: “Si la paz es esa cosa grande, yo soy la maldición, la ola rara / que se estrella y muere en el interior de esta cueva” (10).

Este desvío, esta vuelta de tuerca en el argumento, hace que la pieza desarticule su voz de protesta, y exhiba el determinismo de la guerra simbolizado en el destino que condena a todos, incluida Antígona. Se impone así la fatalidad contra la que nada puede hacerse. (Aunque la demoledora evidencia de la violencia peruana, fratricida y antesala del poder dictatorial, aparecería así como relegada a la injusticia ineludible del poder). Tal vez por ello la resolución final, en la cual Creonte aparece como un rey sensato que cambia su política, aparece como una ingenuidad en medio de la evidencia de la podredumbre real. Cuando el narrador dice: “dar una orden y luego suspenderla no debe ser costumbre de gobierno,/pero si la dicha orden trae zozobra/y la insistencia en ella/puede estrellar al pueblo y a mí mismo contra la fatalidad,/es hora de revocarla” (16); el otro discurso, el de la realidad, asalta a la audiencia para subvertir la solución escénica al problema histórico⁹. Quizás así puede comprenderse por qué la atención se desplaza hacia la hermana, Ismene, y se la hace depositaria de la pregunta mayor y sus alternativas, cuando el destino de Antígona ya se había fraguado por completo:

*Las muertes de esta historia vienen a mí
no para que haga oficio de contar desgracias ajenas.
Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia desgracia:
yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo. (17)*

Sichi Sei Hokoku o La historia del Cobarde Japonés (1999)

César De María (Lima, 1960) ha comentado que esta obra fue escrita hacia 1994, sin embargo, luego de su puesta en escena¹⁰ la obra empezó a fecharse como de 1999. De María ha hecho explícita su relación con la temática de la violencia interna: “(la obra) nace a partir de los violentos momentos vividos en el Perú durante el auge

⁹ Las evidencias demostraron que el gobierno no tenía la verdadera intención de salir del poder, e hizo falta llegar a acciones cercanas a la insurrección popular para sacarlo. (2000)

¹⁰ La puesta en escena de la obra fue dirigida por Roberto Ángeles, bajo el título *KamiKaze*. Ángeles es uno de los más prestigiosos directores teatrales del Perú. De hecho, *El Cobarde Japonés* se estrenó en el Teatro Británico de Lima, y se mantuvo en larga temporada solamente allí. Es interesante además apuntar que De María pertenece a una tradición peruana de dramaturgos cuya obra se puede identificar a la vez con discursos de vanguardia y de crítica social.

de la subversión conducida por el grupo Sendero Luminoso” (Página de los Dramaturgos del Perú).

La obra se abre con una canción, de aliento brechtiano, en que pareciera cuestionarse una de las bases de la discusión de la violencia: el hecho de que pueda ser considerada fratricida. La canción dice: “¿Sabes a quién llamar hermano?/ ¿Conoces la razón de lo que ves?” (179). Igual que en el caso de *Antígona*, esta obra plantea una historia de hermanos enfrentados, aunque el parecido es mayor, pues, se trata de gemelos. Pero a diferencia de la obra anterior, el conflicto aquí es un tanto más difuso, pues los dos hermanos Akira y Shigeru no están en bandos opuestos, sólo del bando oficial (el ejército japonés) en medio de la Segunda Guerra Mundial. Además, el sentido de la lucha fratricida se ve complicado con la irrupción de Suni, como objeto de deseo de ambos hermanos. Suni es entonces el premio para el hermano que sepa mejor cuidar la hacienda, y eso explica que hacia el final de la trama, uno de los hermanos busque reemplazar al que había marchado a la guerra, y seguir en su relación con la mujer: “Pero tienes que oírme... la hacienda va a ser mía... yo soy igual a él, ¿qué te cuesta reemplazarlo por mí? Imagínate que lo besas, que lo abrazas, ¡Imagina que soy yo! (204).

Por otro lado, el trasvase de la historia a un contexto histórico tan conocido obliga a hacer numerosos ajustes a las posibilidades alegóricas. Si ambos hermanos están luchando contra un solo enemigo (el enemigo es los EEUU), entonces es un enemigo de guerra exterior, es decir, básicamente un otro en términos culturales, un invasor. Sin embargo, hacia el inicio de la obra, el dramaturgo decide presentar los abusos que los campesinos sufrían en medio de un conflicto que no acertaban a comprender, sometidos a dos fuegos:

CAMPESINA: ¿Por qué se llevan nuestro arroz, acaso somos el enemigo?

ANCIANO: ¡Maten de hambre a otros, no a los de su país! (180)

Este arranque hace pensar que la obra retrata la situación de la violencia desde la perspectiva de los campesinos que fueron obligados a apoyar a los militares que abusaban de ellos, en nombre de la patria. Las escenas iniciales hacen una mención relativamente cercana a esta realidad, pero luego esa aproximación se diluye cuando deja paso al conflicto central de la obra: el enrolamiento del hermano campesino.

Así, el relato pone trampas a su lectura como alegoría, y se sostiene más en su capacidad de provocación desconectada de la realidad. En mi opinión, tal vez lo más sugerente de la obra no esté en su capacidad de retratar el conflicto histórico, sino en su capacidad de asaltar al lector-audiencia con trozos de sentido que lo conducen a reconstruir la historia real. De María opta por pequeños indicios, fragmentos de sentido que arroja a fin de que el receptor reconstruya por su cuenta el contexto. Por ejemplo, en este caso:

AKIRA: (MIRA ASUSTADO AL HORIZONTE) ¿Y esas luces? ¿Las ves? ¡Allá, se prendieron en esa quebrada! (187)

En este apartado, la obra deja clara la imagen de las antorchas que Sendero prendía en los cerros circundantes de ciudades como Ayacucho o Lima, y que mantuvieron en vilo por varios años a sus habitantes. De esa forma, tal vez la más efectiva de la obra, sí se cumple una ilustración de un ambiente de miedo y de zozobra que caracterizó al Perú de la época de la violencia, a través de una sugerencia que se completa en la mente del espectador.

Otro de estos momentos “rizomáticos”, suerte de microescenas de valor total (Brecht), se da en la escena de la escuela militar, en que un engañado alumno descubre que debe morir de manera valiente, y para ello apela a una memoria teatral:

SOLDADO I: (DELIRA) ¿De quién cree que aprendí a morir tan bien? Del teatro. Allí pasan las peores cosas. Allí nos entrenamos para el amor y la muerte. Según mi padre, lo más difícil es saber amar y saber morir: hay muchos que gritan, y otros jadean. Yo no. Eso le debo a mi padre: la buena muerte. Los que más nos quieren nos enseñan a sufrir. (192)

Otro segmento se cierra con una estremecedora canción, que podría bien aplicarse a cualquier acción armada vivida en el Perú:

*Pronto yo conoceré sus rostros, sus nombres,
sus casas. Le pondré una mecha a mi esqueleto
y escondido entre sus rosas, esperaré la noche,
les devolveré su maldad y me devolverán
mis gritos. Y juntos recordaremos, sin perdón
el día que llegaron a mi pueblo. (190)*

A mi modo de ver, en estos segmentos de valor independiente el lector-espectador puede comprender las vías que el autor ha elegido para llevar adelante su tratamiento de la historia. Sólo hacia el primer tercio de la obra descubrimos que el verdadero escenario de la historia no es la zona rural desfavorecida que el elusivo primer momento señalaba, sino el lado de los combatientes oficiales, del lado de los “buenos”, los defensores del régimen. Si el campo de batalla real es el pueblo de dos hermanos, y el conflicto se dibuja como uno de naturaleza moral, la pregunta central será: ¿debe o no debe el héroe principal participar de la barbarie que dice defenderlos? Las advertencias de los viejos, y de su propia familia no impiden que Shigeru, el gemelo violento, haga una demostración de su despiadada concepción de lo justo.

Aunque De María nos hace ver numerosas veces el abuso de los militares que arrasan un pueblo que dicen estar defendiendo, el punto de inflexión de la trama es cuando el gemelo pacífico, Akira, decide enrolarse él también en el ejército defensor contra el invasor, pues cree que así asegura mejor su futuro y el de su familia: “Papá, cálmate, dile a Suni que volveré... que vendré uniformado. Ella me verá y me querrá, los botones la alegrarán, ella es una niña y yo seré su juguete. Cuidala, papá...”, a lo que el padre replica: “¿Quién los cuida a ustedes? ¿En qué se están convirtiendo? ¡Van a tener que cuidarse de ustedes mismos! ¡No quemes tu pueblo, Shigeru! ¡No incendies tu propia casa!” (190).

Esa conversión de Akira en un guerrero sin ley es el origen de su caída. La demostración del exceso de su transformación, la observamos cuando es capaz de retar la propia tolerancia de sus superiores y de su hermano, y se saca un ojo (197). Una vez más, De María no trata de juzgar la validez de los preceptos que alentaron la violencia, sólo los muestra. En *El Cobarde Japonés*, De María parece concentrarse únicamente en la opinión pública que no formó parte mayoritaria de la situación de emergencia¹¹, y su llamado parece ser, al igual que el de Watanabe/Yuyachkani, a la concientización de la clase media que dirige el destino intelectual del país. Es interesante notar que ese llamado se organiza como expiación de una culpa (política):

¹¹ La CVR ha demostrado que el grueso de las muertes y desapariciones se dieron en las provincias del departamento de Ayacucho, por lo que podría decirse que estos productos artísticos que comentamos hablan sobre violencia a un grupo afectado por la violencia, pero no al más perjudicado por ella.

AKIRA: (IMPIDE HABLAR AL OFICIAL LECTOR) Mi delito es múltiple. Cambiar de opinión. Confiar en quien no debía. Hacer lo que otros querían y no lo que deseaba yo.

JUEZ: No son los que dice este papel, pero también merecen juicio. A ver, el alegato.

OFICIAL LECTOR: “Yo, Akira Yukawa, he cometido una falta grave...”

AKIRA: Confiar fue mi falta. Ser un muñeco. Creer. (223)

La culpa de esa participación se plantea como una culpa por creencia, y no como una omisión o egoísmo. Evidentemente, aunque no es justo hacer de estos signos alegorías directas de la violencia política peruana, sí puede quedar abierta la pregunta de si la obra no deja una impresión de eludir el tema de las causas que generan los fenómenos de violencia social. No en vano, la actitud de Akira está simbolizada en su ceguera:

*Primero fui un cobarde y después
el mejor de los reclutas. Pero ahora
estoy ciego. ¿No hay un alma bondadosa
que oriente a este soldado hacia su pueblo?
Cuando fui bueno me insultaron. ¿Cuando fui malo
tal vez me quisieron?
Me pidieron disparar y obedecí. ¿Habré matado
a alguno de los nuestros? (224)*

Pese a las lecturas sobre la concepción de la violencia y la guerra justa que De María provoca a lo largo de la obra, las exigencias del argumento, al igual que en el caso de *Antígona*, implican un esquema del que no se puede escapar. La estructura de la fábula y sus convenciones como drama realista moderno obligan a crear un conflicto sucedáneo al conflicto histórico que acentúa el interés por las motivaciones individuales. Las causas de la violencia fratricida aparecen así explicadas en relación a la ingenuidad de Akira y su posterior desengaño.

Tal vez por esto, la obra de De María aísla el conflicto más grande, la Guerra con los EEUU, la guerra con los otros. Los otros de la obra no son principalmente representados, y sólo aparecen de manera fantasmal, genérica (soldado). En una breve escena, vemos planteado el asunto de la alteridad con tono misterioso, cuando Akira y el soldado norteamericano se encuentran. Y la resolución es esquemática: ambos han sufrido mutilaciones, ambos se ayudan. Pero

la alteridad cultural o física es también una alteridad de poderes (no podemos olvidar que esos otros serán, de hecho, los triunfadores del conflicto). De allí que ese momento en que Akira y el soldado se encuentran seguirá desafiándonos en su ambigüedad:

SOLDADO: Tenemos dos ojos, con que pierdas uno no pasa nada.

AKIRA: Yo sólo tengo uno. Vamos. Busquemos el ruido.

SOLDADO: No puedo. Tengo las piernas rotas. (AKIRA LO SUBE EN SUS HOMBROS Y CAMINAN). (216-7)

La ausencia del otro en la representación de la violencia peruana es inquietante. Si en *Antígona* el otro está muerto (sin presencia, no conocemos sus razones) y verbalizado por la hermana, en *El Corbarde japonés* éste aparece herido y solo en una escena. Tal vez por eso, en esta última obra, no debería extrañarnos que se opte por dejar un final libre, abierto, que rehúye explícitamente las moralejas:

No nos pidas conclusiones.

Nosotros no te diremos

qué está bien y qué está mal.

Afuera espera tu propia historia:

ponle un final.

¿Quieres una moraleja? (228)

Como puede observarse, ambas obras muestran la fuerza con que sus productores reclaman los fueros de una indagación estética para, a través de ella, hacerse cargo de temas apremiantes. Las obras aquí revisadas son teatralizaciones indirectas de un tiempo de violencia, formas de otorgar imágenes escénicas a problemas históricos. Coinciden ambas en plantear un escenario entre dos fuegos, en un momento en que la paz lograda empezaba a ser revisada críticamente, especialmente por las *élites* intelectuales. Por eso también, las dos obras plantean dilemas en relación al mundo moral de los observadores.

De otro lado, une a ambas un libre uso de la fabulación (el espacio ajeno, el tiempo remoto) en lugar de formas testimoniales. No es casual que las dos fueran ampliamente reseñadas y discutidas, e incluso, debatidas¹². Las complejas estructuras elegidas, y las difíciles alegorías dialogando con la realidad de manera forzada, provocaron respuesta en un segmento de la sociedad civil que pudo

apreciarlas. Y como todo acto de producción y consumo de mensajes sobre la violencia peruana, también estas obras se vieron sujetas a la precariedad institucional en que los peruanos vivimos. ¿Es acaso sencillo hablar de violencia política sin sentir una mirilla apuntándonos? ¿Es posible disentir, dudar, de las versiones oficiales? Como cualquier otro segmento social, los productores artísticos han privilegiado ciertas perspectivas del problema histórico, en la función contradictoria que los artistas profesionales juegan en la sociedad moderna, ese rol de “clase dominada dentro de la clase dominante” (Bourdieu 1992), que los impulsa a defender un campo de exploración puro e independiente de vaivenes políticos, campo que sin embargo está también minado por una situación social explosiva y ejercicios de poder amenazadores. Una lucha fratricida permanente, ya no en los escenarios sino en la vida real, en donde toda posición puede ser llevada a extremos por los oponentes, un clima permanente de violencia. Si estas obras reflejan la violencia peruana, instalada en la estructura social del país, también es a través de lo que no dicen, de lo que ocultan, de lo que dejan detrás. Sus puntos difusos, sus lugares de indeterminación. No hay moralejas en estos dramas: una moraleja supondría un patrón de conducta claro hacia el futuro, tal vez una armonización de las diferencias. Tal vez esas diferencias están lejos de armonizar.

¹² Una tercera obra que puede corresponder a estas observaciones, es *Encuentro con Fausto*, de Alonso Alegría y puesta en escena en junio de 1999, en el teatro del Centro Cultural de la PUCP. El director de la puesta fue Alfonso Santistevan y la obra tuvo gran discusión en la escena peruana. En este texto Alegría urde una trama a partir del dato real de la captura del músico Celso Garrido Lecca, junto a Abimael Guzmán, el 12 de setiembre de 1992. Según Alegría, el texto nació como una indagación acerca de las razones que pueden llevar a un artista a enrolarse en las huestes de una banda terrorista. Los datos reales desvirtuaron las implicaciones de Garrido Lecca en Sendero Luminoso casi de inmediato, pero Alegría siguió con la misma pregunta siete años después. Muchos elementos de la obra hacen un retrato de SL como una maquinaria de muerte, motivada por un deseo de asesinato. Los elementos sociales ceden paso a una historia pasional, con algunos tintes melodramáticos.

Obras citadas

Bourdieu, Pierre. *Les regles de l'art*. Paris: Gallimard, 1992.

Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional. *Informe Final*, 2003. Disponible en: www.cverdad.org.pe

De María, César. *Sichi Sei Hokuku o la historia del cobarde japonés*, en: *Dramaturgia Peruana*, Castro Urioste-Angeles (eds.). Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1999.

Página de los Dramaturgos del Perú, <http://www.geocities.com/athens/3248/index.html>

Ramos-García, Luis (en colaboración con Ruth Escudero). *Voces del Interior: nueva Dramaturgia peruana*. Minneapolis: University of Minnesota-Instituto Nacional de Cultura del Perú, 2001.

Rubio, Miguel. “Persistencia de la memoria”, en *Pachaticray, Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, Mark Cox (ed.). Lima: Editorial San Marcos, 2004.

---. *El cuerpo ausente*. Lima: Edic. Grupo Cultural Yuyachkani, 2006.

Salazar Del Alcázar, Hugo. *Teatro y violencia: una aproximación al teatro peruano de los 80*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral, 1990.

Vargas Salgado, Carlos. “El teatro en las regiones del Perú”. Lima: *Boletín del Instituto Internacional de Teatro del Perú*, 2005.

Ventosilla, Walter. “Cuando la violencia irrumpió en la creación”, en: *Pachaticray, Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, Mark Cox (ed.). Lima: Editorial San Marcos, 2004.

VVAA: *El libro de la muestra de teatro peruano*. Lima: Lluvia editores, 1997.

Watanabe, José. *Antígona*, versión online en el Centro Latinoamericano de creación e Investigación teatral, CELCIT, Argentina, 1999. www.celcit.org.ar

La narrativa peruana ante la violencia política de los 80 y 90

James Higgins

En 1980 el grupo maoísta Sendero Luminoso lanzó una campaña de insurgencia que hubo de durar catorce años, provocando una sangrienta guerra civil que causó la muerte de unas 70 mil personas y ocasionó daños económicos de un valor de 20 billones de dólares. Este ensayo no pretende abarcar toda la narrativa peruana que de alguna manera u otra versa sobre este fenómeno ni trazar una visión global de ella, sino que se limita a señalar dos aspectos de ese corpus literario. Primero, las barreras históricas y culturales que explican en gran parte la despiadada ferocidad del conflicto se manifiestan también en la narrativa que lo describe. Segundo, cabe incluir en ese corpus obras que, si bien no aluden directamente a la violencia de la época, representan implícitamente un comentario sobre ella.

