HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN EL PERÚ

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

VOLUMEN 5

LA NARRATIVA PERUANA CONTEMPORÁNEA. CUENTO Y NOVELA (1920-2000)

Jorge Marcone y José Alberto Portugal

Coordinadores

Historia de las literaturas en el Perú

Volumen 5

La narrativa peruana contemporánea. Cuento y novela (1920-2000)

Historia de las literaturas en el Perú

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro
Directores generales

Volumen 5
La narrativa peruana contemporánea. Cuento y novela (1920-2000)

Jorge Marcone y José Alberto Portugal
Coordinadores

FONDO EDITORIAL PUCP
CASA DE LA LITERATURA PERUANA
PERÚ Ministerio de Educación

Historia de las literaturas en el Perú
Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, directores generales

Jorge Marcone y José Alberto Portugal, coordinadores

Volumen 5. La narrativa peruana contemporánea. Cuento y novela (1920-2000)

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2022
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
feditor@pucp.edu.pe - www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

© Casa de la Literatura, 2022
Jirón Áncash 207, Lima 1, Perú
Centro Histórico de Lima. Antigua Estación de Desamparados
casaliteratura@gmail.com - www.casadelaliteratura.gob.pe

© Ministerio de Educación del Perú, 2022
Calle Del Comercio 193, Lima 41, Perú
webmaster@minedu.gob.pe - www.minedu.gob.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Manto Paracas, Horizonte Temprano (900 a.c.-200 a.c.)
Cortesía del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Primera edición: diciembre de 2022
Impresión por demanda

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

ISBN (obra completa): 978-612-317-245-9
ISBN (volumen 5): 978-612-317-814-7
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú Nº 2022-12949

Las opiniones vertidas en estos ensayos son responsabilidad de los autores.

Índice

Presentación
Milagros Saldarriaga Feijóo 9

Introducción
Narrativa peruana contemporánea. Cuento y novela (1920-2000)
José Alberto Portugal y Jorge Marcone 11

Un cauce bien definido

La narrativa indigenista
Estelle Tarica 31

José María Arguedas en el proceso de la narrativa peruana
José Alberto Portugal 63

La ciudad sin límites: Lima en la narrativa peruana moderna
Alejandro Susti 91

Las novelas de Mario Vargas Llosa
Efraín Kristal 133

El cuento peruano del siglo XX: del cuento regionalista a *La palabra del mudo*, de Julio Ramón Ribeyro
Agustín Prado Alvarado y José Alberto Portugal 163

Travesías y regresos: los mundos de Alfredo Bryce Echenique
César Ferreira 207

La otra margen

Narradoras peruanas del siglo XX (1918-2000): una cartografía de género
Claudia Salazar Jiménez 233

La narrativa fantástica peruana
José Güich Rodríguez y Elton Honores 269

Apuntes sobre la narrativa afroperuana del siglo XX
Juan Manuel Olaya Rocha 297

Relatos del Oriente amazónico, o de la frontera del Antropoceno
Jorge Marcone 341

Las raíces del presente

La narrativa peruana de finales del siglo XX (1980-2000)
Carlos Yushimito del Valle 375

Crisis estructural y catástrofe social en la narrativa peruana (1980-2000)
Víctor Quiroz 429

La narrativa indígena amazónica escrita. Una cartografía
Gonzalo Espino Relucé 457

Miguel Gutiérrez y Edgardo Rivera Martínez: la condición mestiza y el sitio del escritor
Peter Elmore 487

Anexos

Cronología
Javier de Taboada 509

Lista de imágenes 541

Sobre los colaboradores 545

Presentación

En el siglo XXI, la literatura peruana obtuvo el máximo reconocimiento internacional con el Premio Nobel de Literatura otorgado a Mario Vargas Llosa en 2010. Creemos que esta valoración no llega solamente a la obra extraordinaria de este autor, sino que hace visible la trayectoria de una serie de tradiciones literarias que convergen en el Perú. Felipe Guaman Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega, Ricardo Palma, Clorinda Matto, César Vallejo, Martín Adán, José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, son algunos de los nombres más destacados, pero no los únicos. A ellos es preciso sumar la reflexión política, artística e histórica de otros autores, otros creadores acaso con menor reconocimiento, pero no menor responsabilidad en lo que actualmente reconocemos como una de las literaturas más importantes en español. Es con esta visión que la Casa de la Literatura acoge y promueve el proyecto editorial e investigativo del cual surge la colección Historia de las literaturas en el Perú, cuya dirección general ha estado a cargo de dos prestigiosos académicos: Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro.

Algunos estudiosos de la literatura como Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas, Alberto Tauro del Pino y Washington Delgado, entre otros, emprendieron en el siglo XX ambiciosas historias completas de la literatura peruana. Fueron esfuerzos personales, que nos presentaron visiones individuales de la literatura sujetas a la situación de los estudios literarios de sus épocas. Historia de las literaturas en el Perú recoge estas experiencias fundacionales y se propone actualizar los estudios literarios peruanos a través de una perspectiva contemporánea de la investigación en las humanidades: la multiplicidad de enfoques críticos desde los cuales se reflexiona en torno a la literatura. La colección consta de seis tomos, estructurados cronológicamente, cada uno diseñado por una dupla de investigadores especializados en el período. Asimismo, los tomos han sido desarrollados con la participación de ensayistas nacionales e internacionales. Creemos que esta diversidad de miradas y voces permite la presentación de una historia literaria crítica, abierta a la discusión y a nuevas lecturas. En tal sentido, Historia de las literaturas en el Perú es un proyecto dedicado a los investigadores Contrapunto

ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo —nacionales y extranjeros—, a los docentes, a los estudiantes y a los lectores autodidactas, a quienes proponemos una visión actualizada y asequible de los temas y autores más representativos de nuestra literatura.

La Casa de la Literatura, en consonancia con su objetivo de difusión de las letras peruanas, ha sido parte activa del surgimiento de esta colección, iniciativa a la cual se sumó la Pontificia Universidad Católica del Perú. Esperamos a través de estos libros contribuir al mejor conocimiento de la literatura peruana y promover el acceso a la reflexión académica contemporánea, la cual consideramos como una aliada imprescindible para la formación de los lectores y lectoras de literatura.

Milagros Saldarriaga Feijóo
Directora
Casa de la Literatura

Introducción
Narrativa peruana contemporánea. Cuento y novela (1920-2000)

José Alberto Portugal
New College of Florida

Jorge Marcone
Rutgers University

Este volumen es uno de tres dedicados a la literatura contemporánea en el Perú en esta colección. Los ensayos aquí reunidos se concentran en la producción de narrativa de ficción, novela y cuento, desde el año 1920 al año 2000. Aunque algunos de los ensayos aquí incluidos (por ejemplo, los de Olaya y Espino Relucé) exploran «las ricas franjas de mutuas interacciones» entre oralidad y escritura (Chang-Rodríguez & Velázquez Castro, 2017, p. 51), la atención del volumen 5 se dirige fundamentalmente al ámbito de la escritura.

El arco temporal de la narrativa contemporánea: marcadores de inicio y fin

En el arco temporal definido en este proyecto para entender «narrativa contemporánea», 1920-2000, reconocemos una forma del «corto siglo XX» conceptualizado por Eric Hobsbawm (1996). Esta propuesta es consistente con el tratamiento que recibe en el volumen 3 «el largo siglo XIX»: *De la Ilustración a la modernidad: prácticas letradas y campo literario nacional (1780-1920)*.