Entre los que han escrito sobre la ola de violencia desatada por Sendero figura el más destacado de los novelistas peruanos, Mario Vargas Llosa. *Lituma en los Andes* (1993), ambientada en una ficticia comunidad minera en la sierra, se centra en una investigación policíaca¹. El cabo Lituma, uno de dos guardias civiles destinados al pueblo para resguardar la construcción de una carretera, trata de esclarecer la misteriosa desaparición de tres de los peones. Lo más probable parece ser que hayan sido muertos por Sendero Luminoso, ya que éste ha montado muchos ataques en la zona, pero al final Lituma descubre que han sido sacrificados por sus compañeros indígenas en ofrenda a los dioses-montaña a cambio de su consentimiento para construir la carretera. Vargas Llosa describe con un realismo

¹ Mario Vargas Llosa, *Lituma en los Andes* (Barcelona: Planeta, 1993). El tema esbozado aquí es tratado más extensamente en Misha Kokotovic, 'El Sendero de Vargas Llosa: violencia política y cultura indígena en Lituma en los Andes', en Mark R. Cox, ed., *Pachaciray* (El mundo al revés) (Lima: Editorial San Marcos, 2004), 83-95.

desgarrador algunas de las atrocidades cometidas por Sendero, pero no analiza las causas sociales que provocan esta violencia aparentemente sin sentido sino que la enfoca en el contexto de un espacio sociocultural premoderno donde rigen la irracionalidad y la barbarie. La relación de Vargas Llosa con el mundo andino es reflejada en su protagonista Lituma, un costeño que en la sierra se siente como en un país extranjero donde no llega a comprender a la gente ni sus costumbres. En esta novela, en efecto, Vargas Llosa está describiendo una realidad que desconoce —no porque no la haya investigado sino porque no llega a simpatizar con los andinos y su cultura— y en el fondo lo que hace es interpretarla en base a sus propios esquemas ideológicos, los cuales lo llevan a atribuir la violencia política de los 80 y 90 al atavismo del hombre andino.

En cambio, *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado Lucio maneja un discurso mítico que pretende reflejar el pensamiento mágico-religioso y milenarista del campesinado indígena². Una de las tres historias que se entrelazan en la novela es narrada desde el reino de los muertos. Rosa Cuchillo es oriunda de una pequeña aldea indígena que durante siglos ha vivido estancada en la miseria y que en tiempos modernos ha visto su rutina trastocada por la guerra subversiva desencadenada por Sendero Luminoso. Ha muerto de pena al enterarse de que su hijo Liborio ha sido víctima de la guerra y pasa al más allá, donde la espera su perro Wayra para servirle de guía. Viaja por el trasmundo en busca de sus familiares perdidos y de su propio lugar en el nuevo mundo donde se encuentra, tropezando en el camino con penantes que purgan sus pecados y con demonios y seres monstruosos pertenecientes al imaginario andino. Durante su peregrinaje nos va contando su vida, explicando que Liborio es hijo de Pedro Orcco, el dios-montaña tutelar de su pueblo, quien tomó la forma de un hombre para seducir e impregnarla. Al final de su viaje Rosa Cuchillo llega al Janan Pacha —el paraíso andino—, donde los dioses la acogen como su compañera Cavillaca, quien ha pasado una temporada en la tierra para conocer la experiencia de vivir como una simple mortal.

El resto de la novela se centra en la guerra sangrienta entre Sendero y las fuerzas del Estado. Aparte de unos episodios finales

² Óscar Colchado Lucio, *Rosa Cuchillo* (Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997).

contados por un efectivo de las fuerzas antsubversivas, la narración nos muestra la guerra desde una perspectiva indígena. Uno de los narradores es Mariano Ochante, un campesino pobre que, desilusionado con las prácticas autoritarias y brutales de los rebeldes y coaccionado por los militares, llegó a ser uno de los ronderos dirigidos por el ejército en su campaña contrainsurgente. Herido por los senderistas y abrasado por la fiebre, pasa las últimas horas de su vida sosteniendo un monólogo delirante que viene a ser una crónica de los horrores sufridos por el pueblo a manos de ambos bandos.

La historia de Mariano es el contrapunto de la de Liborio, la cual es contada en segunda persona por una voz que le habla desde su propio interior. Liborio se halla sustraído de su vida normal al ser reclutado como combatiente en las filas de Sendero Luminoso. Aunque no cesa en su compromiso revolucionario, va tomando conciencia de la distancia étnico-cultural entre los dirigentes del movimiento y las bases indígenas. Ve que aquéllos, con su formación occidental y su ideología política basada en el modelo chino, tienen poca simpatía por la cosmovisión andina y lo horrorizan las prácticas que emplean para coaccionar al campesinado. Llega a la conclusión de que no son sino otro grupo de *mistis* cuya revolución los convertirá en los nuevos patrones sin aportar nada a los indígenas. No obstante, sigue peleando en las filas del grupo rebelde, porque está convencido de que los tiempos que se vive son un *pachacuti*, un cataclismo que está trastornando el orden del mundo para efectuar una renovación subsiguiente, y estima necesario que los indígenas aprendan las artes de la guerra para luego emprender una revolución propia destinada a restaurar el antiguo orden andino. Con este objetivo subrepticamente prepara una subversión de la subversión, concientizando a los jóvenes reclutas campesinos a base de un programa de corte tahuan-tinsuyano. Pero el sueño milenarista queda truncado de nuevo cuando Liborio muere a manos de las fuerzas contrainsurgentes.

No obstante, se trata de un sueño que no se muere tan fácilmente, porque las dos dimensiones de la narración —la realista y la mitológica— se entrecruzan para asegurar su resurrección. En dos ocasiones los dioses andinos intervienen para señalar su apoyo al proyecto de Liborio. Pedro Orcco, el dios-montaña, acude a socorrerlo cuando está a punto de caer preso. Cuando sus compañeros de armas transgreden la costumbre ancestral apresando una vicuña tier-

na, los *apus* se encolerizan y desatan una tormenta para recordarles que hay que respetar la voluntad de los dioses. Además, la muerte de Liborio está representada como una apoteosis, ya que en el momento de morir asciende al Janan Pacha en forma de una paloma blanca. Allí Rosa Cuchillo se reencuentra por fin con su hijo, pero su reunión es breve, porque ella llega justo en el momento cuando él parte de nuevo a la tierra, enviado para reordenar el mundo volteándolo al revés. Así, la muerte del héroe no significa el fin del sueño de una utopía andina, porque como hijo de dioses Liborio personifica un ideal colectivo que ha de seguir reencarnándose.

En esta obra la insurgencia de Sendero Luminoso no es sino un episodio en una larga tradición de levantamientos indígenas, que se remontan hasta el movimiento del Taqui Onqoy del siglo XVII. En efecto, mientras Vargas Llosa preconiza la incorporación de los indígenas a la modernidad occidental como la única solución viable para el progreso del país, Colchado Lucio nos proporciona la imagen de una sociedad andina donde las heridas de la Conquista aún no se han cicatrizado y donde el pueblo indígena sigue repudiando el orden occidental y abrigando la esperanza milenarista de que se restaure el antiguo orden andino.

La violencia política de los 80 y 90 constituye también un punto de referencia para dos de las novelas más importantes de esa época, *La violencia del tiempo* (1991) de Miguel Gutiérrez, y *País de Jauja* (1993) de Edgardo Rivera Martínez. La acción de ambas obras se desarrolla en el pasado y, por consiguiente, no aluden a la historia contemporánea, pero están marcadas por el clima de la década en que fueron escritas y nuestra lectura de ellas queda enriquecida si las interpretamos en parte como una respuesta personal del autor a los terribles acontecimientos de aquellos años.

Ambientada en la pequeña ciudad andina epónima en los años 40 y escrita en un estilo lírico e intimista que poetiza lo cotidiano, *País de Jauja*³ abarca los tres meses de las vacaciones escolares, un lapso que constituye la etapa decisiva en la formación del adolescente Claudio Alaya. A pesar de que la acción transcurre en el pasado, la novela puede leerse como un comentario sobre la realidad contemporánea, ya que su argumento significa un repudio de la violencia

³ Edgardo Rivera Martínez, *País de Jauja* (Lima: La Voz Ediciones, 1993). Las referencias remiten a esta edición.

de la época y de los odios y rencores que la han provocado y la propuesta de que el único modelo viable de la nación es el que se basa en la aceptación de la diversidad. En efecto, mediante la historia del desarrollo personal del protagonista, nos ofrece una visión de una nación en que peruanos de diversas tradiciones culturales conviven en un ambiente de respeto mutuo.

Durante la Colonia, Jauja cobró un estatus mítico como una especie de arcadia andina. Retomando ese mito, Rivera Martínez nos da una imagen utópica de Jauja como modelo para el Perú del futuro. Como señala el texto, Jauja ocupa un lugar atípico en la historia cultural del Perú. Durante la Conquista los caciques huancas se aliaron con los españoles para librarse del dominio de los incas, y en recompensa la Corona les concedió ciertos privilegios. En particular, se prohibió la creación de grandes haciendas en el valle del Mantaro y, como consecuencia, Jauja se libró de las extremas injusticias y desigualdades y de la polarización racial que el latifundio trajo consigo, y ha sido una región de pequeños agricultores donde se ha producido un proceso de mestizaje relativamente armonioso:

Jauja es un caso muy especial, porque aquí todos son más o menos mestizos, no hay haciendas, y menos aún una pobreza como la de Huancavelica. (173)

Además, gracias a su clima, Jauja llegó a ser en los siglos XIX y XX un centro para la curación de la tuberculosis y enfermos acudían de todas partes. Estos forasteros se integraron con los sectores educados de la población local, de manera que la ciudad se convirtió en un pequeño oasis cosmopolita. Tal integración es ejemplificada por el rumano Radulescu, un hombre culto que fue catedrático de literatura griega y que ha venido al Perú como refugiado de la persecución nazi. Radulescu asemeja Jauja a un barco donde personas de diversa procedencia social y cultural conviven en el mismo espacio en relativa armonía:

‘El otro día el señor Radulescu dijo que Jauja es como el Sanatorio, un buque, donde conviven gentes muy diversas y se llevan bien a pesar de todo.’ (504)

En seguida, el rol modélico de Jauja se hace explícito cuando el joven Claudio, protagonista de la novela, expresa la esperanza de que se trate de un barco que los ha de llevar hacia un Perú nuevo:

'Bonita imagen, pero habría que precisar hacia dónde nos dirigimos.' 'Hacia una patria diferente, tal vez.' (504)

El carácter mestizo de la ciudad y su receptividad hacia la diversidad cultural se ven ejemplificados por los Alaya, una familia culta de clase media baja y de modesta posición económica. Claudio se identifica igualmente con las dos tradiciones culturales que ha heredado. Sus gustos musicales abarcan tanto a compositores clásicos como Mozart, Beethoven y Bach como géneros populares andinos como el huayno y el yaraví. Asimismo, se crió escuchando cuentos y leyendas de la tradición oral narradas por la sirvienta Marcelina y los clásicos de la literatura infantil occidental leídos por su hermana Laura. Durante las vacaciones escolares se enfrasca en la literatura griega pero lo tiene igualmente fascinado el mito local de la serpiente alada. Y a lo largo de la novela suele proyectar su fantasía sobre el mundo circundante, de manera que Jauja se convierte en un espacio donde personajes de las mitologías griega y andina coexisten de modo natural y sin incongruencia. Además, Claudio va comprendiendo el carácter híbrido de la cultura andina. Cuando expresa desaprobarción del clarinete y del saxófono como instrumentos ajenos a la tradición musical andina, su hermano mayor Abelardo señala que los grupos típicos de la región combinan la música andina tradicional con instrumentos importados de Europa y que al hacerlo reflejan el espíritu mestizo de la zona:

Si fuéramos coherentes, tendríamos entonces que aceptar sólo queñas, tin-yas y pincullos [...] la orquesta de música típica del valle del Mantaro, incluidos clarinetes y saxofones, es una realidad, y a través de ella se expresa muy bien el espíritu mestizo de esta tierra. En otras palabras, esta música, con esos instrumentos, es un hecho viviente, y no se puede ir contra eso. (152-53)

Lo que llega a entender es que desde tiempos coloniales la cultura andina se ha enriquecido mediante la asimilación de influencias foráneas y él mismo continúa esa tradición de sincretismo cultural recopilando música andina y adaptándola al piano.

Sin embargo, la novela subvierte el mito en torno a Jauja al mismo tiempo que lo explota. Después de sus años de apogeo en la época prehispánica y en las primeras décadas de la Colonia, Jauja quedó estancada en el atraso provinciano y Rivera Martínez la pre-

senta como un microcosmos de una región andina dejada atrás por el progreso moderno y como una metáfora de un Perú rezagado y provinciano con respecto al mundo exterior. Dos personajes locales personifican el prejuicio y la intolerancia. El peluquero racista Cristóforo Palomino manifiesta abiertamente su desprecio por indios, cholos y zambos y su aversión a los extranjeros, y lamenta el triste estado en que Jauja ha caído como consecuencia de su presencia. El fanático Padre Wharton se muestra intransigente en sus denuncias de toda desviación de su adusta ortodoxia católica y moviliza a sus adeptos en un intento frustrado de expulsar de la ciudad a don Fox Caro, el líder de un pequeño secto inofensivo que considera herético. Sobre todo, el contraste entre los Alaya y su medio social sirve para poner de relieve el conservadurismo andino. Aunque son fuertemente apegados a las costumbres andinas, los Alaya están abiertos a las influencias de fuera y mediante sus intereses literarios, musicales y artísticos crecen y evolucionan como seres humanos. En cambio, como se queja Claudio, se hallan rodeados de personas que parecen contentarse con llevar una vida vegetativa en un mundo estrecho y cerrado y que no sólo no comparten sus preocupaciones intelectuales y artísticas sino que los consideran bichos raros por dedicarse a tales actividades:

Pero yo querría que la gente que nos rodea compartiera nuestras inquietudes [...] Porque no es así, y muchos en Jauja nos consideran bichos raros. [...] Mira que tengo que esconder mi afición por la música, porque si no mis amigos se burlarían, y lo mismo pasa con mis aficiones literarias. [...] Y hay quienes se quedan con la boca abierta cuando se enteran de que tú estudias pintura, y hasta se escandalizan. [...] Nosotros, en cambio, estamos abiertos a todo, [...] los demás no deberían quedarse en lo que son... (503)

Así, la novela condena el atraso y la mentalidad cerrada que crearon las condiciones que propiciaron el estallido de la violencia en los 80 y 90.

La historia de la evolución personal de Claudio ejemplifica el tipo de desarrollo que el autor juzga necesario para que la sierra —y el Perú— superen el subdesarrollo del que ha adolecido durante siglos. Al comienzo de la novela la madre de Claudio organiza para él clases de piano con una profesora profesional y gracias a un riguroso proceso de capacitación va perfeccionando su destreza musical a tal

punto que al final del libro está en condiciones de tocar el órgano en una función pública. El texto sugiere, en efecto, que la sociedad andina —y la peruana en general— debe aprender a mirar hacia afuera, aprovechar la tecnología occidental y equiparse para acceder a la modernidad.

Pero Rivera Martínez dista de abogar por el tipo de aculturación brutal propuesto por Vargas Llosa. La maduración de Claudio no sólo involucra la adquisición de la pericia técnica, porque, a medida que va educándose para vivir en una sociedad cada vez más occidentalizada, lo lleva a una mayor comprensión de su identidad. Delatando el complejo de inferioridad experimentado por muchos peruanos respecto a la cultura occidental hegemónica, su profesora de piano se hace vocera de la aculturación cuando habla despectivamente de la música andina y recomienda que Claudio la deje de lado para concentrarse en la clásica. Sin embargo, Claudio no sólo opta por afirmar su condición de andino manteniendo su interés en la música de la región, sino que se vuelve cada más consciente de que es lo andino lo que constituye la médula de su identidad cultural. Se encapricha con una paciente del Sanatorio, Elena Oyanguren, una mujer elegante y sofisticada a quien identifica con Elena de Troya, pero llega a reconocer que ella es inalcanzable, un ideal que se venera desde lejos, y que su afecto y su futuro van asociados con su amada Leonor, una chola inocente oriunda del campo andino:

Elena no era en el fondo más que un nombre, una imagen, un halo exótico y un perfume de lujo. Nada más. Te fascinaban su belleza, su sensualidad, su elegancia, y aun la enfermedad de que era víctima, pero sabías que nunca hablarías con ella, aparte quizás de un ocasional saludo, y que jamás sabrías de la absorta admiración que te inspiraba. Algo muy lejano, pues, del amor que sentías por la joven de Yauli, con su rostro y sus gestos aún infantiles, y el aura que le prestaban sus orígenes y su vinculación con las misteriosas lagunas de Janchisococha. Esa Leonor que irradiaba no una luz suntuosa, sino otra de sembríos y de puna, de huaynos y celajes, y que tenía tu misma raíz y pertenecía al mismo universo que tú, y cuyos intereses eran los que correspondían a los tuyos. (297-98)

Si bien Elena es limeña, su elegante sofisticación la convierte en personificación de una cultura europea que siempre ha deslumbrado a los peruanos, mientras que Leonor representa una tradición cultural más casera, arraigada en el paisaje andino, dentro de la cual se ha formado Claudio. Al dar su amor a Leonor y al mismo tiempo

seguir admirando a Elena, Claudio plasma la visión de un Perú donde los andinos se vayan acomodando cada vez más a la cultura occidental y al mismo tiempo conserven un fuerte sentido de sus raíces.

El optimismo que permea la novela se manifiesta sobre todo en las páginas finales, que a pesar de referir una ocasión triste —una misa por dos tías difuntas, las hermanas De los Heros— irradian una nota de afirmación que queda condensada en la oración final: ‘Brilla el sol y el aire es límpido, clarísimo’ (515).

Para Claudio la ocasión es un triunfo personal, ya que su primera actuación pública como músico resulta un éxito. Es, además, un homenaje público a su abuelo, quien inició la tradición musical de la familia y fue organista de la misma iglesia. Por otra parte, se consuela con antiguas creencias andinas y su espíritu es elevado por la convicción de que sus tías han entrado en una nueva etapa del ciclo eterno de la existencia. Pero, sobre todo, las últimas páginas de la novela celebran la convivencia armoniosa de diversas tradiciones culturales. La misa, un rito occidental, se celebra en la iglesia matriz de Jauja, emblema de la cultura impuesta por los españoles. Claudio toca el órgano, un instrumento europeo, y como organista principal recluta a un sacerdote español y como solista a su amigo rumano Radulescu. El programa incluye obras de grandes compositores occidentales como Telemann y Bach.