Con respecto a los marcadores de inicio (1920) y fin (2000), queremos observar que cada uno de los ensayos los maneja de acuerdo con las demandas de coherencia de su campo. Por ejemplo, en los ensayos dedicados a autores individuales, la fecha que marca el fin (el año 2000) se excede cuando se trata de ofrecer una imagen tan completa como sea posible del trabajo de un autor, del desarrollo de una obra; esto es, cuando se trata de dar cuenta de una productividad que se sostiene, tiene clara expresión y se interna en nuestros días, como en los casos de Mario Vargas Llosa o Alfredo Bryce Echenique (ver los ensayos de Efraín Kristal y César Ferreira, respectivamente). Esto

cumple también otra función: la presencia de los ensayos sobre autores en el contexto mayor del volumen evidencia que el punto de referencia se encuentra en el (nuestro) presente —y que «historia», en particular en su sentido de «historia contemporánea», es aquello que resulta relevante a «nuestro tiempo»—.

Algo distinto ocurre en los ensayos que proponen una visión de conjunto, donde el curso de una obra individual puede quedar truncado, ya que el principio organizador se adecua (en realidad es lo que le da forma) a los límites temporales asignados por el proyecto. Por ejemplo, en los casos de escritores como Óscar Colchado o Alonso Cueto, que ocupan lugares bien definidos en la literatura actual, la atención se concentra fundamentalmente en su producción de las dos últimas décadas del siglo XX (ver los ensayos de Yushimito y Quiroz).

Con respecto a la fecha de inicio (1920), la lógica del argumento en algunos ensayos demanda diluir ese límite. Por ejemplo, en una cartografía sobre la narrativa escrita por mujeres como la que propone aquí Claudia Salazar, el inicio se dilata. El principio organizador, en este caso «género», no es cronológico o temático, y otros posibles criterios organizadores, como consideraciones del modo artístico, quedan subordinados al que le da forma al campo de exploración. Como veremos, esto invita a una reflexión que permite ver la importancia de incluir a las autoras que trabajan y publican en las primeras dos décadas del siglo XX. Más aún, hace necesario traer hacia el centro de atención a las novelistas de las dos últimas décadas del siglo XIX, Cabello y Matto en particular —y el ámbito creativo de las «Ilustradas», en general—.

Esto tiene consecuencias importantes en cuanto a nuestra perspectiva sobre el género, en sus dos acepciones. Por una parte, ayuda a hacer visible la continuidad en la producción narrativa de mujeres, que se afirma a pesar de las múltiples formas que apuntan a disolverla u olvidarla. Por ejemplo, no solo se hace visible la secuencia narrativa cuyos hitos son *Zarela, novela feminista* (Espinoza de Menéndez, 1910), *Vencida. Ensayo de novela de costumbres* (Angélica Palma, 1918), *Confesiones de Doris Dam* (Delia Colmenares, 1919) y *Cuentos* (Larriva de Llona, 1919); sino también su conexión con la narrativa de mujeres producida a lo largo de la década de 1920 —por ejemplo, las novelas cortas publicadas en 1923 y en adelante (ver la cronología)— así como también la interacción de estos textos con el conjunto de la producción de ese período. El ensayo de Salazar se plantea, así, la necesidad de rescatar a autoras y obras del silencio. Por otra parte, aunque no es esta una propuesta explícita en su ensayo, nos sugiere una mirada alternativa sobre el origen y desarrollo de la novela moderna/contemporánea en el Perú.

De modo que, si bien hay algo en estos casos que nos hace ver el aspecto convencional de los cortes temporales con los que trabajamos, plantean también preguntas conceptuales importantes, tanto en términos del «corpus» (¿qué tipo de

producción se hace visible o se hace invisible bajo la lente de una particular categoría?, ¿cuántas historias diferentes podemos contar si variamos el principio organizador?), como en términos del sentido de continuidad y cambio en el proceso de la narrativa.

La importancia de esto se puede apreciar, también, cuando se trata de dar forma a un campo como el de la representación narrativa de la experiencia afroperuana (ver en el ensayo de Olaya sus consideraciones al respecto). También es el caso cuando se trata de dar cuenta del desarrollo de un género como el cuento, o de un modo de la imaginación como es el ámbito de lo fantástico. En el cuento (entendido en su práctica orgánica, como lo proponen Prado y Portugal en su ensayo) y lo fantástico (en el sentido amplio con el que trabajan Güich y Honores en su ensayo), empieza la diferenciación de la narrativa peruana de sus bases en el siglo XIX. Y este es un proceso que se inicia en las primeras décadas del siglo XX: Clemente Palma puede ser el punto de confluencia y partida de una práctica que se afirma en la producción de Valdelomar, García Calderón y Larriva de Llona, por ejemplo.

Ahora bien, al marcar el inicio de la literatura contemporánea en 1920, se responde a consideraciones de diversa índole. Al pensar en el campo literario, está presente la idea de que, en ese momento, «se ingresa plenamente al mundo contemporáneo; así lo confirman la poesía vanguardista, la narrativa indigenista, la afirmación del ensayo y la institucionalización de la crítica literaria», como proponen Chang-Rodríguez y Velásquez Castro en el «Prefacio» al volumen 1 de esta historia (2017, p. 53). Uno tendría que precisar el alcance de esta afirmación en lo que se refiere a la narrativa (cuento y novela), ya que la consistencia del corpus de la «narrativa indigenista» no la señala necesariamente como el mejor indicador de este ingreso a lo contemporáneo a lo largo de la década de 1920. El único texto de ficción de esa década que recibe atención contemporánea (en Mariátegui) o posterior en conexión con el indigenismo es *Cuentos andinos* (1920), de López Albújar; y los hitos tempranos más importantes los encontramos a partir de 1931, comenzando con *El tungsteno* de Vallejo y de allí a las primeras entregas de Alegría y Arguedas. El ensayo de Estelle Tarica discute la caracterización de este corpus.

Algo similar ocurre si pensamos en la narrativa de la experiencia amazónica. La caída del *boom* cauchero empieza a generar crisis políticas serias en la región con la llegada de la década de 1920. Aunque entre los textos fundadores podemos contar con *Tradiciones y leyendas de Loreto* (1918), de Jenaro Herrera Torres, y *Sacha-Novela. Casi-novela de costumbres y leyendas amazónicas* (1928), de César Velarde Bermeo, los hitos más importantes se encuentran a partir de 1935, con los *Doce relatos de la selva*, de Fernando Romero, y *La serpiente de oro*, de Ciro Alegría. Ya entre estos títulos se encuentran los pilares de la narrativa amazónica: la interrelación con las tradiciones orales, la intersubjetividad con la selva y el río, la memoria de las atrocidades cometidas

durante la explotación del caucho, la imaginación de otras formas de «colonización» de la selva y la construcción de una identidad regional (ver el ensayo de Marcone).

Lo que sí es importante en ese momento de entrada a la década de 1920 es el peso que adquiere una nueva presencia de lo andino que, a finales del decenio, la reflexión de Mariátegui articula: la idea del indigenismo y su potencial, apoyada entonces en una «literatura», en sentido amplio, caracterizada por una marcada tendencia a mirar hacia el «interior» del país —una mirada enfocada en el «otro»— que apunta a poner al «indio» y a la experiencia andina en el centro de la imaginación y del discurso. Pensemos, por ejemplo, en la publicación de *Celajes de sierra. Leyendas y cuentos andinos* (1923) y *Nuestra comunidad indígena* (1924), de Hildebrando Castro Pozo; *De la vida incaica* (1925) y *Tempestad en los Andes* (1927), de Luis E. Valcárcel; y recordemos que el influyente ensayo «Nuestros indios», de González Prada, aunque redactado en 1904, se reactualiza en 1924, en la segunda edición de *Horas de lucha* —y Mariátegui lo publica en 1928, en *Amauta*, revista que había fundado dos años antes—. Se marca de esta manera la nueva presencia de lo andino. Esta literatura se conecta, a su vez, con la agitada dinámica política de ese mundo a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.