En este sentido el evento viene a simbolizar la incorporación del Perú al mundo occidental y los beneficios de esta incorporación quedan implícitos en la reacción extasiada de Claudio ante la interpretación de Radulescu y del organista español:

Cuán hermoso se escucha el órgano, y qué bien timbrada la voz del solista. [...] Una interpretación estupenda, como no escucharás en muchísimos años, y como no se volvería a oír en la Iglesia Matriz de Jauja. (511)

Pero como eje de su propia intervención Claudio privilegia un himno quechua que es, en efecto, una celebración pagana de la vida, y al tocarlo experimenta una epifanía en que la música evoca todas las manifestaciones de la cultura andina que constituyen la base de su mundo personal:

Se juntan y transfiguran en ella la música de la huaylijía y del pasacalle del arpista apurimeño, y la de los huaynos que cantaba, entre cuento y cuento, Marce-

lina, y la de los yaravíes que recogías con tu madre. [...] Ya través de ti cantan el alma de la tierra y de los cerros, el agua de las lagunas y el agua del Yanasmayo, y la lluvia primordial, el viento, el rayo. (513)

Aquí la afirmación de lo andino no está en pugna con la asimilación de lo occidental. Más bien lo andino y lo occidental se complementan en intercesión por las hermanas De los Heros, apuntando hacia un futuro en el que los peruanos acepten la convivencia de culturas diversas como la base de su nacionalidad.

Ambientada a principios de la década de los 60, *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez es la historia de Martín Villar, hijo de una modesta familia piurana, quien, después de una buena educación secundaria, ingresa a la Universidad Católica de Lima becado por la Iglesia⁴. Pero aunque su talento le brinda la oportunidad de forjarse un futuro brillante, Martín opta por abandonar sus estudios y por regresar a su tierra, donde se dedica a servir a una comunidad indígena como maestro rural. Al mismo tiempo se pone a investigar el pasado de su familia, el cual reconstruye y escribe como una novela dentro de la novela. Para Martín esta novela constituye un intento de descubrir y definir su propia identidad y de exorcizar los complejos que lo devoran.

La violencia del tiempo es una novela monumental de más de mil páginas que a través de la historia de una familia abarca toda la historia del Perú y explora los efectos corrosivos que la opresión y el racismo han tenido en la sociedad nacional. Como exploración de la experiencia de los sectores marginados de la sociedad peruana, la novela podría leerse como un análisis comprensivo de las causas de la violencia de los 80 y 90, pero al demostrar los efectos negativos de la violencia engendrada por el resentimiento social Gutiérrez se distancia implícitamente de la campaña terrorista lanzada por Sendero Luminoso.

Los Villar, una familia de peones y yanaconas, vienen a representar al pueblo peruano, pues descienden de un soldado español que repite el patrón de conducta de los conquistadores. En vísperas de la Independencia, Miguel Villar deserta del ejército realista y se refu-

⁴ Miguel Gutiérrez, *La violencia del tiempo*, 3 vols. (Lima: Milla Batres, 1991). Las referencias remiten a esta edición.

gia en el campo piurano, donde vive como bandido, asediando a las comunidades indígenas de la región. Montando casa en el pueblo de Congará, toma como concubina a una muchacha india, Sacramento Chira, para luego abandonarla a ella y a sus tres hijos al entablar matrimonio con una mujer blanca. Su hijo Cruz venera una imagen idealizada del padre ausente, desprecia a la madre india y vive resentido de que la pobreza lo obligue a labrar la tierra como un indio en vez de ocupar su debido lugar entre los blancos. Más tarde concibe el proyecto de utilizar a su hija Primorosa para elevar el rango de la familia y la entrega como concubina al terrateniente Odar Benalcázar, el blanco más poderoso de la región, para ‘desaguar la mala casta’ (III, 27), o sea, para deshacer el proceso de mestizaje. Pero su plan se ve frustrado, subvertido por el resentimiento de Primorosa, quien se hace abortar y luego humilla al hacendado, fugándose con un artista de circo. Cuando Benalcázar responde castigando a Cruz en la plaza pública ante todo el pueblo, los Villar juran cobrar venganza. Isidoro se vuelve bandido y persigue al hacendado hasta meterle un tiro que lo deja paralizado. Santos entra en un pacto con el Demonio para maldecir a Benalcázar y al pueblo, y cuando una serie de catástrofes naturales, políticas y económicas arruinan al hacendado y convierten Congará en un pueblo fantasma, la imaginación popular atribuye el desastre a su maldición.

Una y otra vez el texto alude con insistencia obsesiva al agravio sufrido por Cruz a manos del hacendado Benalcázar, pero no se narra hasta después de casi seiscientas páginas, porque para la familia el episodio resulta tan vergonzoso que todos conspiran para encubrirlo y Martín tarda en enterarse de él. En efecto, este secreto de familia simboliza los complejos y resentimientos que se enconan en la conciencia de las masas subalternas. La ofensa inferida a los Villar hiere su psique colectiva, pero el castigo en sí no es la causa de su rencor. Más bien es un paradigma de todas las humillaciones que tienen que soportar como mestizos pobres en una sociedad dominada por arrogantes latifundistas blancos. Y para Martín viene a ser emblema de la humillante condición de inferioridad social que es la herencia de los de su clase:

Y este agravio y vejamen inferido públicamente a mi primer abuelo [...] es como el blasón, el escudo de armas humillado de los de mi sangre. (I, 279)

En un episodio que evoca el viaje que lleva a Juan Preciado a Comala en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, el joven Martín Villar emprende un peregrinaje al hogar de sus antepasados y descubre que Congará se ha convertido en un pueblo fantasma. Es significativo que la conciencia popular atribuya la muerte de Congará a la maldición proferida por Santos Villar, porque si desde una perspectiva realista se trata de mera superstición, en cierto sentido la percepción popular es acertada. Estudios de la brujería en la costa norte del Perú la interpretan como expresión del descontento social, siendo motivada por la frustración, la envidia y el resentimiento y dirigida contra los miembros más acomodados de una sociedad rígidamente estratificada⁵. Así, la maldición de Santos viene a plasmar los odios y rencores que son lo que efectivamente ha destruido a la comunidad. De hecho, el pueblo fantasma de Congará está presentado como símbolo del fracaso del sistema social inaugurado en el Perú por la Conquista, una sociedad condenada a devorarse en un perpetuo conflicto ocasionado por la opresión y por el rencor que ésta engendra.

En parte, los Villar están representados como héroes de la lucha de clases, porque la otra cara de las muchas humillaciones que han sufrido es que se obstinan en conservar su autoestima resistiendo los abusos de la clase dominante. Este orgullo está ejemplificado por Cruz, quien, a pesar de sus muchos defectos, siempre se negó a humillarse ante nadie, siendo ‘el hombre más orgulloso y temido entre la gente del pueblo; el que nunca agachó la cabeza ni ante el enemigo; el que nunca se quitaba el sombrero ante el blanco o el principal’ (II, 322). Pero la experiencia de los Villar convence a Martín de que el rencor de los marginados es destructivo y contraproducente.

La venganza de Santos va dirigida no sólo contra Benalcázar sino contra el pueblo entero, a quien acusa de haberse regodeado con la humillación de su familia. En efecto, su respuesta es arremeter ciegamente contra un mundo por el cual se siente agraviado y como consecuencia sus conciudadanos terminan siendo víctimas inocentes de su enemistad con el hacendado, sufriendo ‘las siete plagas con que Dios agració a este pueblo sin hacer distinciones de ninguna laya, como si la maldad de unos fuera la maldad de todos’ (I, 217). Además, entre los que mueren víctimas de la peste invocada por su maldición figuran sus padres y uno de sus hermanos.

⁵ Douglas Sharon, *The Wizard of the Four Winds. A Shaman's Story* (New York: The Free Press, 1978), 28-29.

Sin embargo, Santos llega a darle una nueva orientación a su vida. Al canjear la espada de Miguel Villar por un aprendizaje de curandería, renuncia a la tradición de violencia legada por el fundador de la familia y se propone adquirir conocimientos que lo preparen para socorrer a los necesitados. Dado que la brujería es una manifestación del resentimiento social, el hecho de que lo abandone por la curandería sugiere que hasta cierto punto logra superar el rencor dedicándose al servicio de los demás.

Después de su muerte mucha gente pobre y campesinos indios asisten a su entierro para manifestar su respeto y agradecimiento y en la historia popular viene a ser un personaje legendario cuya vida repite un clásico motivo de la mitología universal, la expiación mediante el castigo. Después de vender su alma al Demonio para vengarse y de saciar su rencor destruyendo el pueblo de Congará, se redime al hacerse curandero para dedicarse a servir a la comunidad, pero primero tiene que expiar su culpa mediante un ataque de sífilis que ocasiona la pérdida de su virilidad:

Pero se dice que ésta es la expiación que tiene que pagar Santos Villar por haber invocado al Demonio y maldecido a su pueblo. A los tres meses Santos se da cuenta de la llaga chancrosa que tiene en el empeine del pie y empieza a salir un agua sucia y pestilente de su miembro. (II, 34)

Si su proyecto original es escribir la historia de su familia, Martín amplía su foco para abarcar toda la historia de la región piurana. Al investigar esta historia, descubre numerosos motivos que explican y justifican el odio y el rencor sentidos por los sectores subalternos. Así, Odar Benalcázar, el ‘más blanco y señor entre los blancos y señores de la región’ (II, 255), personifica un opresivo orden señorial nacido de la conquista de los indígenas por los españoles, en el que el terrateniente domina la región como un señor feudal y exige sumisión absoluta a sus peones y vecinos menos poderosos. Como emblema de su poder e instrumento para imponerlo, lleva una bigama, un látigo hecho de un enorme pene de toro:

La aterradora bigama [...] confiere el derecho señorial de Odar Benalcázar León y Seminario a ejercer justicia y prevenir desórdenes castigando con aquel falo litúrgico el rostro de los cholos remisos al trabajo o de mirada insolente y rebelde. (II, 42)

Pero Martín va comprendiendo también que la injusticia del orden social y los abusos de las clases dominantes no constituyen un motivo para odiar a todos los blancos y mestizos del país, ya que la población criolla incluye a muchas personas de buena voluntad que disienten con el orden imperante y abogan por una sociedad más justa. Entre ellas se destaca el doctor Augusto González, quien como consecuencia de sus experiencias durante la Guerra del Pacífico abandona su sueño de ser geólogo y dedica el resto de su vida al servicio de sus semejantes como médico rural. Al ver que el grueso del ejército está compuesto por concriptos indios, González descubre la realidad social de su país por primera vez y se da cuenta que la única cosa que da sentido a la vida es servir a la humanidad y que la humanidad no limita a gente como uno sino que abarca todas las clases y todas las razas:

... lo único que puede dar sentido a la vida era el servicio a la humanidad. ¿Pero qué era la humanidad? ¿Quiénes la conformaban? [...] la humanidad éramos tú y yo, que somos blancos o mestizos claros y aquellos otros mestizos más prietos y cholos y hasta la punta de guanacos indios traídos a la fuerza desde los Andes ... (III, 159)

En efecto, el mensaje que se desprende de la historia de los Villar y de la región piurana es que esta postura es la única capaz de curar las heridas inferidas por la Conquista.

En su vida personal Martín sigue el ejemplo de Santos y González, aunque más que ser modelos de conducta estos personajes representan una validación del plan de vida por el cual ha optado. Martín reconoce que él también vive devorado por el mismo sentimiento de inferioridad social y el mismo resentimiento que sus antepasados, que ha nacido ‘no para la vida, sino para que perdurase el invicto rencor de los Villar’ (I, 225).

En la desolada calle principal del pueblo fantasma en que se ha convertido Congará, ve una imagen del futuro que les aguarda a él y al país mientras sigan dominados por ese rencor. Si opta por la vida de maestro rural, es precisamente porque le ofrece la oportunidad de superar el rencor llevando una vida constructiva dedicada al servicio de la comunidad. Al mismo tiempo, dado que se establece en El Conchal, una comunidad nueva vecina de Congará, esta opción apunta también a una voluntad de iniciar, dentro de su humilde

esfera personal, una reorientación de la historia de los Villar y del pueblo peruano.

En efecto, el plan de vida por el cual opta el protagonista representa un rechazo de la política senderista y una voluntad de valerse de medios pacíficos para trabajar para construir una sociedad nueva. Esto se manifiesta, sobre todo, en su actitud hacia la mujer. A primera vista Martín parece incurrir en el machismo de sus antepasados cuando, poco después de llegar a El Conchal, entabla relaciones sexuales con dos mujeres, madre e hija, y luego monta casa con esta última, una discípula de catorce años. No obstante, en su conducta hacia Zoila trasciende la herencia de los Villar, tratándola como una protegida tanto como una amante. Ayudándola a superar su bajo concepto de sí, la anima a desarrollar su potencial humano y a educarse y gracias a su apoyo ella continúa sus estudios primero en secundaria y después en un colegio normal y llega a ser maestra. En efecto, Martín se convierte en su mentor y no sólo la capacita para mejorar su estatus social y económico, sino que al alentarla a pensar por sí misma y a ser independiente, la pone en camino de ser una mujer liberada capaz de determinar sus opciones y de entablar relaciones con otros en plan de igualdad. Así Martín tiene la satisfacción agri dulce de saber que un día este proceso de emancipación ha de llevarla a independizarse de él:

... mi muchacha, mi discípula, mi casi amante, mi todavía no compañera, ah, la querida, pronto alcanzará la plenitud de sus formas y un poco después la plenitud de su espíritu, liberada al fin de esta servidumbre que ella llama amor y yo seducción y sus ojos empezarán (¿o ya habrán empezado?) a mirarme con la despiadada lucidez humana, es decir, rasgando y tasajeando mi carne y mi espíritu con el escalpelo y el bisturí y otros instrumentos cortopunzantes que yo puse en sus manos y empezará a cavilar en la sustancia de su amor o de su afecto [...] y me diré entonces, Zoila, China, mi pequeña, ahora eres libre, tiempo es ya que comience a convertirme en recuerdo cuya textura irá cambiando con los años, con los propios avatares de tu vida que habrás de vivirla como absolutamente tuya ... (III, 179).

Dos perspectivas literarias opuestas: Dante Castro y el Grupo Literario Nueva Crónica

Mark R. Cox,
Presbyterian College

En 1987 Dante Castro gana el segundo lugar del Premio Copé con el cuento “Ñakay Pacha (el tiempo del dolor)”. En dicho cuento un campesino describe sus experiencias con una columna subversiva, cuyo líder encabeza una masacre sangrienta en un pueblo. Luego las fuerzas del orden arrinconan a la columna subversiva y, después de matar a casi todos ellos, violan a la compañera del líder subversivo delante de él y, terminada la violación, los matan. Veinte años después, Walter Vargas Cárdenas, quien es preso político y pertenece al Grupo Literario Nueva Crónica, presenta una imagen muy positiva del comienzo de la guerra interna en su cuento “Camino de Ayrabamba”. En este ensayo analizaré la narrativa peruana acerca de la guerra interna, los planteamientos literarios e ideológicos de Dante Castro y de Nueva Crónica, la producción literaria de ambos, y las semejanzas y las diferencias en los dos cuentos mencionados anteriormente.

El tema de la guerra interna armada ha inspirado una amplia y diversa producción cultural, y en narrativa se han publicado, por lo menos, más de trescientos cuentos, y sesenta y cinco novelas por ciento sesenta y cinco escritores¹. Aunque cualquier división es arbitraria, se puede pensar en tres períodos de esta narrativa. Hay unos pocos cuentos que aparecen a comienzos de los años ochenta, pero en el período entre 1986 y 1992 casi todas las obras son de escritores andinos. Entre 1992 y 1999 comienzan a aparecer obras narrativas de escritores afiliados con la corriente hegemónica, como Mario

¹ Ver Mark R. Cox, “Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo)”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 68 (2008): 227-268.

Vargas Llosa y Alonso Cueto, y unas obras de insurgentes, muchas de las cuales aparecen por Internet, mientras siguen publicando los andinos. Desde el 2000 se publican el 51% de los cuentos y el 44% de las novelas sobre este tema. Hay una lucha más intensa por parte de individuos y grupos por definir la narrativa de la violencia política y quiénes son sus escritores principales. Salvo unas pocas excepciones, hay poca producción narrativa hasta ahora por parte de militares y de policías. Presentes en esta narrativa desde los años ochenta, los escritores andinos son los más prolíficos. Trece de los diecisiete escritores que han publicado tres obras o más sobre este tema son andinos.

Una crítica a buena parte de la producción narrativa de escritores hegemónicos es su falta de conocimiento del tema. En los artículos de 1990 incluidos al comienzo de este libro, Dante Castro y Enrique Rosas mencionan las dificultades para algunos escritores, especialmente los radicados en Lima, de poder escribir sobre una región que no conocen bien. En la reseña de la novela ganadora del premio Planeta, *Lituma en los Andes* (1993) por Mario Vargas Llosa, Ricardo González Vigil hace comentarios como “varios diálogos no suenan como si efectivamente hubieran sido pronunciados por seres vivos”, “*Lituma en los Andes* no penetra cabalmente en la mentalidad andina”, “A los lectores peruanos eso de los sacrificios humanos y la antropofagia en el Perú actual nos parecerá inverosímil, fantasioso”, y “la novela empobrece la hondura de la religión, del mito y la magia al enfocarlos como meras expresiones de barbarie” (“Los Andes desde afuera”). Los dos ensayos de Dante Castro y Ricardo Vírhuez Villafane incluidos en este libro se enfocan en los problemas que confronta Santiago Roncagliolo al acercarse a este tema. En un artículo sobre Alonso Cueto, Santiago Roncagliolo y Daniel Alarcón en el periódico *New York Times*, el autor menciona la opinión de Mirko Lauer que la calidad de dichas obras no es tan buena, sino parte de una campaña de casas editoriales extranjeras para aprovechar de una moda para vender más libros (Simón Romero, “Past War and Cruelty, Peru’s Writers Bloom”). Mientras estas obras, indudablemente, contienen debilidades que se han mostrado en estos y otros ensayos, hay otro nivel en estas polémicas.