Es notable que en este contexto la selva haya recibido tan poca atención. Las atrocidades de la Peruvian Amazon Company, de la familia Arana, ya habían sido un escándalo internacional y nacional entre 1910 y 1913 desde la visita de Roger Casement. Pero el tema había ocupado muchas páginas en la prensa de Iquitos desde fines del siglo XIX o en los informes de la región de Manuel Mesones Muro. Es verdad que no habría fuentes para estudiar a las comunidades de la Amazonía, a menos que hubiera acceso fácil a textos coloniales y relatos de viajeros de los siglos XVII y XIX. Sin embargo, llama la atención que no entrara siquiera como preocupación. Un reclamo similar viene de la revaloración de la experiencia afrodescendiente. En ambos casos influye, sin lugar a dudas, el peso de la atención que Mariátegui pone en el mundo de los Andes.

Sin embargo, hechas las observaciones anteriores y reconociendo el sesgo establecido, es acertado mirar hacia la década de 1920 como el punto de inicio de una eclosión de creatividad y diversidad artística que, lado a lado con la aparición de múltiples agendas y prácticas sociales y políticas, le va dando forma al curso de la literatura en general, y la narrativa en particular, del siglo XX en el Perú. Se trataría, entonces, de la entrada a un mundo donde reconocemos la emergencia de sensibilidades, de ideas y de formas, con las que aún sostenemos un diálogo activo, productivo. Este diálogo se apoya, desde el punto de vista de las ideas y la literatura, en la continua reactualización de la producción de los años veinte y treinta, sostenida por una variedad de agentes a los que reconocemos como parte de nuestra experiencia (nuestra experiencia del siglo XX), agentes que a su vez reconocen su origen en ese tiempo. Es el caso, por ejemplo, de las

distintas y continuas revaluaciones de Mariátegui y su pensamiento, de la persistencia de actores políticos como el APRA y las distintas encarnaciones de la tradición radical; también, pensemos en la gravitación y vigencia entre nosotros de autores que son hechura de ese tiempo, como Vallejo, Adán, López Albújar, Alegría, Arguedas, cuyas obras tienden un puente continuo entre ese mundo y el nuestro.

De hecho, el mayor vigor de la noción de «indigenismo» como categoría crítica se da entre las décadas de 1960 y 1970, desde donde da pie a un fructífero discurso crítico y teórico (ver el ensayo de Tarica para el desarrollo de este asunto). Igualmente, en la Amazonía (ver el ensayo de Marcone y la cronología) ambas décadas son de gran dinamismo intelectual a partir del grupo Bubinzana, dedicado a «modernizar» y «peruanizar» la literatura amazónica, aunque es un proyecto que busca el encuentro con las cosmovisiones indígenas y chamánicas mestizas. El espíritu de la época está ahí, pero sin hacer referencia al indigenismo. No solo es una cuestión legítima de construir la identidad regional sino un patrón subyacente hacia lo «amazónico» como una forma de mirar el mundo, también.

Por su parte, el cierre «al umbral del siglo veintiuno» intenta crear una suficiente distancia que permita comprender, configurar y ofrecer visiones de conjunto (Chang-Rodríguez & Velázquez Castro, 2017, p. 53). Esto es particularmente relevante en el caso de los ensayos que discuten la narrativa en el marco de las dos últimas décadas del siglo XX (ver Quiroz, Espino Relucé, Yushimito y Elmore). La atención en ellos se vuelve hacia las particularidades del universo social en el cual se producen y reciben narrativas en el Perú en esa coyuntura. En nuestro entendimiento de ese período (el Perú de las décadas de 1980 y 1990) tenemos, de un lado, el retorno a la democracia y el estallido del conflicto armado al inicio de la década de 1980; y, del otro, la crisis económica, las reformas estructurales y el ascenso y caída del «fujimorato» en la década de 1990. Esto le confiere, a nuestro parecer, un sentido de época a este período de intensificación y aceleración de la experiencia histórica, y de eclosión en la producción de narrativas.

El arco temporal de la narrativa contemporánea: tres momentos de inflexión

En términos de su estructura interna, podemos observar que el período de la narrativa contemporánea tiene tres importantes momentos de inflexión. El primero se da a finales de la década de 1920, y ya hemos anticipado algo al respecto. El segundo lo ubicamos a finales de la década de 1960 e inicios de la década de 1970. El tercero, a inicios de la década de 1990. Por momentos de «inflexión» entendemos instancias en las cuales se percibe y articula una experiencia de cambio —un sentido de ruptura,

más o menos radical, que le da forma a la distancia con la que se percibe lo que vino antes—.

El primer momento. Es una constante en la forma de pensar la historia de la república el entender la década de 1920, como un período de cambio, de ruptura con el pasado y de afirmación de un proceso modernizador en la sociedad peruana. Son los términos por medio de los cuales nos representamos el período del «Oncenio» de Leguía y la idea de la «Patria Nueva» (1919-1930). No solo se trata de una rearticulación en el ámbito de las élites; se manifiesta también en ese momento, de manera más visible e influyente, la emergencia de otros grupos sociales en la escena —otras visiones del país, nuevas formas de organización e intervención en el proceso político—.

En términos de la literatura, el período se abre con lo que Ricardo González Vigil caracteriza como un cierto sentido de vacío tras la muerte de las grandes figuras del largo siglo XIX peruano: González Prada, en 1918, y Ricardo Palma, en 1919. Convergen en ese nuevo espacio creativo, tres generaciones de artistas. Los nacidos antes de la Guerra del Pacífico, como Clemente Palma, Enrique López Albújar, María Jesús Alvarado; los nacidos después de la guerra, como Ventura García Calderón, César Vallejo, José Carlos Mariátegui, María Wiesse, Luis E. Valcárcel, María Isabel Sánchez Concha; finalmente, los nacidos con el siglo XX, como Luis Alberto Sánchez, Magda Portal, José Diez Canseco, Rafael de la Fuente Benavides.

A finales de la década de 1920 se está estableciendo ya un discurso crítico que introduce criterios e ideas que retan al discurso tradicional sobre la literatura peruana (en realidad, se elaboran en polémica con él) y que funciona como marco para la introducción de obras que proponen nuevas texturas idiomáticas e ideológicas. Es el caso del trabajo y las figuras de José Carlos Mariátegui (1894-1930) y Luis Alberto Sánchez (1900-1994), que presentan (en verdad, encuadran) «al alimón» obras como *Tempestad en los Andes* (1927), de Luis E. Valcárcel (1891-1987), y *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides, 1908-1985), dos textos que interpelan a sus lectores desde ese sitio nuevo[1]. Mariátegui y Sánchez habían polemizado sobre el indigenismo en 1927. Para 1928, ambos están sentando las bases para ofrecer visiones organizadas del «proceso de la literatura peruana» (como parte de sus *7 ensayos*

[1] El sitio nuevo tiene distintos ángulos. Del año 1927 es también *La huachafita (ensayo de novela limeña)*, de María Wiesse. Del año 1928 es *Matalaché*, de López Albújar. En virtud del contexto, se entiende que López Albújar insistiera, con amargo humor, que la suya era una novela «retaguardista». Ese mismo año, César Velarde Bermeo publica, en el exilio, *Sacha-Novela. Casi-novela de costumbres y leyendas amazónicas*, que podemos considerar como la primera «novela de la selva». Ofrezco los datos para insistir en la diversidad de autores, obras y agendas literarias que caracterizan este inicio de la narrativa contemporánea en el Perú. Para las obras y el contexto de Wiesse, Sánchez Concha y Alvarado, véase el ensayo de Salazar en este volumen. Para *Matalaché*, el ensayo de Olaya. Para Velarde Bermeo, el ensayo de Marcone.

de interpretación de la realidad peruana, el primero) y de la «literatura peruana» (como un *Derrotero para una historia espiritual del Perú*, el segundo).