Los debates sobre la verosimilitud de esta producción literaria son parte de una lucha dentro del campo de la producción cultu-

ral para definir la época de la guerra interna armada. Las polémicas acerca del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación han sido tan duras y controvertidas precisamente porque lo que está en juego es la definición del Perú. Existen debates similares en las esferas culturales. Según Pierre Bourdieu, una de las luchas en el campo de la producción cultural apunta a alcanzar el poder de definir qué es un escritor y, de esa manera, excluir a otros de esa condición (323). También sostiene que el significado de una obra varía con cada cambio dentro del campo literario (313). Muchos de estos debates hacen recordar las polémicas acerca de la narrativa indigenista y hasta se usan muchos de los mismos términos para hablar de la veracidad y no de la descripción ficticia, como “desde afuera”, y “desde dentro”. Con las fuertes emociones asociadas con el tema de la guerra interna, se acentúan aun más las ideologías presentes en la narrativa. Al estudiar la narrativa indigenista, Efraín Kristal demuestra que es una parte integral de los debates políticos y antropológicos sobre el indígena. Sostiene que la crítica se equivoca si valora la narrativa indigenista según la precisión de la descripción del mundo indígena (XI). Plantea que lo que sucede es que los críticos escogen a escritores que describen su propia concepción del indígena y que luego hay un sinfín de interpretaciones rivales que compiten para tener la representación más correcta del mundo indígena (7-8). En vez de disputar la autenticidad de la descripción en una o más obras, Kristal propone estudiar la relación de la narrativa indigenista con los debates políticos y antropológicos sobre el indígena (xiii). En otras palabras, la definición del indígena cambia constantemente según las ideologías del momento, y sería lógico deducir que ocurre el mismo proceso con las múltiples definiciones de andino y la guerra interna armada.

Planteamientos literarios e ideológicos

Dante Castro Arrasco es escritor, periodista y militante de izquierda. Nació en el Callao en 1959 y desde 1986 ha publicado nueve cuentos con el tema de la guerra interna armada. Ha ganado varios premios literarios, incluyendo el premio de cuento Casa de las Américas en 1992, el Premio Nacional de Educación “Horacio”, patrocinado por Derrama Magisterial, en 1997. En 1987 ganó el segundo lugar del Premio Copé con el cuento “Ñakay Pacha (el tiempo

del dolor)”. Marxista leninista confeso, es director del Movimiento Liberación 19 (ML-19) y ha sido muy duro en su crítica contra Sendero Luminoso. Por años ha expresado sus ideas acerca de esta narrativa y la guerra en ensayos, entrevistas y blogs.

En 1990 publica el artículo “Los Andes en llamas”, y trata temas de debate sobre la narrativa acerca de la guerra interna al igual que tópicos que aparecerán muchos años después en las polémicas entre los escritores criollos y andinos en 2005. Menciona el peligro de ser acusado de apología del terrorismo y la autocensura que engendra ese temor. Un desafío para muchos escritores de la Generación del 80, muchos de los cuales escriben sobre la guerra, es superar su negación por la prensa: “Tanto en los campos de la economía y la política como en el campo cultural, los medios de comunicación de la burguesía se esfuerzan en una suerte de monólogo con el fin de neutralizar a través de la desinformación alternativas que no les son gratas”. La verosimilitud es de mucha importancia para Castro, y es muy crítico de escritores que tratan de escribir sobre un tema del que saben poco y que dejan influir sus ideologías burguesas en sus obras: “Como el tema tratado posee un trasfondo étnico, la falta de conocimientos del mundo rural origina también una serie de limitaciones difíciles de sortear para algunos literatos. En muchos aspectos el accionar de Sendero y el MRTA les ha descubierto un país totalmente ignorado, marginal dentro de los marginales, quechuahablante o bilingüe, pero siempre ajeno a la bohemia e ilustración ciudadanas”. Señala que la novela *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa posee la “clara intencionalidad política de denigrar a los personajes” y que es un intento fracasado de escribir una novela política de calidad.

Al aparecer unas obras premiadas por escritores hegemónicos hacia mediados de los años 2000, Dante Castro escribe dos ensayos. En “*La hora oscura de Alonso Cueto. Leyendo a tropezones una prosa accidentada. Comentarios críticos a la novela La hora azul, ganadora del premio Herralde 2005*”, se enfoca en las carencias de las descripciones de las clases bajas, limitaciones con el lenguaje y descripciones inverosímiles. Elogia las descripciones novelescas de las clases altas en la novela y dice que “Cueto no puede interpretar qué se siente desde abajo y por este motivo la novela no se separa en ningún momento de la estrecha visión del pituco Adrián”. En cuanto a su estilo, opina que “Cuando tropezamos once veces con la palabra

“había” en el mismo párrafo, seis veces en el siguiente, ocho en el subsiguiente, y así sucesivamente, sabemos que no se trata de un problema de estilo o meramente de composición sintáctica, sino de una seria limitación del autor”. También señala errores de verosimilitud. En el ensayo “Acerca de *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo. Entre realidad y ficción, sólo cabe verosimilitud. ¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto?”, Dante Castro critica esta novela y otras similares por ser una pálida imitación de la narrativa anterior publicada sobre la violencia política de los años ochenta y noventa. Piensa que “es sumamente importante la posición del autor” y, en este caso, Roncagliolo tiene “una mentalidad típicamente limeña”. Vuelve al asunto de la necesidad de la verosimilitud: “Necesita verismo, investigación del tema y de los detalles que enriquezcan el universo narrado. Los detalles son sumamente importantes para que los peruanos podamos identificarnos con eso que se nos cuenta y tomarlo seriamente”. Ubica la novela en la corriente burguesa. En los dos ensayos, critica las dos novelas por carecer de verosimilitud y por tener muchos errores en los detalles.

Dante Castro es muy crítico de la ideología de Sendero Luminoso y los comienzos de una crítica literaria surgida de esa ideología. Opina que “La sobre-teorización del PCP-SL hizo que cometieran errores garrafales y terminasen enfrentados con las masas campesinas. Nunca los consideré maoístas, sino gonzalistas. Acuñé un neologismo para denominar a su teoría: el fundamentalismo gonzalista” (entrevista con María-Elvira Luna-Escudero-Alie). En un ensayo critica el PCP-SL por considerarse el único grupo con la verdad y todos los otros como reaccionarios (“Intolerancia, insultos y razones acerca del libro de Ibarra”). Cuando habla de su obra literaria, comenta que recibió crítica del MRTA y de Sendero Luminoso: “Generalmente los emerretistas me reprochaban que mi narrativa se ocupase de los senderistas. Los senderistas hubieran querido que mi literatura fuera panfletaria, reproductora del mensaje del partido. Ambos campos ya han madurado la idea de que el escritor es un sujeto social, pero individuo al fin”. Obviamente, Castro cree que la calidad de una obra literaria es lo más importante. Cita a Mao y sus ideas sobre la literatura y la política: “Por progresista que sea en lo político, una obra de arte que no tenga valor artístico carecerá de fuerza. Por eso nos oponemos tanto a las obras artísticas con puntos

de vista políticos erróneos, como a la creación de obras al ‘estilo de cartel y consigna’, obras acertadas en su punto de vista político pero carentes de fuerza artística” (“Literatura de guerra: los ‘auténticos’ y el usurpador”). Castro rechaza las críticas de su obra por pertenecer a otro sector de la izquierda: “Mi obra será juzgada con anteojos extra-literarios porque ‘no pertenezco al partido’ y porque estoy en contra del fundamentalismo metafísico gonzalista. Pero advierto: hacer una literatura de clase no es lo mismo que hacer una literatura de partido. La conciencia de clase es algo diferente (aunque no debería ser siempre ajeno) a la militancia orgánica” (“Literatura de guerra”).

Una visión literaria e ideológica distinta es la del Grupo Literario Nueva Crónica, conformado principalmente por presos políticos en Miguel Castro Castro, aunque algunos ya están en libertad. Han publicado dos versiones de la colección de cuentos *Camino de Ayrabamba y otros relatos*. La primera publicación, por Ediciones Nueva Crónica, sólo consta de cincuenta ejemplares, y es una edición especial para su presentación. Salió en mayo del 2007 e incluye un prólogo que no figura en la edición de mayor tiraje. En la otra edición por Canta Editores, de noviembre del 2007, hay un comentario breve de Rocío Silva Santisteban, un prólogo de dos páginas por Oswaldo Reynoso, y una nota de una página por los autores. El más prolífico es Víctor Hernández, quien publicó su primera colección de cuentos *Golpes de viento* en 2008, y tiene una novela en prensa en 2010. Aunque han escrito otros ensayos, sólo he tenido acceso a tres: el prólogo a la versión para presentaciones de *Camino de Ayrabamba*, “La narrativa sobre la guerra: apuntes iniciales”, y “Las responsabilidades de los escritores del pueblo”.

El prólogo a *Camino de Ayrabamba* consiste en seis secciones. Se presentan como “combatientes de las fuerzas populares”, sostienen que los siete cuentos ofrecen “tal visión de los hechos reflejados desde dentro mismo de la guerra” y plantean que sus obras representan a las mayorías. En la tercera sección explican la importancia de “Camino de Ayrabamba”, el primer cuento de la colección. El ataque a la hacienda de Ayrabamba fue la primera acción armada contra el gamonalismo y se convirtió en un modelo. Fue liderado por la camarada Norah (Augusta La Torre), a quien la llaman en el prólogo “la más grande heroína del Partido y la revolución”. En la cuarta

parte mencionan la necesidad de encontrar un lenguaje y estructura literarios que reflejen y apoyen a las masas. La quinta sección da un panorama de la producción cultural en las cárceles, la obra cultural de la camarada Míriam (Elena Iparraguirre), y la recomendación del Presidente Gonzalo (Abimael Guzmán) que “los camaradas deberían escribir novelas de la clase”. Siguiendo la tradición de la producción cultural en las cárceles, ellos ofrecen su colección de cuentos, y tienen como metas trabajar con las masas para que cuenten sus historias y hacer crítica literaria siguiendo el marxismo-leninismo-maoísmo, pensamiento Gonzalo. En la última parte opinan que, dado el impacto de la guerra interna armada en la historia peruana, es su deber escribir obras narrativas que demuestren cómo fue la lucha armada.

En octubre del 2009 aparece el ensayo de Nueva Crónica, “Las responsabilidades de los escritores del pueblo”. Afirman que hay grandes cambios en el mundo y ellos, como escritores del pueblo, ejercen un papel importante para ayudar en las transformaciones. Analizan la actualidad nacional y opinan que continúan las luchas por la tierra y los recursos naturales. Reiteran que el mundo está en transición y que deben ayudar en esa transición como escritores del pueblo. Citan a Mao, cuando declara que el arte y la literatura, o sea, “un ejército cultural”, son necesarios para el triunfo de un movimiento revolucionario. Como escritores, tienen la obligación de educar y animar a las masas con obras literarias de buena calidad. Los escritores deben unirse y actuar de manera colectiva para luchar dentro del campo cultural, el cual está dominado por escritores, casas editoriales, etc, que apoyan al Estado.

Además, hace falta tener una organización de escritores para luchar por sus derechos. Creen que es preciso encontrar un lenguaje de y para las masas mientras mantienen la calidad literaria. Una tarea es luchar por los derechos de los creadores culturales como parte de los derechos en la sociedad mayor. Sobre la literatura de la guerra, escriben: “Como dijéramos en una ponencia anterior, ocurre que algunos escritores incurren en evidente superficialidad. Por no tomar definida posición por el pueblo ni guiarse por una concepción científica de la sociedad, no se toman el trabajo de investigar con responsabilidad. Se limitan a coger las versiones periodísticas, el Informe de la CVR o simplemente a elucubrar, jugando así con la auténtica verdad histórica”.

Reiteran sus tareas principales: “Debemos, a nuestro juicio, tomar clara posición por el pueblo y por la defensa de la auténtica verdad histórica”. En su conclusión plantean que unas tareas importantes son luchar dentro del campo de la literatura “contra el ejército de la pluma del enemigo”, trabajar hacia la lucha popular, y seguir la mentalidad científica.

En el ensayo “La narrativa sobre la guerra: apuntes iniciales”, dividen la narrativa acerca de la guerra interna armada en tres categorías según su veracidad. El primer grupo se compone por escritores como Mario Vargas Llosa, Alonso Cueto y Carlos Thorne. Para ellos, estas obras “presentan el hecho social como una secuencia inacabable de actos terroristas encaminados únicamente a destruir el país y a victimar a todo el mundo”, y opinan que “carecen de veracidad” (6-7).

El segundo grupo es “la literatura que en su conjunto se ha esforzado por reflejar con veracidad las múltiples repercusiones de la guerra en la vida del país” (7). Dicen que estas obras tienen sus limitaciones, incluyendo la falta de obras por los participantes mismos de la lucha armada.

Denominan el tercer grupo como “la literatura del ‘justo medio’”, el cual definen así: “Es una literatura que pretendiendo ser imparcial toma aparente distancia de las partes beligerantes, y desde esta ‘distancia’ presenta y juzga los hechos y los personajes” (8). Para ellos, la debilidad de este grupo es “el grave error de los autores de esta literatura consiste en no tomar verdadera posición por el pueblo y su destino” (8).

Ubican a Dante Castro y su cuento “Ñakay Pacha (El tiempo del dolor)” en este último grupo. Aprecian su calidad literaria, llamándolo “delirante”, pero opinan que “niega la lucha de clases en el campo. Tampoco le interesa comprender la mentalidad de los revolucionarios” (9). Critican la idea de campesinos e insurgentes que puedan cometer tales abusos, incluyendo por venganza personal. Son “Cuestiones totalmente reñidas con la moral del pueblo y con la ideología de los revolucionarios” (9).

Luego el ensayo se centra en ideologías en conflicto. Se sabe que Dante Castro es militante de izquierda, pero no concuerda con la ideología de Sendero Luminoso. Discrepan con Dante Castro y le piden “que defina su posición frente al pueblo, sobre todo frente al proletariado” (9-10).

Visiones literarias

Los miembros del Grupo Literario Nueva Crónica han publicado dos colecciones de cuentos. *Camino de Ayrabamba* contiene siete cuentos por cinco escritores. En casi todos los cuentos hay una perspectiva positiva de la subversión. En “Cantarina” un niño cuenta cómo mejora todo en el cerro El Agustino con la llegada del Partido, y en “Imborrable presencia” la gente de un pueblo serrano tiene en alta estima a un subversivo enterrado. “Zapadores por necesidad” y “Truenos de viento” tocan el tema del aprendizaje y la preparación para la guerra. Una hacendada en “Encañada roja” presencia el surgimiento de la lucha armada y su desarrollo. Uno de los mejores cuentos es “Reencuentro”, de Víctor Hernández (autor de tres de los siete cuentos). En dicho cuento un preso político, después de dieciocho años, se entera que los militares habían abusado y asesinado a su madre.

Golpes de viento, de Víctor Hernández, contiene siete cuentos, incluyendo dos (“Encañada roja” y “Reencuentro”) de *Camino de Ayrabamba*. “Justo final” fue finalista en un concurso chileno y fue publicado en *Cachorros y otros cuentos* por Alfaguara de Chile en 2001. En el cuento un hermano explota económicamente a su hermano y su familia, pero el hermano explotado, al trabajar en las minas, tiene una evolución política. Un maestro en “Itanacucho” vuelve a su pueblo para encontrarse capturado por soldados que creen que es subversivo. Presencia una emboscada subversiva y lamenta no haberse unido con ellos. “El regreso de la Amelia” narra la historia de la llegada de soldados a un pueblo, su confiscación de dos bolsas de dinamita, las cuales ponen en la burrita, Amelia. El próximo día regresa Amelia con la dinamita para ver a su cría. “Cantarina” es una reelaboración del cuento del mismo nombre por Zózimo Rojas en *Camino de Ayrabamba*. “La pampa grande” describe un hacendado abusivo y los daños que le hace a una familia hasta que llegan los subversivos. Como se ve, los cuentos en estos dos libros tienen la guerra interna armada como tema común, pero tratan de muchos aspectos de ella.

El cuento “Camino de Ayrabamba” narra la historia del comienzo de la lucha armada subversiva. El autor es Walter Vargas Cárdenas, quien nació en Apurímac en 1956. El cuento toma lugar en dos épocas históricas diferentes, mayo de 1992, cuando hubo un

conflicto armado entre presos políticos del penal Miguel Castro Castro y las fuerzas del gobierno, y 1980, el año del inicio de la lucha armada. En mayo de 1992 una enfermera entra en el penal después del conflicto y describe la destrucción y los cadáveres por todas partes. Entre los escombros de lo que era una biblioteca, encuentra un cuaderno que describe el comienzo de la guerra. Al final del cuento la enfermera saca el cuaderno del penal. En el grueso del cuento, un narrador omnisciente describe unas acciones en el primer año de la lucha armada.

Hay muchas menciones a la necesidad de las acciones organizadas por el partido, y la destrucción del viejo orden y la construcción de uno nuevo. La debilidad de acciones aisladas antes de la lucha armada se nota cuando un campesino describe cómo hace veinte años trataron de recuperar su tierra, pero el gamonal los venció y mandó matar a los líderes rebeldes principales (40-41). En una asamblea popular el mando político opina que todos los gobiernos, a pesar de su retórica, no han ayudado al campesino y cuando éstos tratan de recuperar lo perdido, el gobierno envía las fuerzas del orden para reprimirlos. Proclama que “Ahora, de nuevo nos estamos levantando, pero esta vez con las armas en la mano, dirigido por el Partido Comunista, para conquistar el Poder para los pobres, como nunca antes hemos visto. Y así ha surgido lo nuevo. Lo nuevo es la lucha armada, compañeros y compañeras” (37). El mando político señala la acción armada contra la hacienda Ayrabamba, encabezada por la camarada Norah, la primera esposa de Abimael Guzmán, como algo de suma importancia: “Esta acción sigue el camino iniciado por la acción guerrillera de Ayrabamba que ha dirigido nuestra camarada Norah, que ya está grabada en la historia de nuestro pueblo como un hito grande del Plan ILA-80, que abrió el camino de cercar las ciudades desde el campo. La mención de la alta dirigente del Partido y la más fiel seguidora del jefe, trajo a la memoria de los guerrilleros su imagen muy querida y respetada” (51). Hay dos acciones simultáneas, la de la destrucción del viejo orden y la de la construcción de un nuevo orden (37-38). Después de tomar una hacienda, los guerrilleros y los campesinos sienten algo nuevo: “El ambiente renacía animado, algo nuevo y alegre se reflejaba en los rostros y en el ánimo” (43). Otro ejemplo de un nuevo comienzo se encuentra después de tomar la hacienda y una campesina da a luz. Un médico guerrillero la atiende

y es un parto doloroso y sangriento. Luego: “A propósito del nacimiento que acaba de asistir, el médico no puede evitar que vuelvan a su mente las palabras de José Carlos Mariátegui acerca de que la revolución es la gestión dolorosa, el parto sangriento del presente” (35). Además, se compara la lucha armada con la lucha por la independencia de Simón Bolívar: “seguían la misma ruta que recorriera Bolívar en la última campaña emancipadora” (35).

Hay un gran contraste entre los terratenientes y los campesinos. Los hacendados que ataca Sendero Luminoso son personas malas que abusan de los campesinos y hasta violan a las campesinas. En cambio, unos campesinos ya conocen a los guerrilleros y los apoyan, mientras que otros cambian de idea al conocerlos. En una asamblea popular los guerrilleros responden a varias preguntas y dudas de los campesinos. A la declaración del presidente Belaunde que son terroristas, responden que es para confundir al campesinado para que piensen que son sus enemigos. Unos campesinos comentan que habían oído que Sendero mataba a muchas personas y llevaba a muchos de los jóvenes, pero ven que no es así (36). Otros señalan que los guerrilleros son gente como ellos y hasta hablan quechua como ellos: “gente como nosotros nomás son ustedes, sin diferencia mayor” (36). De esta manera el cuento posiciona a Sendero Luminoso como un grupo que lucha por y con los campesinos, no es sangriento y busca los intereses del campesinado. Volveremos a este cuento después de analizar el cuento “Ñakay Pacha (el tiempo del dolor)” de Dante Castro.

Dante Castro Arrasco ha publicado nueve cuentos con el tema de la guerra interna armada desde 1986. Los cuentos tocan varios aspectos de la guerra como las fuerzas armadas, los subversivos, el MRTA y hasta un grupo que se convierte en un poder independiente al rechazar las fuerzas del gobierno y Sendero Luminoso. Muchos de los cuentos se enfocan en la brutalidad de un lado u otro, o de todos los participantes en la guerra. Su cuento “Ñakay Pacha (el tiempo del dolor)” ha aparecido en varias antologías². En el cuento, Demetrio, un campesino, describe sus experiencias con una columna subversiva en el comienzo de la lucha armada. Los campesinos no entienden

² Cide Hamete Benengeli, coautor del *Quijote y los cuentos ganadores del Premio Copé 1987*, Lima: Copé, 1989, *El cuento peruano: 1980-89*, Ricardo González Vigil, Ed., Lima: Copé, 1997, y *El cuento peruano en los años de violencia*, Mark R Cox, Ed., Lima: Editorial San Marcos, 2000.

exactamente por qué luchan ni la violencia extrema practicada por muchos grupos e individuos.

El primer párrafo del cuento plantea muchos de estos temas desde la perspectiva de Demetrio: “Hoy por fin lo conocí cuando le dimos su barrida al caserío de Santiago en la madrugada. A la luz de las antorchas lo vi a Marcial y era tal como me contaba el Ciriaco Reynoso: alto, no muy blanco, de pelo largo como el arcángel que pisa la cabeza del dragón en los cuadros de las iglesias. Algo más vería de él, cosas que trato de olvidar pero que tenía razón en hacerlas, cosas por las que no tengo el derecho de juzgarlo y ya las quiero borrar de mis recuerdos. Al fin y al cabo, todos matamos esa noche y desde entonces supimos que nada sería igual que antes, porque el tiempo del dolor había empezado” (*Parte de combate* 13).

El ataque subversivo al caserío de Santiago ocurrió porque el pueblo había robado ganado de otros pueblos para dárselo a las fuerzas del orden, había quemado las cosechas de otros pueblos, y había formado una defensa civil, las rondas campesinas. Fue en parte escarmiento, represalia de otros pueblos, y venganza personal del camarada Marcial. Años antes del comienzo de la guerra, Marcial y su compañera Rosa habían viajado al pueblo de Santiago y llegaron en plena fiesta. Emborracharon a Marcial hasta que perdió la conciencia y unos veinte campesinos violaron a Rosa. Después los expulsaron del pueblo. Años después, murió Rosa en un enfrentamiento con los sinchis, los policías. Por eso, Marcial fue muy violento por razones personales (16-18). Esta es la descripción que da Demetrio: “Cuando nos juntábamos ya para cantar, vi lo que me arrepiento de haber visto, eso que cargo como recuerdo ingrato del escarmiento que les dimos a esos jarjachas... El mismo Marcial con ojos de fuego, ángel convertido en demonio, mataba uno por uno a los rendidos de Santiago, así no fueran cabezas negras. Su gente miraba con respeto lo que hacía el camarada y cuando se le acabaron las balas, alguien le extendió otra metraca para que continuara barriendo a los que faltaban” (15).

Hay mucha violencia por ambos lados en el cuento. En Santiago, Demetrio persigue a otro campesino que le había robado animales y lo mata con una guadaña. Luego la columna encuentra a un narcotraficante, y un subversivo le corta las orejas y le da varias veces en el pecho con su cuchillo. En una asamblea popular, Demetrio

mata a un miembro del servicio de inteligencia con un machete. Las fuerzas del orden también son muy violentas. Los marinos encuentran explosivos en un subversivo y lo explotan. En una batalla con los sinchis, mueren todos menos Marcial y su compañera, Adelaida. Cuando acaban las balas, los sinchis violan a Adelaida por rango mientras que Marcial tiene que observar todo. El último en violarla la mata, y luego matan a Marcial.

Al comparar los dos cuentos, es obvio que presentan dos visiones sumamente diferentes del comienzo de la guerra interna armada. En “Ñakay Pacha”, dado que hay un narrador en primera persona que es un campesino con poca educación, se limitan las posibilidades de dar una visión narrativa más amplia. Toca el tema de las comunidades que han estado en conflicto antes de la guerra y, en parte, usan la guerra para ganar una mejor posición que las comunidades rivales. En cambio, en “Camino de Ayrabamba” hay una visión más amplia por el narrador omnisciente, los campesinos apoyan la revolución, aprenden de ella, y el mando militar es un campesino joven. Son parte de la construcción de un nuevo orden.

La descripción de los líderes es muy diferente. En “Ñakay Pacha” hay más desarrollo del personaje Marcial para explicar por qué es tan violento en Santiago. Si se lee “Ñakay Pacha” en contraste con otro cuento suyo, “Parte de combate”, de la misma colección de cuentos, hay un teniente que, por haber tenido que matar a un niño, se convierte en un líder sangriento y termina inválido por una confrontación con un líder subversivo descrito como muy valiente. En ambos cuentos de Castro, los líderes son más violentos a causa de razones personales. Los mandos políticos y los mandos militares en “Camino de Ayrabamba” son buenas personas que se preocupan por la gente y tratan de hacer lo justo.

Nueva Crónica critica muchos aspectos de “Ñakay Pacha” en el ensayo “La narrativa sobre la guerra: apuntes iniciales”. Dicen que una venganza personal, como la de los campesinos y los revolucionarios, no es verista, y que la descripción de los campesinos y los revolucionarios es inverosímil. Para ellos, Dante Castro “niega la lucha de clases en el campo”. Señalan que el final del cuento, donde mueren todos los subversivos, es obvia la opinión de Castro acerca de la lucha armada senderista. Añaden que “la línea ideológica y política que asume Castro es divergente en cuestiones esenciales de

la proletaria”. Terminan su evaluación del cuento con este párrafo: “Finalmente, si algo quisiéramos de Dante Castro es que defina su posición frente al pueblo, sobre todo frente al proletariado, así de simple. Si en algunos puntos coincidimos con él, divergimos radicalmente de sus ataques infundados y muchas veces denigrantes a los dirigentes proletarios, haciendo de esta manera coro a los enemigos de la clase, y en ese constante bamboleo, en la palabra y en la acción, entre el campo del enemigo y el campo del pueblo” (10).

Como se discutió antes en este ensayo, Dante Castro es muy crítico de Sendero Luminoso. Rechaza la idea de que la guerra sea un tema reservado sólo para los insurgentes e insiste en que una obra narrativa sea resultado de investigación y que tenga calidad literaria. Discrepa con la idea de que el PCP-SL tenga el monopolio de la verdad y que esté a la vanguardia del proletariado.

Ambos cuentos, “Camino de Ayrabamba” y “Ñakay Pacha (el tiempo del dolor)”, parten del mismo punto histórico: Ayrabamba. Para Walter Vargas Cárdenas y Nueva Crónica, Ayrabamba es un momento importante en la lucha armada. Es el primer golpe al gamonalismo, sirve como modelo para futuros ataques, y es el comienzo del final del viejo orden y el comienzo de un nuevo orden. Los campesinos ayrabambinos se unen a la lucha armada y están contentos de formar parte de la creación de un mejor mundo. En cambio, el título mismo de “Ñakay Pacha (el tiempo del dolor)” sugiere una crítica de la lucha armada. Muchos de los campesinos de Ayrabamba son analfabetos, y aun los que saben leer y escribir no entienden mucho de la lucha. El narrador, Demetrio, dice que no tiene el derecho de juzgar las acciones de su columna. El líder Marcial se convierte de ángel en demonio, y destruye el pueblo de Santiago por motivos personales. Al final del cuento todos los subversivos han muerto. En cambio, en “Camino de Ayrabamba” es el comienzo de una época positiva.

En conclusión, las diferencias entre Dante Castro y el Grupo Literario Nueva Crónica demuestran los desafíos y la riqueza de estudiar la narrativa acerca de la guerra interna armada, porque hay tantas perspectivas e ideologías presentes en esta narrativa. Dante Castro y Nueva Crónica critican a escritores como Mario Vargas Llosa, Alonso Cueto y Santiago Roncagliolo por producir obras que

creen les falta verosimilitud y las ponen en categorías como literatura burguesa o criolla, o apología del imperialismo. Dante Castro critica la ideología de Sendero Luminoso mientras Nueva Crónica lo critica por su ideología y Rafael Masada critica duramente a Abimael Guzmán. Será interesante presenciar las polémicas dentro del campo de la producción cultural en el presente y en el futuro para ver cuál llegue a ser la versión canónica de la narrativa peruana sobre la guerra interna armada.

Obras citadas

Castro Arrasco, Dante. “*Acerca de Abril rojo de Santiago Roncagliolo*. Entre realidad y ficción, sólo cabe verosimilitud. ¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto? 16 Julio 2006, <http://www.angelfire.com/ar2/dantecastro/yanapuma>.

---. “*Intolerancia, insultos y razones acerca del libro de Ibarra*”. 20 de abril del 2010, <http://cercadoajeno.blogspot.com/2010/04/intolerancia-insultos-y-razones-acerca.html>

---. “*La hora oscura de Alonso Cueto*. Leyendo a tropezones una prosa accidentada. Comentarios críticos a la novela *La hora azul*, ganadora del premio Herralde 2005”. 2 junio 2006, <http://www.angelfire.com/ar2/dantecastro/yanapuma>.

---. “*Literatura de guerra: los ‘auténticos’ y el usurpador*”. 8 de mayo de 2010, <http://cercadoajeno.blogspot.com/2010/05/literatura-de-guerra-los-autenticos-y.html>

---. “Los Andes en llamas”. *Unicornio* mayo (1990): 12-13.

---. *Parte de combate*. Lima: Manguaré, 1991.

Bourdieu, Pierre. “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed”. *Poetics* 12 (1983): 311-56.

Cox, Mark R. “Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo)”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 68 (2008): 227-268.

González Vigil, Ricardo. “Los Andes desde afuera”. *Dominical* (El Comercio) (19 diciembre de 1993): 14.

Grupo Literario Nueva Crónica. *Camino de Ayrabamba*. Lima: Nueva Crónica, 2007.

---. “La narrativa sobre la guerra: apuntes iniciales”. Nueva Crónica: Publicación de la Asociación Literaria Nueva Crónica (2008): 4-17.

---. “Las responsabilidades de los escritores del pueblo”. Folleto. 2009.

---. “Prólogo”. *Camino de Ayrabamba y otros relatos*. Lima: Ediciones Nueva Crónica, 2007.

Hernández, Víctor. *Golpes de viento*. Lima: Fondo Editorial del Gremio de Escritores del Perú y el Grupo Literario Nueva Crónica, 2008.

Kristal, Efraín. *The Andes Viewed from the City: Literary and Political Discourse on the Indian in Peru: 1848-1930*. New York: Peter Lang, 1988.

Luna-Escudero-Alie, María-Elvira. “El pueblo incorpora transformando, no calca ni imita”. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. 2006. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/dantecas.html>

Romero, Simón. “Past War and Cruelty, Peru’s Writers Bloom”. *New York Times*. 29 octubre (2006).

<http://www.nytimes.com/2006/10/29/weekinreview/29romero.html>

Rosas Paravicino, Enrique. “La violencia en la narrativa: gravitación y perspectivas”. *Semanario Sur*, Cusco, 18 de mayo de 1990.

Vargas Cárdenas, Walter. “Camino de Ayrabamba”. En *Camino de Ayrabamba*. Lima: Nueva Crónica, 2007.

Virhuez Villafane, Ricardo. “Abril rojo, de Santiago Roncagliolo”. En: *Revista Peruana de Literatura* n° 7 (julio 2007): 71.

Imaginario de élite peruana y guerra interna en *American Chica* (1980-1992)¹

Ulises Juan Zevallos-Aguilar
Ohio State University

A principios de los años noventa el desplazamiento del foco de guerra del campo a la ciudad, en la estrategia de Sendero Luminoso, creó un gran pánico en la población limeña. La violencia armada llegó a la capital con asesinatos selectivos, apagones y coches bomba. Los medios masivos manipulaban tanto las noticias que crearon una situación en la que parecía inminente la toma del poder por el grupo armado. Frente a este presunto futuro catastrófico que se avecinaba, los peruanos alfabetos de las clases medias y altas, residentes en el Perú y en el extranjero, sintieron la necesidad de definir su identidad cultural y social en la más grande crisis que su país padecía en el siglo XX. Los peruanos que habían emigrado sintieron doblemente el imperativo de definirse puesto que iban a perder el lugar de sus mejores recuerdos. Así en los Estados Unidos, el mayor foco de migración de ciudadanos peruanos en el mundo, aparecen una serie de documentos escritos y visuales donde se definen identidades culturales y sociales.

Entre muchos, se ha escogido para este artículo estudiar la memoria *American Chica Two Worlds, One Childhood* (2001) de Marie Arana como texto representativo de la élite peruana establecida en los EEUU en los años 60². Como suele ocurrir, en este texto se recurre a imaginarios sociales específicos para tratar de entender y justifi-

¹ Este artículo fue leído como ponencia en las *Sextas Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Bogotá, agosto del 2006. Agradezco los comentarios de Rocío Ferreira, Margarita Saona y Toni Giménez-Micó hechos durante el evento.

² La memoria de Marie Arana forma parte de un núcleo que está formado por los libros de Gabriella de Ferrari y Laura Riesco. Una aproximación inicial a las características que lo definen se puede encontrar en mi artículo "Narradores peruanos en los EEUU: Identidad cultural y social en el extranjero".

car una posición frente a una situación de violencia generalizada por el terror del estado y de los grupos alzados en armas. En especial, los peruanos emigrantes de clase media y alta han construido un imaginario social coherente que les permite vivir sin culpas y explicar la explotación y racismo que padecen la mayoría de sus compatriotas. La coherencia de su imaginario se arma con una combinación de discursos indigenistas “new age”, anticomunistas, del “hombre que se hace así mismo” y del darwinismo social. Además se propone un discurso intercultural como solución. Del mismo modo, este imaginario les ayuda a explicarse qué había ido tan mal en el Perú, justificar responsabilidades políticas y sociales en esta encrucijada y, por último, presentar soluciones a este aparente callejón sin salida. En este artículo se enfatizarán el estudio de discursos indigenistas “new age”, anticomunistas y su propuesta intercultural.

En *American Chica. Two Worlds, One Childhood* (2001) se cuenta la vida de tres generaciones de la familia de Marie Arana. Ella es hija de Jorge Arana (1918), un ingeniero limeño miraflorentino, graduado en la Universidad Nacional de Ingeniería que estudió una maestría en el Massachusetts Institute of Technology (MIT) de 1943 a 1944 en Boston. El ingeniero Arana conoció, se enamoró y se casó con Marie Clapp (1913) mientras avanzaba sus estudios de postgrado. La madre de Marie Arana era una violinista de Wyoming que asistía a la prestigiosa escuela de música Berkley de Boston. Luego de su boda con el ingeniero peruano, en 1944, se convirtió en ama de casa a tiempo completo. A pesar de que tiene muchas ofertas de trabajo, Jorge Arana vuelve con su esposa embarazada a Lima. En la capital del Perú nace su primera hija Virginia en 1945. Tres años después crece la familia con el nacimiento de George en Rawlins, Wyoming en 1948 y Marie en Lima en 1949. El padre, después de una reintroducción difícil en el mercado laboral limeño, donde tiene que ejercer hasta tres trabajos para poder sostener a su familia, obtiene el empleo de sus sueños cuando es contratado por la corporación norteamericana W.R. Grace en 1949 que tiene muchas inversiones en territorio peruano. Para ejercer su empleo debe mudarse con toda la familia de Lima a la hacienda azucarera Cartavio en el norte del Perú. Luego de vivir siete años en Cartavio, la empresa norteamericana, conocedora de sus grandes habilidades administrativas, lo traslada a la hacienda Paramonga en 1956. Sin embargo, este mismo

año renuncia a W.R. Grace y se establece en Lima para dirigir la empresa familiar Techorex que fue creada por él y sus hermanos. Tres años después la familia Arana-Clapp retorna abruptamente a los Estados Unidos en 1959. La emigración al norte es la única solución para superar una crisis matrimonial. Dejan de tener ingresos por la bancarrota de Techorex y Marie Clapp de Arana está harta del comportamiento machista de su marido, antiamericanismo criollo y de condiciones de vida en el Perú. El ingeniero Arana es recontratado por W.R. Grace para ejercer un puesto administrativo en la oficina central de Manhattan, New York. A pesar de que la situación económica de la familia mejora, la integración a la sociedad norteamericana causa conflictos emocionales. La adaptación de Jorge y sus dos hijos menores a los EEUU es traumática. Marie Arana y su hermano George ya no disfrutaban de los privilegios que les ofrecía el Perú y afrontan los típicos problemas de las minorías e inmigrantes recientes de clase media. No pueden tener servidumbre y se educan en escuelas y universidades públicas donde son víctimas de discriminación y racismo por sus rasgos fenotípicos. Marie y George Arana luego de obtener grados académicos se integran como adultos a la clase media alta norteamericana. En la actualidad Marie Arana trabaja como editora del *Washington Post Book World* y fue finalista del premio norteamericano *National Book Award* y el *PEN-Memoir Award* con el libro *American Chica*. También escribió las novelas *Celophan* (2006) y *Lima Nights* (2009). Su hermano George es psiquiatra en actividad. No da información sobre su hermana Virginia.