Este primer momento de inflexión cristaliza en la intervención de Mariátegui en el último de los siete ensayos, en el cual propone un modelo de interpretación de la literatura peruana a partir de la configuración de un nuevo horizonte de expectativas. Mariátegui articula entonces un marco de lectura y un modelo de literatura que han tenido enorme influencia en cómo pensamos la literatura peruana en general y el desarrollo de la narrativa en particular. Parte significativa del peso e importancia de esta intervención de Mariátegui se funda en la orientación hacia la ruptura, que se extiende también (y, tal vez, fundamentalmente) a las formas de conocer y explicar el pasado. La insatisfacción con la historia convencional, tradicional, y la necesidad de inventar otra constituyen esa «experiencia peculiar de la historicidad» que le da su carácter y fuerza a la intervención del Amauta. Se concentra esta en la experiencia del presente: en la percepción de que se trata de un tiempo nuevo y en la necesidad de prepararse para vivirlo. Podemos pensar el discurso de Mariátegui como un ensayo por darle forma a esa experiencia, a esa percepción, a esa urgencia. Para hacerlo, él mira en dirección al lugar apropiado: la literatura[2].

La afirmación del fracaso del proyecto civilista en política y en literatura es la forma que adquiere la ruptura con el pasado en Mariátegui: el fin del período colonial —esto es, tras el fin de la Colonia, el fracaso de la república criolla—. Sanciona que ha concluido «la época de incontestada autoridad "civilista" en la vida intelectual del Perú» (1968, p. 184). Más adelante, sentencia que «en la historia de nuestra literatura, la Colonia termina ahora» (p. 277); y agrega: «Hoy la ruptura es sustancial. El "indigenismo", como hemos visto, está extirpando, poco a poco, desde sus raíces, al colonialismo» (p. 277).

El indigenismo en este contexto es el brote de un espacio polémico donde va adquiriendo forma el presente. En la década de 1920, como hemos visto, el indigenismo es un campo amplio de formas de discurso y de diversos signos ideológicos que se viene desarrollando a lo largo de las décadas anteriores, en las entrañas de la «República Aristocrática». Mas no predomina allí la narrativa de ficción. En términos de la literatura, Mariátegui tiene la atención puesta en el indigenismo como proyecto. Aunque él proponía un juicio y no una historia (1968, p. 181), su propuesta ha marcado nuestra lectura de la historia de la literatura peruana y, en particular del desarrollo de la narrativa. Paradójicamente, la propuesta se formula en ausencia de un corpus significativo de cuentos y novelas.

---

[2] Para este sentido de «contemporaneidad», véase Aróstegui Sánchez, 2006, pp. 2-3.

Más aún, la propuesta está encuadrada en la concepción de la decadencia de la novela y la crisis del realismo. Mariátegui parece explicar la ausencia de las novelas de su tiempo como tema específico de reflexión en «El proceso…» —a pesar de que Riva-Agüero, García Calderón y Gálvez lo habían hecho; o tal vez precisamente por ello— cuando plantea que:

> La novela es, en buena cuenta, la historia del individuo de la sociedad burguesa; y desde este punto de vista no está muy desprovisto de razón Ortega y Gasset cuando registra la decadencia de la novela. La novela renacerá sin duda, como arte realista, en la sociedad proletaria; pero por ahora, el relato proletario, en cuanto expresión de la epopeya revolucionaria, tiene más de épica que de novela propiamente dicha (1968, p. 188).

La total ausencia del género en su visión panorámica (ya no específica) está asociada a su proyección al futuro —tal vez la narrativa indigenista fuera a ser la forma en que se superaría esa crisis en la literatura peruana—. En el ensayo de Mariátegui no se constituye un canon propiamente dicho, sino una forma de lectura canónica: las coordenadas dentro de la cuales se va a constituir (reconocer, configurar) la nueva literatura nacional. El magisterio de Mariátegui se propone algo así como una preceptiva hermenéutica.

El segundo momento. Este se da en torno lo que tradicionalmente consideramos como el surgimiento de una narrativa «urbana», de mediados de la década de 1950 en adelante. Lo que caracteriza a este momento es que entra en escena, de manera progresiva y consistente, un número significativo de escritores nuevos que tienen un impacto notable en la manera en que se producen y reciben narrativas en muestro medio; sus propuestas creativas y críticas los diferencian del impulso anterior. En una década, a partir de mediados de la de 1950, inician la práctica del cuento y transforman el género Ribeyro, Congrains, Vargas Vicuña, Zavaleta, Reynoso, entre otros. Durante ese período, Ribeyro va a publicar sus cuatro primeros libros de cuentos, en los que se exploran múltiples posibilidades del género (ver el ensayo de Prado y Portugal). En el caso de la novela, a comienzos de la década de 1960 se afirma la producción de escritores como Ribeyro, Vargas Llosa, Zavaleta y Escorza, entre otros. Vargas Llosa publica tres novelas fundamentales en ese período (ver el ensayo de Kristal). Al mismo tiempo, escritores notables de la generación anterior mantienen su actualidad y su presencia se hace sentir: Alegría y Arguedas son figuras centrales, por ejemplo, en el primer encuentro de narradores peruanos (1965) en Arequipa. En el caso de Arguedas, su período de alta creatividad (a partir de *Los ríos profundos*) es contemporáneo al período de afirmación de los más jóvenes —y su importancia va a persistir en el discurso crítico de la década de 1970—.

Es una época de renovación literaria, de intercambios más abiertos y dinámicos con otros espacios culturales. Es un período de intenso cambio social y cultural —y una de sus manifestaciones más intensas, la experiencia de la transformación de la ciudad de Lima, va a convertirse en centro de atención en la narrativa—. Es también un tiempo de polémicas, como la que suscitó en 1958 la crítica de Arguedas a la premiación de *La tierra prometida*, de Luis Felipe Angell, a la que cuestionaba como una representación fidedigna de la experiencia en las barriadas (ver el ensayo de Susti). Y es también un momento de cambio de guardia: al cierre de la década de 1960 han muerto ya Ciro Alegría y José María Arguedas.

Un testigo y actor particular de este momento lo constituye la revista que publican los integrantes del grupo Narración —Miguel Gutiérrez, Oswaldo Reynoso, Antonio Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez y Roberto Reyes Tarazona—. En torno a esta experiencia, vamos a ilustrar nuestra idea. Ahora bien, entendemos que la experiencia y práctica de los escritores de la llamada «Generación del 50» y el impacto de la revista *Narración* no tienen la consistencia o la cohesión suficiente como para convertirlos en hitos o en matrices crítico-teóricas para entender el proceso. Eso está claro. Lo que nos interesa es que hay en el período de finales de la década de 1960 y comienzos de la década de 1970, como en la coyuntura de la década de 1920, una crisis de paradigmas, de esquemas mentales, para los cuales los tres escasos números de la revista ofrecen una interesante articulación del itinerario. Vamos a desarrollar esto y haremos también una cala en el escenario de la narrativa amazónica de la época.