Para ser exacto *American Chica* es un libro de postguerra en dos sentidos. Por un lado, fue escrito y publicado luego de que terminó el conflicto armado en el Perú en 1992. Por otro lado, el libro contiene recuerdos personales y relata la vida de una familia peruana-norteamericana que se constituye como tal durante y después de la segunda guerra mundial. Si bien el libro tiene como tema principal la definición de la identidad y cultura de la hija de un peruano y norteamericana que nace y vive su primera niñez en Perú y luego emigra

¹ Este artículo fue leído como ponencia en las Sextas Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Bogotá, Agosto del 2006. Agradezco los comentarios de Rocío Ferreira, Margarita Saona y Toni Giménez-Micó hechos durante el evento.

² La memoria de Marie Arana forma parte de un núcleo que está formado por los libros de Gabriella de Ferrari y Laura Riesco. Una aproximación inicial a las características que lo definen se puede encontrar en mi artículo "Narradores peruanos en los EEUU: Identidad cultural y social en el extranjero".

en 1959 para establecerse definitivamente en los Estados Unidos, la información que se proporciona es valiosa en cuanto permite conocer la explicación de la élite de la violencia cotidiana y política peruana que tuvo como su mayor expresión la guerra interna que ocurrió entre 1980 y 1992. El saldo de este conflicto armado fue 70 mil muertos, 5,000 desaparecidos y un millón de desplazados según los datos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Como se sabe la mayor cantidad de estas víctimas fueron indígenas. De allí que se hable de que se trató de llevar a cabo un genocidio como condición previa y necesaria de dos proyectos de modernización. La modernización neoliberal en contexto democrático emprendida por tres gobiernos peruanos y la modernización comunista, a la cuarta espada, de Sendero Luminoso que se trató de imponer en el país.

Definitivamente, desde una perspectiva histórica, se puede decir que Marie Arana en *American Chica* relata la expansión del capitalismo norteamericano en el Perú y en los Estados Unidos en relación a la historia de su familia. Mientras su introducción provoca la decadencia del tronco familiar paterno peruano (los Arana) en los años veinte, origina la prosperidad de su familia materna (los Clapp) en los EEUU. Asimismo, aunque los Arana-Clapp no recuperaron el status económico y social de los bisabuelos peruanos, el desarrollo del capitalismo norteamericano coadyuvó a su mejora económica y social. Jorge Arana, gracias a sus habilidades de ingeniero y ética de trabajo, aprovechó las ventajas que ofrecían dos procesos migratorios entre Perú y EEUU impulsados por el desarrollo capitalista. El ingeniero Arana primero obtuvo una beca de estudios para hacer su maestría en el MIT y trabajó para la W.R. Grace en dos oportunidades, en el Perú y en Estados Unidos. En su primera estadía en EEUU fue beneficiario de una política inmigratoria. El gobierno norteamericano implementó un sistema de becas para extranjeros educados con el propósito de llenar los espacios laborales dejados por los jóvenes norteamericanos que iban a luchar en los varios frentes en la segunda guerra mundial. La contratación y recontractación del padre por la W.R. Grace, que salva a la familia de la austeridad con un trabajo estable y bien pagado, forma parte de una época de crecimiento económico de EEUU en la postguerra. Desde los estudios migratorios, las diferentes migraciones entre Perú y EEUU en la familia de Marie Arana están relacionadas a coyunturas económicas y políticas que

favorecieron a distintos sectores de la sociedad peruana. De acuerdo a la periodización de la migración peruana en el siglo XX, de Teófilo Altamirano (Exodo), el viaje de estudios del padre está inscrito en la segunda fase de migración (1910-1950) y el establecimiento definitivo de los Arana-Clapp, en el país del Norte, forma parte de la tercera fase de migración (1950-1960) que favoreció principalmente a las clases medias altas. Por esa razón la crítica al capitalismo de Marie Arana es ambigua. Reconoce sus efectos destructores y violentos en la población subalterna y en la naturaleza de sus periferias, pero con mucho pragmatismo, aboga por la conversión en agentes de su expansión para, por lo menos, salvar el futuro de los hijos.

De este modo, se puede encontrar en *American Chica* explicaciones del funcionamiento económico, político y social del capitalismo y la racionalidad que conlleva en sus manifestaciones transnacional, nacional, familiar y personal. En el nivel transnacional es clara en indicar, sin utilizar las categorías de la teoría de la dependencia, que en esta fase del capitalismo (1910-1968), empresas norteamericanas instalan enclaves económicos en territorio peruano para producir materias primas. Las corporaciones norteamericanas para explotar sus enclaves contratan a extranjeros y emplean especialistas locales (administradores, ingenieros) para optimizar la producción de materias primas. Los enclaves tienen dos ventajas. Hay abundancia de recursos naturales y mano de obra barata. La ventaja de contratar especialistas nacionales se debe a que tienen conocimiento de las culturas locales. Su conocimiento de las lenguas, actitudes, valores y comportamientos de los trabajadores ayudan al mantenimiento de la maquinaria, administración del personal y se disminuyen las posibilidades de conflicto cultural y social. Ellos pueden establecer relaciones muy cercanas con trabajadores que traicionan los intentos de organización sindical, sabotaje o huelgas que reclaman el cumplimiento de la ley. En su análisis del nivel nacional, señala que estos especialistas se constituyen en una clase social y económica intermediaria entre la corporación y los trabajadores. Junto con los extranjeros se aíslan en barrios e instituciones a la cual pertenece su familia. Sin embargo, en el ámbito familiar este orden neocolonial afecta a los hijos y padres de diversas maneras. Ellos cumplen diferentes funciones para lograr el éxito de la empresa neocolonial. La madre de Marie Arana cumple el papel de espía al informar al marido

y a la empresa de los preparativos de una huelga del sindicato de los trabajadores que le son comunicados por un sirviente o los rumores de la servidumbre que escucha en casa. Los Arana Clapp se insertan en el contexto local de distinta manera. La hermana mayor, Vicky, opta por el mundo norteamericano desde muy niña y se distancia de la cultura local, mientras Marie y su hermano George son dos niños que tienen interés en los dos mundos que entran en contacto en la formación neocolonial. Marie tiene más cercanía con su hermano George y narra sobre su situación y posición personal en este mundo en conflicto.

Marie Arana adulta continúa reflexionando sobre los males del capitalismo. Reconoce que la pobreza y la explotación están ligadas a la riqueza y que el racismo permite que funcione esta formación económica social en el centro y en la periferia. Llega a la conclusión de que ya sea en el Perú o en los Estados Unidos, el hecho de ser menos obscuro, a un ser humano lo pone en una situación de superioridad en la escala social. En este sentido, mientras Marie Arana y su familia están en una posición privilegiada en el Perú por tener la piel más clara y mayores ingresos, en los EEUU, ella y su padre por ser los más oscuros de la familia están en una situación de inferioridad por la formación racial existente³.

Sin embargo considera que el racismo peruano es más excluyente y violento. Según Marie Arana, el racismo está tan arraigado en el Perú que ha llevado a varios genocidios. En su memoria relata que investigó con detalle el genocidio de los grupos étnicos amazónicos que se llevó a cabo durante la explotación del caucho a principios de siglo XX y alude al genocidio de aymaras y quechuas durante la guerra interna que tuvo lugar entre 1980-1992. Según ella, el “Perú es un tonel de dinamita racial” (128) donde criollos, mestizos e indios ejercen varios tipos de racismo. El primero es el racismo instituido en el cual el que tiene la piel más clara desprecia y discrimina al que tiene la piel más oscura. De esta manera, el criollo desprecia al mestizo, y a su vez el mestizo desprecia al indio. El segundo es el controvertido “racismo al revés” donde, por efectos de la educación y el aumento de los ingresos, los mestizos o indios acriollados aprovechan las pocas oportunidades de interacción con

³ Me refiero a la marginación que sufrían aún los hispanos de clase media en los EEUU hasta los años setenta por tener la piel más oscura y hablar el inglés con acento.

los criollos o extranjeros que se les presentan para humillarlos. En este sentido, Marie Arana considera que junto a su hermano George fueron víctimas del “racismo al revés” de parte de una maestra de escuela mestiza en Cartavio. Por último, otras formas de exclusión y desprecio serían el etnocentrismo y antiamericanismo que ejercen los criollos en contra de los anglosajones. Ella cuenta que su madre fue víctima del etnocentrismo y del antiamericanismo de los criollos, en los que se incluyen la familia de su marido, por no ajustarse a sus costumbres y valores de la clase dominante peruana. Es decir, Marie Clapp de Arana no aceptó comportamientos, costumbres y valores de una idiosincrasia que tiene como ejes, la religión católica, el hispanismo y el machismo. Sin embargo, Marie Clapp de Arana acepta el funcionamiento del racismo peruano y, en contadas ocasiones, lo transgrede cuando establece contacto con sus rechazados y excluidos. Por ejemplo, es la única que socializa con una chola pizpireta que termina casándose con un operario inglés en la Hacienda Cartavio. Del mismo modo quiere imponer la meritocracia anglosajona para promover el ascenso social de su sirviente Antonio que es considerado inteligente y trabajador. Los únicos que no practican el racismo al revés, en este libro, son los indios que aceptan con resignación su situación económica y social.

Marie Arana trata de sustraerse de la dinámica racista peruana con una ética personal propia pero lo logra a medias. Ella recuerda que desde muy niña quebró las reglas de sus prácticas de exclusión. En este sentido, rememora que fue una niña precoz y rebelde con un interés innato en conocer la cultura de los indios que su familia y clase social despreciaban. Tampoco hizo caso a las prohibiciones de sus padres de incursionar en los espacios asignados a la servidumbre en la casa y al de los indios en la organización espacial del pueblo. La niña Marie Arana entraba, sin que se dieran cuenta sus padres, a los espacios caseros asignados a la servidumbre para escuchar historias que eran consideradas supercherías por su madre. Asimismo ella visitó, sin autorización de sus padres, el barrio asignado a los indios en el pueblo de Cartavio llevada por una sirvienta. La narración de esta visita es importantísima porque indica la internacionalización del racismo de parte de sus víctimas y su aprendizaje en la educación informal familiar. Relata la sorpresa y fascinación inicial que tienen los niños indígenas frente a una niña con piel más clara y vestida

con ropa fina. En esta visita Marie Arana juega y se convierte en amiga de Margarita, una niña indígena, a quien invita a su fiesta de cumpleaños. El día de la celebración la madre de Marie impide que venga la niña pobre. Marie Arana protesta. Su madre para tranquilizarla le explica que si viene la niña india a la fiesta infantil todas las niñas del barrio la abandonarán y sin invitadas será un fracaso. Frente a esta disyuntiva Marie Arana termina aceptando la exclusión de la niña indígena.

Para distanciarse de este orden injusto, María Arana remarca que ella ha sido un ser especial y diferente a su clase social y familia nuclear desde su niñez. Se dijo anteriormente que su predisposición por subalternos y sus culturas, que viola las prohibiciones de la segregación social y el racismo criollo, hizo que incurra en los espacios de la servidumbre en la casa y los barrios de indios en el pueblo. Ella quería establecer contacto personal con los subalternos. En la casa su preferido era Antonio, el sirviente indio, con quien estableció una comunicación intercultural. Previo acuerdo, Antonio la introdujo en la cosmovisión indígena y la familiariza con las categorías culturales de Qosqo, Pishtaco, Aya Uma, Pachamama, etc. mientras Marie Arana le relataba cuentos y leyendas anglosajonas que le leía su madre. Sin embargo, cuando se emprende el análisis cultural y político de estos pasajes indigenistas se puede decir por lo menos dos cosas. La primera que este aparente indigenismo en realidad es un indianismo que admira al “buen salvaje” en cuanto los únicos indios queridos son aquellos indios serviciales, tranquilos, modestos y útiles. Del mismo modo, es un indigenismo “new age” en el sentido que valora el exotismo de las creencias indígenas, aislándolas de sus contextos cultural, económico, político y social. El indianismo de este discurso se confirma en la configuración de los indios que han dejado de serlo cuando adquieren educación y ascienden socialmente con el ejercicio de ocupaciones intelectuales. El pasaje de la agresión en contra de Marie Arana y su hermano George, de parte de la profesora de la escuela primaria unidocente de Cartavio es esclarecedor. El ingeniero Jorge Arana envía, en señal de buena voluntad, a sus hijos George de cinco años y a su hija Marie de cuatro años a la escuela pública donde estudian los hijos de los trabajadores indios y mestizos pobres de la hacienda. La asistencia dura un solo día porque ocurre un gran conflicto. La profesora que es configurada como una joven mestiza y

resentida social castiga a su hermano George y a Marie encerrándolos en un armario. En la reconstrucción de los hechos, Marie Arana recuerda el razonamiento de la maestra. Ella quiso demostrar que en el sistema de educación pública todos reciben castigo por ser ciudadanos iguales. Del mismo modo el indianismo de Marie Arana se puede percibir cuando contrasta el contacto sexual que tiene con el indio Antonio en la hacienda Cartavio con el intento de seducción de un indio que visita a su familia en Lima. La gran diferencia entre las dos experiencias radica en los comportamientos de los involucrados. En Cartavio una curiosa y precoz Marie Arana toma la iniciativa de mirar y tocar el pene de un Antonio que es sorprendido con sus genitales expuestos cuando orinaba. Luego Marie Arana, por su propia iniciativa, le muestra a Antonio sus partes pudendas en señal de retribución. En Lima también ocurre un escarceo sexual varios meses después de este evento. En esta oportunidad, un indio que conoce la primera experiencia de Marie Arana con Antonio, quiere aprovechar la precocidad de la niña en su visita a Lima. El indio no logra su objetivo y huye despavorido por las represalias que puedan crear sus intentos pedófilos. Marie Arana amenaza gritar si continúa con sus avances sexuales.

La concepción del “racismo al revés” en *American Chica* emerge cuando ocurre la confrontación de un indio real con su propia gestión que lo ha llevado a ser asalariado en calidad de trabajador o profesor como ocurre con la maestra de la escuela primaria. De este modo, se quiere invalidar sus expresiones y propuestas de organización política a las que se tiene mucho miedo. En *American Chica*, la huelga y represión de los trabajadores de Cartavio, que recuerda Marie Arana, fue planeada por el Apra en los años cincuenta. La organización de sindicatos en la región norte del Perú por el Apra que tenía una prédica antiimperialista es el origen de la fidelidad que tienen los electores de esta región al único partido político que no ha sufrido la crisis partidista en el Perú. El arraigo del Apra en esta región ha tenido como último resultado su victoria en las últimas elecciones presidenciales con el retorno al poder de Alan García Pérez.

Marie Arana no hace un análisis político de esta situación pero enfatiza la intranquilidad y miedo que provoca en la familia la huelga. A los trabajadores se les configura como una amenaza y fuerza destructiva que deja de producir. En otro pasaje, cuando vuelve

adulta a hacer una investigación en las barriadas de Lima en los años ochenta, muestra un antisenderismo ramplón en la que los alzados en armas son una banda asesina (45). Del mismo modo, generaliza a toda expresión política popular con un anticomunismo propio de la guerra fría, sin hacer las distinciones de la ciencia política. Desde su perspectiva, el Apra, el Partido Comunista y Sendero Luminoso son “comunistas”. Por último, se termina justificando al capitalismo y a todos los males culturales y sociales que provoca. Marie Arana llega a la conclusión que la guerra, la explotación y dominación son propias de la condición humana. Así no son exclusivas del capitalismo sino de cualquier formación económica social, anterior o simultánea. En este sentido recuerda que antes de la conquista española los Incas edificaron el Tawantinsuyo con acciones de conquista y sometimiento de muchos grupos étnicos que habitaban los Andes y que también practicaban el racismo.

Marie Arana propone soluciones a los conflictos económicos, sociales y políticos que surgen en los encuentros de dos mundos diferentes. Usa la metáfora de la familia multicultural. El mejor ejemplo son sus padres que edificaron una relación intercultural. Ambos provenían de dos mundos diferentes y en algunos aspectos hasta opuestos. Sin embargo, el olvido del pasado previo a la relación, el amor, el respeto y el conocimiento mutuo de las culturas involucradas hicieron posible un matrimonio duradero que tuvo hijos biculturales exitosos y se constituyen en puentes de las culturas. En esta solución, Arana también está abogando por el reconocimiento de su biculturalidad peruano-norteamericana. Pero se tiene que reconocer que su propuesta es hecha con el propósito de aliviar las tensiones que ha sufrido en el contexto norteamericano. Las políticas raciales y multiculturales han trastornado la ubicación y privilegios que tenían los Arana en el Perú. Ella es una “Hispanic” de acuerdo a las leyes norteamericanas. Desde esta nueva posición asume la representatividad de los latinos, término creado para la autorrepresentación, de los ciudadanos norteamericanos con antepasados latinoamericanos que se quieren distanciar de la categoría oficial. Se constituye como un modelo a repetir por la minoría de latinos.

En suma, de manera implícita, Marie Arana plantea que la solución a todos los males peruanos es el interculturalismo. Los diversos grupos de ciudadanos que coexisten en el territorio de la República

del Perú deben olvidar el pasado de explotación y muerte legitimados por el racismo. El conocimiento y respeto mutuo, más la convivencia pacífica tendrá como resultado una nueva generación de peruanos puente que resolverán los grandes problemas del país. Sin embargo, los grupos de poder en el Perú ¿renunciarán por decisión propia a sus privilegios acumulados en las diferentes fases del capitalismo? Las víctimas de este orden injusto ¿olvidarán sus reclamos de reconocimiento de sus derechos básicos de ciudadanos como la vida, la propiedad, trabajo, salud, alimentación, educación? Del mismo modo la metáfora familiar no funciona bien en el Perú, los latinos, como Marie Arana, constituyen una minoría en los EEUU. Conforman el 12% de los aproximadamente trescientos millones de ciudadanos norteamericanos. Al contrario, en el Perú los indígenas y mestizos pobres son la mayoría de los treinta millones. De allí que el racismo sea más intenso que el norteamericano, como la misma Marie Arana explicó en su memoria. Por esa razón, los grupos de poder han evitado su cuantificación de los ciudadanos peruanos en términos étnicos y raciales para ocultar la aberración del racismo peruano.

Obras citadas

Altamirano, Teófilo. *Exodo*. Peruanos en el exterior. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.

Arana, Marie. *American Chica: Two Worlds, One Childhood*. New York: Dial Press, 2001.

---. *Cellophane*. A Novel. New York: Dial Press, 2006.

---. *Lima Nights*. A Novel. New York: Dial Press, 2009.

Comisión de la verdad y reconciliación. *Informe final* (2003). Consulta 28 de agosto 2009. <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>>.

De Ferrari, Gabriella. *Gringa Latina: a Woman of Two Worlds*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1995.

Riesco, Laura. *Ximena de dos caminos*. Lima: Peisa, 1994.

Zevallos Aguilar, Juan. "Narradores peruanos en los EEUU: Identidad cultural y social en el extranjero". *Sieteculebras*. Revista Andina de Cultura 26 (2009): 6-8.

Olvidar o no olvidar la violencia: ¿ésa es la cuestión?

José Antonio Giménez Micó
*Concordia University/
University of Calgary/
GRIPAL¹*

No hay peor sordo que el que no quiere oír, ni peor amnésico que quien tiene la firme intención de olvidar. Una buena parte de la sociedad peruana en los años 1990 —y, en cierto sentido, así sigue siendo en la actualidad— se niega no ya a que se condenen, sino incluso a que se graben en la memoria colectiva las atrocidades cometidas por las fuerzas armadas y otros grupos paralelos. Carlos Iván Degregori, uno de los analistas más lúcidos de la guerra sucia en el Perú, habla al respecto de “memoria salvadora” o de “voluntad de olvido de los ‘excesos’ represivos del Estado”:

SL le había dado al Estado suficiente materia prima como para que éste construya una “memoria salvadora.” Los asesinatos de dirigentes sociales, los “castigos ejemplarizadores,” las masacres brutales, el desplazamiento y la reducción a servidumbre de comunidades enteras, así como los coches-bomba y los paros armados en las ciudades, se tornaron contra ellos. Sin mayor esfuerzo, los medios lo construyeron como el Otro monstruoso y la opinión pública atemorizada compartió esa imagen y contribuyó activamente a dibujarla. El régimen logró así un margen de maniobra suficiente como para seleccionar ciertos olvidos estratégicos y tratar de implantarlos en la memoria nacional... Esa voluntad de olvido de los “excesos” represivos del Estado fue compartida, al menos por un tiempo, por importantes sectores de la ciudadanía. (2003: 20)

Es cierto que, tras la caída del régimen, el papel represivo del Estado parece haber dejado de ser tabú. Como ha sido el caso en va-

¹ Este trabajo se inscribe en un proyecto de investigación colectivo sobre los imaginarios de la violencia realizado por el Grupo de Investigación sobre los Imaginarios Políticos en América Latina (GRIPAL, por sus siglas en francés), equipo del cual formo parte (véase la bibliografía).

Agradezco al Consejo de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales del Canadá (SSHRC, por sus siglas en inglés) y al Fondo Quebequés de Investigación sobre la Sociedad y la Cultura (FQRSC, por sus siglas en francés) por su imprescindible ayuda.

rios países que han conocido situaciones similares, una “comisión de la verdad” —a la cual, por cierto, se le agregó significativamente el “y de la reconciliación”— se pone en marcha. El tema de los “años de la violencia sociopolítica” —sintagma que da a entender que esta “violencia” únicamente se circunscribe a un período delimitado de un pasado terminado— va ganando en visibilidad en los medios masivos de comunicación, capitalinos y de otros países hispanos, como lo demuestra el hecho de que varias obras literarias sobre el tema son catapultadas por la industria cultural transnacional en castellano: así, novelas como *La hora azul* o *Abril rojo* consiguen importantes premios de novela en España (el Heralde 2005 y el Anagrama 2006, respectivamente) y se difunden en las principales ciudades de España y Latinoamérica.

Sin embargo, no está de más recordar que la producción literaria sobre el tema se remonta al comienzo mismo del conflicto. En 2000, Mark Cox ya “había podido juntar un corpus de más de 100 cuentos y 30 novelas publicados por 60 escritores” (67); en 2003 el número ya había “crecido bastante, con 192 cuentos y 46 novelas publicados por 104 escritores, y eso ni incluye varias obras inéditas” (ibid.). De hecho, desde comienzos de los años ochenta —cuando ciertos escritores “cosmopolitas” de Lima todavía ignoraban olímpicamente la suerte de sus compatriotas²— son casi exclusivamente los escritores andinos, tradicionalmente ninguneados por el campo intelectual de la capital, quienes “sienten la necesidad de publicar sobre la violencia política” (68).

Que yo sepa, todavía está por ver la luz un amplio estudio comparativo-contrastivo de las narrativas andina y “pituca³” que tratan del tema de la violencia. Mi objetivo, que se enmarca en la problemática del GRIPAL (véase n. 1), es más modesto: consiste en cotejar diversas marcas de “violencia” en las representaciones de la literatura “pituca” peruana contemporánea en relación no ya con

² Iván Thays, ... en una conversación sobre la narrativa de los noventa y la violencia política, tiene esta reacción indiferente al sufrimiento de sus paisanos: ‘No hay por qué hacerles caso a quienes te exigen que reflejes una realidad que quizás no te tocó o te tocó de una manera indirecta, como es mi caso’ ... Para entender a cabalidad la narrativa peruana de los años ochenta y noventa, sería necesario no sólo estudiar a los que publican sobre la violencia política, sino a los que, como Thays, optan por no acercarse a este tema” (Cox 69).

³ Defino de modo tentativo y un tanto polémicamente como “literatura pituca” la producida por y/o para los sectores capitalinos que, ya lo hemos visto, puede llegar a trascender las fronteras del Perú y constituirse como “la” literatura peruana. La siguiente cita de Manuel Scorza me parece esclarecedora al respecto: “Lo que pasa es que nosotros vivimos en un país donde se quisiera que el eje de lectura fuera únicamente el eje de lectura de la pequeña burguesía mirafloresta” (*apud* Forgues 83).

la narrativa andina, sino con el “habla ordinaria” de la población de Ayacucho⁴. Ello es así porque en nuestro grupo de investigación tenemos en cuenta la multiplicidad de imaginarios de la violencia⁵ e intentamos privilegiar aquéllos que no representan necesariamente a las voces hegemónicas.

A este doble objetivo se dedicará el resto de este artículo. En primer lugar, comentaré un fragmento de la ya mencionada novela *La hora azul*, para posteriormente cotejar los resultados de este análisis con los de un estudio sobre el habla ordinaria de Ayacucho.

La hora azul. Olvidar o no olvidar: ¿más allá de la “memoria salvadora”?

Comencemos por la novela de Cueto, presuntamente basada en un hecho real:

El doctor Adrián Ormache es un abogado próspero que vive en una zona acomodada de Lima. Tiene un buen sueldo, un trabajo estable que le gusta y una familia encantadora. Al cuidado de su madre, su infancia también ha transcurrido sin problemas. Adrián sólo ha visto esporádicamente a su padre, de cuyas hazañas como oficial de la marina peruana ha oído hablar. Tras su fallecimiento, descubre sin embargo que su padre estuvo a cargo de un cuartel en la zona de Ayacucho, durante la guerra de Sendero Luminoso. Gracias a ex subordinados suyos, se entera, además, de que ordenaba las sesiones de tortura y mandaba violar y ejecutar a las prisioneras. Pero en una ocasión su padre le perdonó la vida a una de ellas, que luego se escapó del cuartel. Cuando se entera de la existencia de esta misteriosa mujer, ... Adrián se propone conocerla. (*Contracubierta*)

La novela, que cuenta en primera persona la búsqueda de Miriam —la víctima del padre de Ormache—, tiene mucho de *Bildungsroman*: en una especie de descenso a los infiernos, el protagonista irá

⁴ Véase la sección “El habla ordinaria ...”.

⁵ Empleo el concepto de “imaginario social” tal como lo define C. Castoriadis: “institución de un magma de significaciones” (324) en constante transformación o más bien, en constante “deslizamiento, ... desplazamiento de sentidos, en el cual símbolos ya disponibles se invisten de otras significaciones que las ‘normales’ o canónicas” (177). Simplificando sin duda abusivamente, el “imaginario instituido” constituye el hegemónico, mientras que otros imaginarios marginales, los instituyentes, pugnan por desbancar al anterior. En este diálogo conflictivo, el imaginario instituido sólo puede perpetuarse a través de su constante transformación: “la significación instituida sólo puede existir alterándose, y se altera a través del hacer y el representar/decir social. Así la norma misma se altera por la alteración de la cual debía ser norma de identidad, esperando que se quiebre por la posición explícita de otra norma” (498).

Los imaginarios sociales no se limitan a ver, mostrar o re-presentar (presentar de nuevo) “el mundo” desde determinadas perspectivas, sino que son sus actores: hacen (realizan) este mundo —un “mundo” que no les es en absoluto preexistente. Estas esquematizaciones de la realidad construyen esta realidad. Referirse a los “imaginarios,” en nuestro caso a los “imaginarios de la violencia,” es hablar de algo completamente “real”: es hablar de una condición necesaria para que algo sea simplemente concebido como “real.”

en efecto cobrando conciencia de los fundamentos violentos en los que se sustenta cualquier sociedad en general, y en particular la peruana de mediados-finales de los 90, los del fujimorismo triunfante.

¿Por qué persiste el personaje en su búsqueda de la víctima de éste, por qué insiste en querer hablar con ésta? Más allá del posible sentimiento de culpa que pueda experimentar —lo cual, en mi opinión, es más o menos irrelevante—, lo que cuenta es que Ormache necesita saber. La “voluntad de olvido,” que tan imprescindible se había mostrado hasta entonces para que siguiera funcionando la “memoria salvadora,” aparece así completamente desactivada. Ormache necesita comprender lo que pasó, es decir, el contexto que permitió que su padre y muchos como él perpetraran impunemente tantas atrocidades.

Siguiendo la pista de la víctima de su padre, Ormache se desplaza a Ayacucho. Entre los lugares que recorre allá llega a la iglesia San Antonio de Padua de Luricocha (Huanta, Ayacucho), lugar de nacimiento de Miriam. Allá encuentra al cura y a un par de ancianos que sólo hablaban quechua:

Le pedí [al cura] que les preguntara si habían conocido a Miriam. Al oír su nombre, los ojos de la mujer se encendieron. Empezó a hablar en quechua.

Si se acuerda de ella, me dijo.

Que un día vinieron unos soldados y se la llevaron y no supieron más, dicen. Dicen que pregunte si usted sabe algo. ¿Tenía algún pariente en Luricocha, en Huanta o en Huamanga?

El hombre sacudió la cabeza. Su padre y su madre murieron, dice que no quisieron dar su comida de la bodega a los senderistas, dice que los senderistas se llevaron a su hermano para obligarlo a pelear con ellos. Después los senderistas asaltaron el puesto policial aquí también. Allí lo mataron a su otro hermano. No han vuelto a saber de ellos nunca. No saben nada de Miriam. La casa sigue cerrada. Ya casa fantasma parece. No saben nada de la familia de Miriam tampoco.

Caminé con el padre Marco hasta la pista donde me esperaba el mototaxi.

...

—¿Cómo puede hacer para consolar a esta gente, padre?

—Ya no quieren consuelo, señor. Pero quieren hablar, quieren contarme sus cosas, **eso nomás quieren**, y por eso yo los oigo pues. Los oigo y ellos hablan y los sigo oyendo y cuando ellos se van yo me quedo solo y lloro todo lo que puedo, señor. Entro a mi cuarto, me echo boca arriba en la cama, y rezo un rato y entonces me pongo a llorar y me pongo de costado, el llanto se me viene solo, yo no hago nada y de repente estoy llorando, es mejor así, y después ya me siento mejor, y les digo que recen mucho, y que no los olviden, sobre todo

eso, que no se olviden de sus muertos pero que los recuerden con alegría, así les digo, y así se la pasan recordándolos, y yo también. Así podemos seguir viviendo, pero llorando siempre, eso sí. (176-177; mi énfasis)

Eso nomás quieren. Aunque, según el cura, el consuelo ya no forme parte del horizonte de expectativas de la pareja de ancianos, la función terapéutica de la escucha es innegable. Elizabeth Jelín señala al respecto que “para relatar sufrimientos, es necesario encontrar del otro lado la voluntad de escuchar,” y agrega:

...Hay coyunturas políticas de transición... en que la voluntad de reconstrucción es vivida como contradictoria con mensajes ligados a los horrores del pasado. En el plano de las memorias individuales, el temor a ser incomprendido también lleva a silencios. Encontrar a otros con capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios. (35-36)

Eso nomás quieren. Eso es exactamente lo que hace el cura de Luricocha en sus reuniones con los supervivientes del *sasachakuy tiempo*. Y *eso nomás* es lo que hace Ormache a lo largo de la novela y lo que le impele a escribir el libro. *Eso nomás* es igualmente lo que motivó los trabajos de la comisión de la verdad y la reconciliación, para que estas memorias individuales pudieran convertirse en una memoria colectiva común a todos los peruanos. Aunque sólo sea porque “un país que olvida su historia está obligado a repetirla,” como reza la página inicial del informe.

Eso nomás quieren. Ya no buscan consuelo. Pero “ser o no ser consolados” quizá no sea la cuestión. La verdadera cuestión podría ser la siguiente: ¿únicamente quieren “contar sus cosas,” *eso nomás quieren?* ¿De verdad?

De hecho, es lícito preguntarse quiénes son los que quieren *eso nomás*: ¿los dos ancianos de la novela y, con ellos, el resto de supervivientes, las viudas, los huérfanos? ¿O quienes quieren *eso nomás* no serán, más bien, el narrador de la novela, sus lectores implícitos, la mayor parte de sus receptores empíricos: esos lectores fundamentalmente hispanohablantes capitalinos e internacionales —por ejemplo, españoles— que, como Ormache, se obstinaban hasta no hace tanto tiempo en “olvidar,” en “no saber”? ¿Quiénes son, *verdaderamente*, quienes quieren *eso nomás*: los supervivientes de la violencia o aquéllos cuya firme voluntad de amnesia quizá tuvo un papel en esa violencia, aunque sólo fuera por omisión?

“*Eso nomás quieren*, y por eso yo los oigo pues.” Quizá no sea casual que el testimonio de los dos ancianos de la novela se refiera casi exclusivamente a los brutales actos de Sendero Luminoso. Quizá también sea significativo que las maneras de proceder del ejército, ciertamente censurables, sean imputadas en la novela a pulsiones humanas, demasiado humanas de individuos que, como el padre de Ormache, simplemente habrían sacado partido de una “situación excepcional” para satisfacer sus más bajos instintos, más que a una violencia estructural e institucional de la cual los pueblos originarios han sido y continúan siendo víctimas. En este contexto, esta marca que tiene como efecto cerrar el relato, impedir que se abra en cualquier otra dirección que constituye ese *eso nomás quieren* se podría muy bien interpretar como un síntoma del efecto de violencia producido por el imaginario instituido del cual quedan excluidas, una vez más, las víctimas actuales, “mayoritariamente pobres, rurales, indígenas, con escaso capital simbólico y dificultad de hacerse sentir y escuchar, en un país donde el racismo subsiste” (Degregori 2006: 16). Es decir: las mismas que lo fueron anteriormente tanto de Sendero Luminoso como de las fuerzas de represión del Estado.

Eso nomás quieren. ¿Y si, en muchas ocasiones, tal no fuera el caso? ¿Y si varios, muchos sobrevivientes y miembros de familias de desaparecidos no quieran *nomás que eso*? ¿Y si un imaginario *otro* que el imaginario instituido⁶ se desprendiera de su habla ordinaria? A estas preguntas intentaré responder en las secciones siguientes.

Eso nomás quieren y la ANFASEP

La frase *Eso nomás quieren* sería sintomática del rechazo del imaginario instituido post-Fujimori a ir hasta las últimas consecuencias de la lógica de rememoración. Las víctimas del *sasachakuy tiempo*, esas grandes porciones de la población peruana a quienes siempre se les ha negado formar parte íntegra de la nación, fueron en efecto escuchadas, sí, pero siempre y cuando permanecieran siendo justamente eso: víctimas. Se les concedió, como mucho, el estatuto de *testigos* de una situación *ahora* considerada inaceptable, sí, pero inevitable y, sobre todo, *perteneciente al pasado*. Para que nos digamos a escucharlas, estas “antiguas” víctimas deben seguir siendo objetos (jamás actores) de un destino trágico, sí, pero, en cierto

⁶ Para una definición de “imaginario” (instituyente e instituido), véase la n. anterior.

sentido, “normalizado” —ya se sabe: la tragedia es, por definición, inevitable—. Hablen del pasado trágico y, sobre todo, terminado y los escucharemos, los compadeceremos, incluso los acompañaremos en sus llantos; pero ni se les ocurra hacer propuestas de futuro: como el presente, el futuro sigue perteneciéndonos, ahora y siempre.