En el primer número de la revista *Narración* (1966) aparece la sección «Quince años de narración en el Perú» que propone un balance de los hitos valiosos para los jóvenes que «en la década del 50 habrían de renovar y enriquecer la narrativa peruana» (1966, p. 42). Se reconocía, en este punto, en Alegría con sus tres novelas ya famosas, en Arguedas con sus dos libros «expectantes», en Diez Canseco que «había revelado las posibilidades de la ciudad como tema novelesco»:

> Los nombres más altos de una generación que a partir de los años 30 comenzó a crear la auténtica novela peruana, depurándola del exotismo modernista y del indigenismo formalista y militante. Ellos, como lo reconociera alguna vez Ribeyro, sacaron la novela prácticamente de la nada. La nueva generación, en cambio, tendría en qué apoyarse y una cierta perspectiva para asumir una posición crítica e imponerse determinadas metas (1966, p. 42).

En su segundo número (1971), al hacer el balance narrativo del período 1966-1971 («Cinco años de narración en el Perú») se hace tema del desarrollo técnico de la narrativa con particular énfasis en el grado de complejidad y ambición de las novelas del período y de la afirmación de la agenda del 50: «La narrativa peruana en su lapso 67-71 ha

ido desenvolviendo, y llevando hacia límites problemáticos, los mismos problemas del cincuenta, del inicio de la narrativa urbana» (1971, p. 65). Se sanciona en el mismo contexto el predominio de la novela: «Quizá el dato más característico de estos años es el abandono del cuento y la derivación hacia la novela como forma más apta para la expresión» (p. 65).

Al mismo tiempo, en medio de este desarrollo creativo se marca un cambio de rumbo fundamental: «Paralelamente a esta característica, nos encontramos frente a una grave ausencia. Si en los años sesenta era posible hablar de una literatura indigenista o neo indigenista, hoy esa tendencia no tiene continuadores; y no precisamente porque se hayan agotado los temas, sino más bien a la gran presencia de Arguedas que ha suscitado la inhibición» (p. 65). La lista que presentan para ese lapso «tiene carácter selectivo» (p. 65). En ella se han considerado «Solamente [...] aquellas obras que a nuestro criterio tienen méritos literarios o contribuyen [...] al desarrollo de la narrativa peruana», sin que estas coincidan necesariamente «con la línea de la revista» (p. 65). La lista la abre y la cierra José María Arguedas con *Amor Mundo y todos los cuentos* (1966) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma), respectivamente, como corroborando esa «gran presencia» inhibidora. La última novela de Arguedas entra al ámbito de lectura peruano el mismo año que la primera novela de Bryce, *Un mundo para Julius*. De manera interesante, se consigna en esa lista, donde no se halla ya la continuación del indigenismo, la novela *Redoble por Rancas* (1970) de Manuel Scorza, que es el inicio de un ciclo novelístico desarrollado a lo largo de la década de 1970 (véase el ensayo de Tarica para la discusión de la relación de Scorza con el indigenismo).

Una cala en la narrativa de la Amazonía revela que la década de 1960 fue también un momento muy importante de inflexión allí, con el ya mencionado grupo Bubinzana. Aún antes de los grandes descubrimientos de petróleo de 1971 (Pavayacu y Trompeteros), la incipiente explotación petrolera de la década de 1960 había bastado para empezar la migración del campo a la ciudad de Iquitos, y con ello, iniciar una transformación que no se había visto desde la época del caucho, pero cuya principal característica eran nuevas formas de marginalidad, y no de urbanismo. Surge una clara línea hacia una narrativa urbana mejor representada por Jaime Vásquez Izquierdo. *Paiche* (1963), obra de César Calvo de Araujo, puede funcionar como indicador del cierre «regionalista» en la narrativa amazónica. ¿Inhibe la presencia de Arguedas en la Amazonía? La década de 1970 ve la continuación, en el cuento y en la antropología, de la recopilación de tradiciones orales sobre todo indígenas. Pero, es verdad, que la siguiente gran novela es *Las tres mitades de Ino Moxo* (1981), de César Calvo, donde se resuelve el callejón sin salida en el cual la narrativa de Arguedas, como modelo de representación del «otro» o del «interior», habría colocado a cualquier intento novelístico en la Amazonía.

El cierre de este momento se siente ya a mediados de la década de 1970. *Los aprendices* (1974), de Zavaleta, y *Cambio de guardia* (1976), la última novela de Ribeyro, son como la culminación de una forma de narrar la experiencia de la ciudad (ver el ensayo de Susti para el desarrollo de esta idea) y de novelar a gran escala. La década de 1970 ve también un cambio de dirección notable en la novelística de Mario Vargas Llosa (ver el ensayo de Kristal). El tercer número de *Narración*, del mismo modo, registra el sentido de cambio. Para comenzar, la revista incluye un suplemento, «Nueva crónica y buen gobierno», que a la par que redefine la orientación de la revista («llegar, principalmente, a un público de obreros y campesinos»), anuncia también lo que debía ser un cambio en la concepción de la escritura: el énfasis en la crónica y el rechazo del «individualismo en el quehacer cultural». En contraste con la atención prestada al conjunto de la narrativa producida en su tiempo, en ese número se hace el elogio de *Lázaro*, el fragmento de una de las novelas inconclusas de Alegría que se publicara entonces, como ejemplo de novela comprometida. Se pondera también la aparición de *Los hijos del orden*, de Urteaga Cabrera, a la que consideran una novela que desafía «el ocio burgués» al punto que «Difícilmente, quienes hayan "gozado" con *Un mundo para Julius* de Bryce aceptarán compartir su entusiasmo» por la obra de Urteaga Cabrera (p. 46).

La propuesta última del grupo de escritores de *Narración* no va a marcar el curso de la narrativa peruana como tampoco de manera decisiva las prácticas individuales de ellos mismos, pero es como otros cambios que hemos mencionado signo de que algo ha entrado en crisis. En eso, las transformaciones de *Narración* son reveladoras: de la revista literaria universitaria (número 1, 1966), a la revista literaria con orientación popular (número 2, 1971), a la revista alternativa de expresión popular obrero-campesina (número 3, 1974)[3]. El proceso marca el paso de la crisis del populismo belaundista (otra forma del fracaso de la república criolla), a la definición del proceso revolucionario de las Fuerzas Armadas, a la configuración de la respuesta radical hacia finales del gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), el «Septenato». Lado a lado con el proceso político, cristalizan en el discurso de este grupo algunos de los temas fundamentales sobre el carácter de la nueva novela, la crisis del indigenismo y la intensificación de las relaciones entre creación artística y situación política —mientras se avanzada hacia la encrucijada de los caminos de la revolución en el Perú—.

El tercer momento. A finales de la década de 1980 e inicios de la década de 1990 se percibe también una tensión que anuncia un cambio de paradigma. Antonio Cornejo Polar, escribiendo en 1995, propone que lo característico de la narrativa contemporánea

[3] Para una presentación detallada de la revista *Narración,* véase Arámbulo y Valenzuela Garcés, 2008. Para la caracterización de los cambios de la revista, pp. 14-15.

hasta la década de 1980 era su atención a las problemáticas de la condición mestiza y el sentido (imagen) de la nación. La entrada a dicho decenio, y con ello a la experiencia de los drásticos procesos políticos, socioeconómicos y culturales que caracterizan al período, evidencia la dilución del paradigma identitario y la emergencia de un reconocimiento colectivo más bien inestable y múltiple (1995, pp. 293-294).

Cornejo Polar comenta sobre ese proceso, al cierre de un momento que nos interesaría marcar. En los años que van de 1991 a 1994 aparecen tres obras fundamentales: *La violencia del tiempo* (1991), de Miguel Gutiérrez, *País de Jauja* (1993), de Edgardo Rivera Martínez y *Ximena de dos caminos* (1994), de Laura Riesco. Como afirma Peter Elmore sobre las novelas de Gutiérrez y Rivera Martínez en su ensayo para este volumen, estas «se insertan en la vertiente mayor de la narrativa peruana del siglo XX [caracterizada por su orientación hacia] el esclarecimiento artístico de la realidad social [y] la exploración de los lenguajes con los cuales se articulan y expresan las experiencias personales». En estas tres novelas encontramos reformulaciones de las problemáticas de la identidad y de la imagen de la nación. Gutiérrez y Rivera Martínez declaran haber iniciado la composición de sus novelas en la segunda mitad de la década de 1980, cuando se agudiza la guerra interna y se experimenta en toda su intensidad la «crisis estructural y la catástrofe social» en la que se concentra Víctor Quiroz en su ensayo para este volumen.

El contexto de aparición y recepción de estas novelas es interesante en la medida en que revela la complejidad del espacio narrativo en la diversidad de agendas y la naturaleza de las experiencias que buscan articularse. Dante Castro publica el libro de cuentos *Parte de combate*, en 1991. Mario Bellatin publica *Efecto invernadero*, en 1992, el mismo año de *¿Por qué hacen tanto ruido?*, de Carmen Ollé y *No se lo digas a nadie*, de Jaime Bayly. De 1993 son *Al final de la calle*, de Oscar Malca; *En busca de Aladino*, de Oswaldo Reynoso; *Salón de belleza*, de Bellatin; y *Lituma en los Andes*, de Mario Vargas Llosa. En 1994, con la novela de Riesco, aparecen *Las dos caras del deseo*, de Ollé; *El copista*, de Teresa Ruiz Rosas; *Me perturbas*, de Rocío Silva Santisteban; *Cuando llegue la noche,* de Pilar de Souza; y *El gran señor*, de Enrique Rosas Paravicino.

De modo que, como esta coyuntura permite ver, en las dos últimas décadas del siglo XX, en el espacio de la literatura, se afirman la complejidad y diversidad de prácticas (de formas, técnicas, temas, referentes, canales de difusión, audiencias, sujetos creadores, signos ideológicos) que parecen manifestarse en esta coyuntura de manera más intensa, tal vez más radical que en otros momentos. Jorge Cornejo Polar, por ejemplo, en un ensayo escrito a finales de ese período («Literatura Peruana 1980-2000»), destaca la concurrencia de múltiples generaciones de creadores como el fenómeno «a la base de la singular riqueza y la inevitable diversidad que ofrece en su conjunto la literatura peruana de las últimas décadas» del siglo XX (2000, p. 265). En el caso

particular de la narrativa, Jorge Cornejo Polar señala que el resultado de esta «situación de concurrencia» es «la abundancia de obras y la diversidad de discursos narrativos en una escala jamás vista en nuestra historia literaria» (p. 274).

Organización del volumen

Los ensayos de este volumen quieren ofrecer una cobertura amplia de la producción narrativa contemporánea. Cada uno de ellos define y le da forma a la exploración de un campo particular. Los textos han sido distribuidos en tres secciones. Por medio de esta estructuración, los coordinadores queremos sugerir posibles lecturas del corpus, y dar cuenta de distintas interpretaciones del origen y desarrollo de la narrativa contemporánea en el Perú. De modo que nuestra organización intenta introducir o favorecer en la lectura las posibles interconexiones (en algunos casos, a partir simplemente de las contigüidades) entre los campos explorados, que no han sido necesariamente parte del argumento o intención de los ensayos individuales.

Primera sección: un cauce bien definido

La primera sección abre con un ensayo sobre la narrativa indigenista (Estelle Tarica), seguido de un ensayo sobre una de las figuras más representativas de la narrativa contemporánea en el Perú, José María Arguedas (José Alberto Portugal), a quien se suele leer en conexión con el indigenismo. El siguiente ensayo se concentra en el asunto de la representación de la ciudad, de Lima, en la narrativa (Alejandro Susti). El énfasis va puesto en la novela, y también se consideran otras formas, como la crónica y el ensayo. Sigue un ensayo sobre Mario Vargas Llosa (Efraín Kristal). Si a Arguedas lo conectamos con provecho a la problemática del indigenismo, Vargas Llosa es un autor cuyo período inicial se lee bien en el contexto de los escritores que, a partir de la década de 1950 iniciaron un proceso de renovación del lenguaje narrativo. Viene a continuación un ensayo sobre el desarrollo del cuento, con especial atención en la obra de Julio Ramón Ribeyro (Agustín Prado y José Alberto Portugal). La primera sección cierra con un estudio sobre Alfredo Bryce Echenique (César Ferreira).

El material de esta sección ofrece lo que normalmente entendemos como un cauce bien definido; como una forma reconocible de presentar el origen y desarrollo de la narrativa contemporánea en el Perú. Se trata, en gran medida, de asuntos, géneros, obras y autores a partir de los cuales se ha definido el canon de esta narrativa. Estelle Tarica, por ejemplo, señala en su ensayo la centralidad de la narrativa indigenista en la composición del canon peruano. De otro lado, la presencia de Arguedas, Vargas Llosa y Bryce anclan la idea.

Esta producción abarca el período que va de la década de 1920 hasta mediados de la década de 1970: es decir, del «Oncenio» de Leguía (1919-1930) al «Septenato» de Velasco (1968-1975), dos momentos en nuestra historia en los que se producen importantes cambios en todos los órdenes de la vida social, política, económica, cultural del Perú, y a los cuales nosotros hemos identificado como momentos de inflexión en el proceso de producción y reflexión sobre la narrativa contemporánea. De esta manera, la organización de la sección evoca una serie de tensiones que el discurso crítico ha privilegiado; por ejemplo: entre el indigenismo y la narrativa urbana; entre el desarrollo y apogeo del cuento y la afirmación de la novela como género dominante.

La oposición entre indigenismo y narrativa urbana como tensión articuladora de la narrativa contemporánea es una esquematización exitosa (como la ha caracterizado, críticamente, Ricardo González Vigil) que tiende a distinguir y contrastar al período entre las décadas de 1920 y 1940 del que se inicia en la década de 1950. No es nuestra intención sostener esa esquematización como propuesta. De hecho, la contigüidad de los ensayos de Estelle Tarica sobre el indigenismo y Alejandro Susti sobre la representación de Lima en la narrativa debería dejar en claro que se trata de vetas continuas y coextendidas: dos aspectos del registro del proceso de modernización peruana. Sin embargo, el ensayo de Tarica elabora en torno a esta tensión cuando comenta las polémicas sobre el valor artístico del indigenismo. Estas se dieron en el marco de la emergencia (en el Perú) de una narrativa con «preocupaciones urbanas» a mediados de la década de 1950, y a partir de la presión que ejerce sobre la definición del canon narrativo latinoamericano el prestigio de la «nueva novela» y el *boom* a lo largo de la década de 1960. Esta situación la recoge el ensayo sobre José María Arguedas en este volumen, y desde allí se nos recuerda de la intensidad polémica del ambiente de la época que cristaliza en 1965 en dos eventos de gran importancia local: el primer congreso de narradores peruanos, que tuvo lugar en Arequipa, y la mesa redonda sobre *Todas las sangres*, organizada por el IEP en Lima. De modo que debe quedar en claro en el registro de estas polémicas que a mediados de la década de 1960 se empieza ya a registrar un cambio, la entrada a un nuevo momento de inflexión.