Eso nomás quieren... ¿Seguro? No es exactamente lo que constaté en abril de 2007 durante mi estancia en Huamanga. Allá visité el Museo de la Memoria, inaugurado sin ninguna ayuda gubernamental en 2005 por la ANFASEP (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados y Detenidos-Desaparecidos en las Zonas Declaradas en Estado de Emergencia del Perú). La señora Elena Gonzales, la guía e integrante de la ANFASEP que me mostró el museo, me contó no su historia particular —como hace la pareja de *La hora azul*, los que “eso no más quieren”—, sino la historia de los veinte años de violencia extrema e, ineludiblemente, la historia de la resistencia de la ANFASEP. Los miembros de la ANFASEP quieren, obviamente, recuperar los restos de sus seres queridos. También exigen la verdad, la justicia, la reparación. Pero no se quedan ahí. Siguen rememorando lo inaceptable que han vivido y rechazando lo inaceptable que siguen sufriendo. Su museo no es un cementerio de objetos anticuados, su memoria no se ha quedado anclada en el pasado. A diferencia del informe oficial de la muy oficial Comisión de la Verdad... y de la Reconciliación, su memoria no es en absoluto un asunto ordenado y archivado por los siglos de los siglos.

El habla ordinaria en Ayacucho.

Olvidar o no olvidar: ¿una cuestión insensata?

Sin embargo, no parece haber en Perú movimientos de masa similares a los que conocen otros países andinos como Ecuador y Bolivia. Sí, el malestar social es palpable y ciertos movimientos campesinos, particularmente de cocaleros, se oponen a veces ferozmente a las medidas gubernamentales, pero es difícil prever una corriente de protesta extendida y, con mayor razón, de una alternativa política suficientemente representativa que surgiera de estos movimientos. Podemos preguntarnos, eso sí, hasta qué punto la posición crítica y activa de la ANFASEP traduce la emergencia más o menos embrionaria de un imaginario instituyente *otro*, más inclusivo, en la población de Ayacucho, y en particular entre los menos afortunados, aqué-

llos que sufrieron más directamente este período extremadamente penoso de la historia peruana contemporánea.

Intentaré responder a esta pregunta a partir del examen de las entrevistas efectuadas en abril de 2007 en el departamento de Ayacucho, en el marco del proyecto del GRIPAL (véase n. 1). En total, se hicieron treinta: diez en medio rural, a las cuales me referiré más abajo; otras diez a estudiantes universitarios, realizadas por Tania Edith Pariona Tarqui, estudiante de la Universidad de San Cristóbal de Huamanga; y, por último, otras diez entrevistas en medio urbano marginal, realizadas por Demetrio Mendoza Ventura, estudiante de la misma institución; siguiendo el modelo del proyecto colectivo del GRIPAL, aplicado en otros diez países latinoamericanos, me concentré en la transcripción de dos entrevistas para cada una de estas dos primeras categorías y de tres para la última, aunque también tuve en cuenta, *grosso modo*, el resto de las entrevistas.

Obtener diez entrevistas entre la población rural (concretamente, en Vilcashuamán, localidad situada a aproximadamente 120 km de Huamanga, lo que equivale a unas cuatro horas de “combi” —microbús— por un sendero de tierra) supuso un arduo trabajo. Incluso si el entrevistador —y responsable del equipo local de asistentes—, el artista y educador social Wari Zárate, es originario de una comunidad vecina, por lo que empleó de la manera más natural la variedad local del quechua en el momento de los primeros contactos (de hecho, varias entrevistas se desarrollaron, parcial o totalmente, en esta lengua), la gran mayoría de las personas solicitadas se mostraron más bien reticentes a participar. Los recuerdos de las atrocidades cometidas tanto por Sendero Luminoso como por la policía y el ejército en un pasado todavía muy reciente seguramente influyeron en esta desconfianza, incluso si, en principio, el cuestionario no formulaba preguntas explícitas sobre el tema. De hecho, estos recuerdos dolorosos resurgieron a lo largo de varias entrevistas, hasta tal punto que Wari debió interrumpirlas para consolar a algunos informantes que se encontraban extremadamente emocionados.

El entrevistador de las zonas marginales urbanas también tuvo que sortear una serie de dificultades, aunque de otro tipo: los habitantes de los *pueblos jóvenes*, que migraron de las comunidades rurales hace diez, veinte años (muchos de ellos huyendo de las zonas más conflictivas de la época), ocupan en efecto desde hace años

terrenos que pertenecen legalmente a propietarios privados —por eso estas zonas suburbanas son denominadas coloquialmente “invasiones”—. Hay muchos litigios judiciales para expulsarlos. Ciertos líderes comunitarios, buscados por la policía, se hallan en paradero desconocido. Abundan los rumores de delaciones, de presencia de agentes de la policía secreta, de espías a sueldo de los propietarios. Cualquier persona que desea entrevistar a los habitantes de estas barriadas se convierte automáticamente en sospechosa.

Estas circunstancias puntuales, que explican la desconfianza de los residentes rurales y de los habitantes de los *pueblos jóvenes*, se inscriben de hecho en un marco mucho más amplio de exclusión (es decir, de violencia económica, estructural, simbólica) que se remonta a los tiempos de la colonia. A nadie asombrará que la relación de los autóctonos y de los desheredados en general con todo lo que tiene que ver con la *ciudad letrada*⁷ sea más o menos problemática. Es en particular el caso de las relaciones de estas poblaciones con las “autoridades” (gubernamentales, civiles, militares, policiales...), exacerbadas durante los “años de la violencia.” Actualmente, se diría que la única “autoridad” indiscutible que queda es, probablemente, la considerada como “autoridad” suprema: Dios.

Una vez hechas estas precisiones, intentaré ahora analizar algunas informaciones que se desprenden de las entrevistas. En primer lugar, las referencias a la violencia que se detectan explícitamente de los enunciados de una buena parte de los entrevistados forman a menudo parte de la tipología “violencia conservadora” e incluso derrotista, que se podría parafrasear de esta manera: “la situación” no es fácil, es cierto, pero siempre ha sido así, no es algo que vaya a cambiar de la noche a la mañana... Hay que reconocer, sin embargo, que estamos “un poco mejor” que como nos encontrábamos durante “los años de la violencia”... La mayoría de los informantes, en las tres categorías, parecen coincidir en esta percepción, incluso quienes más críticos se muestran hacia el *statu quo*. Sin embargo, cuando se tiene menos en cuenta el sentido literal de los enunciados

⁷ Empleo aquí la noción de Ángel Rama: en toda ciudad colonial “siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada ni menos sino más agresiva” ocupada por la élite. “La ciudad letrada cumplía las funciones culturales de las estructuras de poder... A través del orden de los signos..., la ciudad letrada articuló su relación con el Poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlo” (25, 41). Fenómenos como el “desborde popular” (Matos Mar 1984 y 2004) ponen cada vez más en tela de juicio la eficacia de esta máquina de producción y reproducción de poder y de exclusión.

y se presta más atención a los mecanismos discursivos de la enunciación, se observan marcas recurrentes de otras percepciones de la violencia que, en ocasiones, incluso contradicen los enunciados que vehicular expresamente la violencia conservadora. La marca más sobresaliente, pues quizá sea la más generalizada en las tres categorías de informantes —un poco menos entre el grupo de estudiantes—, es la iteración de palabras (a menudo negativas: *no, nada, nunca*, etc.) que, es cierto, confirman a menudo explícitamente la violencia conservadora o de “situación excepcional” que parece eternizarse, pero cuya *repetición obsesiva* da más bien a entender una anulación o, en todo caso, una problematización más o menos consciente de su significación.

Veamos varios ejemplos. A la pregunta: “¿Ha sido víctima de algún abuso de poder?” un informante rural de 76 años (cuya lengua materna es el quechua) responde: “Nada, nada, nada, nada... nada, nada, nada, nada, mas antes he pasado dos veces alcalde de ... cuando era distrito acá en ... sin sueldo, sin nada pero yo he cumplido todo ese mandato del presidente cuando era el presidente Belón (sic), no tenemos ninguna (sic) problema en esta casa acá⁸.” Esta repetición de partículas negativas aparece en muchas de las respuestas de este informante. Por ejemplo, un poco más tarde, a esta pregunta: “¿Tiene algún recuerdo de un encuentro (mitin, concentración, manifestación, misa, etc.) en el cual haya sentido una fuerte emoción?” contestará: “Nada, nada, de eso nada”; finalmente, a “¿Ha participado en algún programa de ayuda del gobierno?”, su respuesta es: “Nada, nada, nada, nada, si recibimos a veces un vaso de leche, a veces por, por la edad, por la edad...” Un estudio que se hubiera interesado únicamente en el “contenido” del mensaje, por ejemplo una entrevista telefónica realizada por un empleado de una firma de sondeos, se habría limitado a considerar esta respuesta como un “No” (o un “Sí,” o un “De vez en cuando”: poco importa); la complejidad, la ambigüedad, la indecidibilidad que los temas abordados parecen suscitar en ciertos informantes se habrían perdido irremediamente.

Otra informante, ésta de 42 años y residente de una barriada marginal de Huamanga pero procedente del ámbito rural —como la

⁸ Para preservar el anonimato, ciertos datos han sido suprimidos en la transcripción. Por supuesto, los informantes nunca facilitaron su nombre.

“Belón” es, presumiblemente, Fernando Belaunde Terry, presidente del Perú de 1963 a 1968 y de 1980 a 1985.

inmensa mayoría de los habitantes de estas zonas—, responde así a la pregunta sobre el abuso de poder:

No, no, no, no, no hablemos de los policías, pero que ellos me ayudaron en mi problema, ellos me animaban, me decían no llores vas a salir, para qué, cuando mi hermano nos amenazaba, a mí y a mi madre, a veces yo caminaba de miedo, llorando, diciendo este en cualquier momento me va a matar, y les decía a ver si mi hermano se encaminaba, pero... ellos sí me ayudaron, yo no puedo decir que no...

Curiosamente, a una pregunta formulada poco antes: “¿Le ha ocurrido alguna vez encontrarse en una situación en la que se dijo algo así como: ‘aquí se acabó, es mi última hora’?”, esta misma persona, incitada por el entrevistador a explicarse tras haber pronunciado un magro “Sí”, había esbozado el siguiente relato de vida (reproducción íntegra de esta respuesta):

Yo estaba en mi pueblo y han venido cuarenta guardias y me han traído amarrando la mano, poniéndome en mi cabeza tres revólveres cargados, ahí sí pensé en Dios, pero... yo tenía como 16 años y que no estaba entregada a la iglesia, sí, así fue.

Estos guardias, ¿no serían entonces “policías”?⁹ Nunca lo sabremos, pues el entrevistador respeta la marca de cierre de su interlocutora (ese “así fue” que le permite concluir el relato y, de alguna manera, “explicar” por qué ocurrió “así”), así como el silencio subsiguiente. Esta “detención” inusitada no parece ser considerada como un “abuso de poder.” Todo parece indicar que este acontecimiento traumático ha sido naturalizado (objetivado, como si formara parte, o casi, de “el orden normal de la realidad”) hasta el punto que, si hay alguien responsable de lo que ocurrió, sería la misma locutora. ¿Cómo interpretar de otro modo su penúltima frase: “ahí sí pensé en Dios, pero... yo tenía como 16 años y que no estaba entregada a la iglesia”?

Pero volvamos a la cita precedente, es decir, a la respuesta que comienza con cuatro “No” seguidas del imperativo “no hablemos de los policías.” Éstos serían los rasgos principales de la enunciación: 1. repetición exacerbada de la negación; 2. empleo del adversativo

⁹ Es posible que la informante se refiera a la Guardia Civil, especie de cuerpo de policía militarizada que fue reemplazada en 1988 por la Policía Nacional del Perú.

“pero” —que, por cierto, se encuentra también abundantemente en el discurso del primer informante que he citado—; y, sobre todo, 3. esta doble negación final con la cual se pone punto final y definitivo al relato (“yo no puedo decir que no”). Antes de formular una hipótesis a propósito de lo que estas marcas discursivas pudieran revelar, detengámonos un instante a la manera en que varios informantes responden a la pregunta “¿Cree que se puede tener confianza en la autoridad?” Citaré aquí la respuesta de un informante de 29 años de edad de otro “pueblo joven,” la cual es muy similar a la que ofrecen otras personas entrevistadas:

¿La autoridad? Pues bueno, las autoridades son buenas, *pero* las autoridades *ahora* son como engañadores, al pueblo lo engañan con una cosa, y después otra cosa hacen, y por lo tanto *hasta el momento, desde que tengo uso de razón*, ninguna autoridad hizo bien al pueblo, todo es llenarse los bolsillos nada más.

La primera frase, “las autoridades son buenas,” se entenderá como la expresión del imaginario instituido —*lo que debe o debería ser*: verdad universal, intemporal, por no decir eterna—... *Pero* las cosas no son así *ahora*: un *momento* lo suficientemente amplio para abarcar, al menos, “desde que tengo uso de razón”... La contradicción entre enunciado y enunciación es flagrante.

Lo que tienen en común respuestas de este tipo con los relatos de la informante precedente es que una “realidad” presentada en primer lugar como “excepcional” (*pero, al mismo tiempo*, más o menos “naturalizada”: así ocurren las cosas *ahora... desde que tengo uso de razón*), presuponen un conflicto entre un sentido *instituido*: *lo que debe o debería ser*, más allá de toda temporalidad, y otro sentido que pugna por emerger, éste relacionado con *lo que es* en realidad: “así fue,” “las autoridades son buenas, *pero* las autoridades *ahora* —*desde que tengo uso de razón*— son como engañadores.”

¿Cómo interpretar esta aparente contradicción? ¿Estando en presencia de la aparición de un imaginario *otro*: de un imaginario alternativo, cuya finalidad sería abolir el imaginario instituido *ahora* hegemónico? En todo caso, parece innegable que se trata de una contestación —consciente o no, eso poco importa— de la homogeneidad impuesta por el imaginario instituido.

Conclusión

Regresemos a esta frase que, en mi opinión, sintetiza uno de los nuevos rasgos distintivos del imaginario instituido post-Fujimori en el Perú: *Eso nomás quieren*. “Ellos” sólo quieren recordar, “ellos” únicamente desean transmitir públicamente sus testimonios. Eso nomás. Una vez lo hayan hecho, “nosotros” podremos olvidarlos una vez más.

Afirmar que la emergencia de un imaginario instituyente *otro*, plural (que incluyera a ese “ellos” múltiple presupuesto —para evaluarlo mejor— en *Eso nomás quieren*), está a la vuelta de la esquina en Ayacucho sería pecar de optimismo. “Las cosas tal como son ahora” son más bien aceptadas e incluso naturalizadas, aunque sólo sea por defecto: a diferencia de lo que se puede observar en algunos de los países andinos vecinos, nada parece indicar que exista la más mínima esperanza de cambio significativo. Las dos décadas de terror que Ayacucho ha sufrido contribuyen probablemente a que la menor crítica hacia los poderes instituidos siga considerándose sistemáticamente como “violencia,” y por lo tanto deslegitimada incluso antes de que se manifieste.

Lo que sí hemos podido constatar, a través del análisis de las huellas de la violencia en la enunciación del habla ordinaria de Ayacucho, es una puesta en tela de juicio, por relativa que sea, del imaginario instituido. Es cierto que estas marcas no consiguen desembochar en la emergencia de un imaginario instituyente. Pero, al menos, se puede detectar un malestar cierto frente a un estado de cosas que se juzga excepcional... y, al mismo tiempo, habitual, normal. La conclusión más obvia de este conflicto irresoluble entre enunciados “conservadores” y una enunciación más o menos “contestataria” es la anulación del sentido instituido o, al menos, su suspensión, su problematización. Lo cual no es poco, teniendo en cuenta las duras, muy duras circunstancias *del momento*.

Obras citadas

Castoriadis, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil, 1975.

Comisión de la Verdad y Reconciliación (informe hecho público el 28 de agosto de 2003). <<http://www.cverdad.org.pe/pagina01.php>>

Cox, Mark R. "Apuntes para el estudio de la narrativa peruana desde 1980 y la violencia política." En *Pachaticray* (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980, M. R. Cox, ed. Lima: San Marcos/Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2004.

Cueto, Alonso. *La hora azul*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Degregori, Carlos Iván. "A tres años del informe de la CVR: La persistente exclusión." *Argumentos* 1.6, julio de 2006.

<<http://www.revistargumentos.org.pe/facipub/upload/publicaciones/1/84/files/Argumentos%206%20jul2006.pdf>>

---. "Introducción" al volumen colectivo *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, C. I. Degregori (ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Forgues, Roland. *Palabra viva I*, "Narradores." Lima: Studium, 1988.

GRIPAL (*Grupo de Investigación sobre los Imaginarios Políticos en América Latina*). <<http://www.gripal.ca/content/view/135/82/>>

Jelín, Elizabeth. "Memorias y luchas políticas." En *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, C. I. Degregori [ed.]. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

---. *Desborde popular y crisis del estado: veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Roncagliolo, Santiago. *Abril rojo*. Madrid: Alfaguara, 2006.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: Mark R. Cox / 5

I. PERSPECTIVAS DE ESCRITORES ANDINOS

- Dante Castro, “Los Andes en llamas” / 11
Luis Nieto Degregori, “Incendio en un vaso de agua” / 19
Enrique Rosas Paravicino, “La violencia en la narrativa:
gravitación y perspectivas” / 23
Dante Castro, “¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto?” / 25
Ricardo Vírhuez Villafane, “Abril rojo, de Santiago Roncagliolo” / 31
Luis Nieto Degregori, “Un país en el infierno: Sociedad, política
y cultura en el Perú de los ochenta y noventa” / 34

II. PERSPECTIVAS DE ESCRITORES EX-INSURGENTES

- Desde la persistencia*: Agrupación Cultural Ave Fénix / 47
Camino de Ayrabamba: Grupo Literario Nueva Crónica / 53
Rafael Masada, “Ensayo sobre la violencia y la narrativa” / 58
Grupo Literario Nueva Crónica, “La narrativa
sobre la guerra: apuntes iniciales” / 64

III. PERSPECTIVAS DE ACADÉMICOS

- Antonio Melis, “Una mirada poética sobre la violencia:
Alejandro Romualdo” / 79
Carlos Vargas Salgado, “Quieres una moraleja? La violencia política
en dos dramas peruanos” / 89
James Higgins, “La narrativa peruana ante la violencia
política de los 80 y 90” / 103
Mark R. Cox, “Dos perspectivas literarias opuestas: Dante Castro
y el Grupo Literario Nueva Crónica” / 118
Juan Zevallos, “Imaginario de élite peruana y guerra
interna en *American Chica*” / 134
José Antonio Giménez Micó, “Olvidar o no olvidar la violencia:
¿ésa es la cuestión?” / 145

pasacalle
EDITORIAL

www.pasacalle.pe