Segunda sección: la otra margen

Se puede apreciar, también, en la primera sección el predominio de una narrativa producida por hombres, con una creciente localización urbana, limeña, en tensión con (la representación de) la región —que en este contexto es fundamentalmente la sierra, el mundo andino—. A esto responde el material de la segunda sección, que presenta cuatro estudios «longitudinales». Con esto queremos indicar que los ensayos cubren la extensión del período que hemos caracterizado como contemporáneo (1920-2000),

con cierta elasticidad en el manejo de los marcadores de principio y fin, según conviene a la lógica de su campo. Abre con una propuesta de cartografía de la narrativa escrita por mujeres a lo largo del siglo XX, que incluye una incursión en la narrativa de temática homoerótica (Claudia Salazar). El mapa de la narrativa escrita por mujeres que propone Salazar es «tan diverso como las autoras mismas». La atención va puesta en la representación de los roles de género y, de manera particular, en las reflexiones de las mujeres escritoras.

Le sigue un ensayo sobre el desarrollo del modo fantástico en el Perú. Los autores (Güich y Honores) proponen aquí una concepción amplia de lo fantástico que apunta a articular también bajo esta noción modos como el horror/lo gótico y la ciencia ficción. Esta entrada en lo fantástico pone de manifiesto que se trata de una veta constante, una corriente (¿antigua?) en la narrativa peruana, que se da en continua tensión con el modo realista. Se trata del rastreo de una forma de la imaginación sumergida por aquello que hemos optado por privilegiar en la obra de un autor o de un período. Se podría pensar, por ejemplo, en el énfasis puesto sobre el modo realista por el discurso crítico «contemporáneo» (el que se inicia con Mariátegui, Sánchez, Basadre) como aquello que sumerge o margina a lo fantástico —ya sea al valorar la práctica de un determinado autor, o al enfocar la atención para evaluar (jerarquizar) la producción de un período o definir el tenor de una «tradición»—.

El rastreo de lo fantástico en sus orígenes modernos/contemporáneos es particularmente relevante porque, nos exige desautomatizar nuestra perspectiva para poder descubrir nuevos espacios para nuevas prácticas, para nuevas formas. El caso de *Escalas* y *Fabla salvaje* de Vallejo, por ejemplo: verlas en relación con «lo fantástico» sugiere un tipo de lectura más conectado a la práctica que las constituye porque capta mejor ciertos aspectos de su forma y sensibilidad. Permite, si se quiere, entender mejor las vicisitudes del impulso experimental que el peso de etiquetas como «vanguardia» puede hacer invisible. En *Fabla salvaje*, una emoción nueva recorre y rasga el relato realista.

Viene luego una propuesta sobre la narrativa asociada a la representación de la experiencia afroperuana (Juan Manuel Olaya). En este ensayo, como luego en el de Marcone, se deja sentir el peso que ha tenido el indigenismo en la afirmación de la dualidad peruana (la relación/conflicto costa-sierra) como definición de la «topografía» intelectual peruana y su (des)atención a la complejidad étnica del país. En este ensayo se plantea también la necesidad de apelar a una historia más larga; esto es, de reclamar antigüedad de presencia: el reconocimiento de una historia (para Olaya es fundamental incorporar los antecedentes coloniales) que se constituye entonces como un «hecho contemporáneo» en contra de los desconocimientos, las negaciones y las borraduras que han afectado al discurso crítico peruano moderno.

La sección cierra con un ensayo sobre las narrativas escritas amazónicas, no indígenas (Jorge Marcone). Este ensayo nos propone dos relatos. Uno discute por qué la literatura amazónica, y no solo su narrativa, ha permanecido tan alejada de lo que aquí llamamos el «cauce bien definido» a pesar de tantos intentos a lo largo del siglo XX, de sus autores y sus estudiosos, para evitarlo. El otro relato es el de la evolución de una narrativa cuyos pilares son varios. El fundamental es el reclamo de una peculiaridad que se origina en la especial complejidad y diversidad de su geografía y sus culturas y lenguas. Igualmente fundamental es el hecho constante de tener entre sus fuentes a las narraciones orales, indígenas o no indígenas. Y esto la nutre de epistemologías y ontologías de lo humano y más-que-humano que hoy en día no son solo parte de las culturas amazónicas, o de un paradigma para entender la producción de sus literaturas, sino de miradas sobre el mundo y sus crisis social-ecológicas.

Los ensayos de esta sección retan la integridad de una narrativa pensada dentro de las coordenadas del cauce central. Evidencian la insuficiencia de esa perspectiva al hacer visible una vasta producción narrativa que plantea cuestiones y problemas fundamentales, tanto en lo referente a los ámbitos de la representación como a las formas de la experiencia y la imaginación sociales activas a lo largo del siglo XX. Se concentran estos ensayos en aspectos específicos atendiendo a criterios de género o etnia, o enfatizando modos narrativos opacados y redefiniendo el ámbito de representación más allá de la dicotomía costa-sierra. No proponen historias separadas —aunque en la práctica es lo que tendemos a hacer—; ellos insisten en la necesidad de desarrollar esos asuntos de manera más plena para que su efecto sea sentido en el espacio de una historia más integrada. Por ejemplo, cuando se trata del desarrollo del cuento y la novela corta, el imaginario fantástico es fundamental desde sus inicios. Pensemos en la importancia de Clemente Palma y Abraham Valdelomar en la configuración de estos géneros desde la década de 1910 y sus repercusiones en la narrativa de López Albújar, Ventura García Calderón y César Vallejo a lo largo de la década de 1920. O pensemos en cómo se hace posible un sentido de continuidad en la práctica de la novela cuando se observa el trabajo de las escritoras del primer tercio del siglo XX.

Algo similar podemos pensar en la creación de la experiencia afroperuana como espacio de reflexión; o en la problemática centro-región cuando se piensa de manera multipolar, es decir, sin exclusión de lo amazónico. De manera importante, estos cuatro ámbitos (y el espacio de la narrativa de ficción en general) fueron opacados o desestimados en la reflexión que hizo Mariátegui a finales de la década de 1920; un momento de inflexión que ha tenido gran influencia en cómo hemos entendido y todavía entendemos el desarrollo de la literatura peruana a lo largo de los siglos XX y XXI. Estos ensayos expresan la necesidad de crear «mapas» para lo que se percibe como territorios ignotos o difusos en el imaginario; espacios que se parecen «poco a

un territorio homogéneo y con límites definidos», como sugiere Marcone en su pensar la narrativa de la Amazonía. Desde esta margen podemos apreciar las cualidades de un Otro —las distintas formas del Otro que ha garantizado la coherencia del discurso sobre la narrativa del Perú moderno-contemporáneo—.

Tercera sección: las raíces del presente

La tercera sección está dedicada a una coyuntura particular, las dos décadas que cierran el siglo XX: las raíces del presente. Se trata aquí del cuerpo en desarrollo de la narrativa actual. El asunto es tratado de manera amplia en el primer ensayo (Yushimito), que hace un generoso recorrido ordenador a lo largo de dos décadas de intensa y variada producción narrativa.

Le siguen dos ensayos que se enfocan en aspectos puntuales. Uno se encarga del desarrollo de las narrativas indígenas amazónicas escritas (Espino Relucé). El otro se encarga de la literatura asociada con la experiencia de la crisis de estructuras y la violencia social que marcó el fin de siglo en el Perú (Quiroz). La tercera sección cierra, y con ello el volumen, con un ensayo sobre Miguel Gutiérrez y Edgardo Rivera Martínez (Peter Elmore).

En esta sección atendemos a la compleja articulación de distintas épocas y sensibilidades. La cercanía de perspectiva crea una sensación de ensanchamiento del cauce y proliferación de textos. Vemos la multiplicación de canales y la presencia en escena de una multitud de autores y de agendas narrativas. También, diferentes entonaciones en el diálogo con la tradición literaria. En este contexto es interesante observar el peso que acarrean y el reto que plantean desde la última década del siglo XX *La violencia del tiempo* (1991), de Miguel Gutiérrez y *País de Jauja* (1993), de Edgardo Rivera Martínez, las novelas de dos autores que iniciaron su trabajo literario en las décadas de 1940 y 1950.

Bibliografía

Arámbulo, Carlos & Jorge Valenzuela Garcés (2018). *Narración. Cincuenta años después*. Lima: Universidad Ricardo Palma y Editorial Universitaria.

Aróstegui Sánchez, Julio (2006). La contemporaneidad, época y categoría histórica. *Melánges de la Casa de Velázquez*, *36*(1), 107-130.

Chang-Rodríguez, Raquel & Marcel Velázquez Castro (2017). Prefacio a la colección. Las historias literarias en el Perú: balance crítico y nueva propuesta. En Julio C. Godenzzi y Carlos Garatea (coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen I: Literaturas orales y primeros textos coloniales* (pp. 11-58). Lima: Casa de la Literatura Peruana y Fondo Editorial PUCP.

Cornejo Polar, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP).

Cornejo Polar, Antonio (1995). Literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas. En Julio Cotler (ed.). *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política* (pp. 293-302). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Cornejo Polar, Jorge (2000). Literatura peruana 1980-2000. En Antonio Cornejo Polar y Jorge Cornejo Polar, *Literatura peruana: siglo XVI a siglo XX* (pp. 260-282). Lima: Centro de Estudios Literarios «Antonio Cornejo Polar» y Latinoamericana Editores.

Gnutzmann, Rita (2007). *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Alicante: Universitat de Alicante y Cuadernos de América Sin Nombre

González Vigil, Ricardo (1990). *El cuento peruano. 1920-1941*. Lima: PetroPerú, Ediciones Copé.

Hobsbawm, Eric (1998). *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*. New York: Vintage Books.

Mariátegui, José Carlos (1968). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.

Sánchez, Luis Alberto (1928). *La literatura peruana*. Lima: Talleres Perú.

Varios autores (1966). *Narración 1. Revista Literaria Peruana*. Lima, noviembre de 1966.

Varios autores (1971). *Narración 2. Revista Literaria y de Opinión*. Lima, julio de 1971.

Varios autores (1974). *Narración. Nueva Crónica y Buen Gobierno. N.3*. Lima, 31 de julio de 1974.

Un cauce bien definido

La narrativa indigenista

Estelle Tarica
Universidad de California, Berkeley

El indigenismo es un discurso sobre la situación de los pueblos indígenas en América Latina. Activista y polémico, ha sido manejado principalmente por sujetos mestizos o criollos. El indigenismo interviene en los debates sobre la modernización nacional y plantea que esta se realizará solo cuando se reconozca que los indígenas son íntegros a la nación. Si bien hay indigenismos en prácticamente todos los países latinoamericanos, en el Perú este tuvo un aporte y una riqueza de expresión excepcionales. Fue portador de ideas renovadoras y revolucionarias sobre el deber de conformar un Perú más justo superando el racismo, el latifundismo y otras desigualdades políticas y económicas de origen colonial. Se nota la influencia del indigenismo en múltiples áreas, incluyendo la política, la antropología, la arqueología, el arte y la literatura. Dentro de esta última área, la narrativa indigenista peruana sobresale por ser uno de los campos de mayor alcance. A diferencia de otros países, donde la literatura indigenista constituye un capítulo menor de su historia literaria, en el Perú la narrativa indigenista está en el centro del canon nacional. En el caso de algunas obras indigenistas peruanas, tales como las de Ciro Alegría y José María Arguedas, su fama es internacional: gozan de amplia difusión más allá del Perú, forman parte de las corrientes latinoamericanas de renovación narrativa y se han traducido a múltiples idiomas.

En el Perú se considera a la narrativa indigenista como una de las vetas literarias más ricas del país, pero no sin polémica. Si bien su influencia es innegable, su valor ha sido largamente debatido en el campo cultural peruano. Frente a las preocupaciones urbanas de «la generación del 50» y con el auge de la nueva narrativa hispanoamericana y su *boom* editorial en la década de 1960, se marginalizó la literatura indigenista por considerarla una tendencia de poco interés estético y de temática limitada. La preferencia será entonces por una literatura de mayor ambigüedad político-moral, sin la postura de denuncia que suele caracterizar al indigenismo. Fue a partir de la década de 1970, gracias al éxito de obras como *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza (1970 y 2002), y también al trabajo de críticos como Antonio Cornejo Polar, Tomás Escajadillo y Alberto Escobar, que se pudo rescatar el valor de la literatura indigenista y desarrollar

prácticas de lectura más matizadas (Cornejo Polar, 1978a, 1980; Escajadillo, 1983, 1994; Escobar 1984, 1993). Estos críticos anclaron su revalorización de la narrativa indigenista en el paradigma establecido por José Carlos Mariátegui en la década de 1920, esto es, la literatura indigenista entendida como portadora de una conciencia crítica sobre el legado colonial y la modernización peruana (Mariátegui, 1979, pp. 302-306).

Hoy en el Perú la narrativa indigenista da testimonio de lo que Aníbal Quijano ha llamado «la colonialidad del poder», una estructura de dominación instaurada en la época colonial, pero que sigue aún después de derrotada la dominación colonial política, formal —es una forma de poder que opera a través de diferencias raciales que se asumen como «naturales» y que constituyen «el marco dentro del cual operan las otras relaciones sociales, de tipo clasista o estamental» (Quijano, 1992, p. 12)—[1]. Pero también la narrativa indigenista, como todos los indigenismos, a veces participa de esa misma colonialidad y no se desprende de ella lo suficiente. La colonialidad del indigenismo está anclada en su mismo enunciado, pues las palabras «indio» e «indígena», en su origen, son nombres impuestos desde afuera en un afán por dominar pueblos conquistados. Sea por su horizonte político integracionista, sea por su lugar de enunciación, su lenguaje o su modo de conocer el mundo, el indigenismo corre el riesgo de reproducir las mismas jerarquías racializadas que intenta presentar y pretende criticar[2].

Seguidamente haremos una breve revisión de la historia del indigenismo peruano y examinaremos los debates en torno a la borrosa categoría de «literatura indigenista», la cual merece aclaraciones. Luego analizaremos en orden cronológico una serie de obras literarias fundamentales para el estudio de la narrativa indigenista en el Perú: *Cuentos andinos*, de Enrique López Albújar (1920 y 1982); *El tungsteno*, de César Vallejo (1931 y 1994); *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría (1941 y 1983); *Hombres de tierra adentro*, de María Rosa Macedo (1948); *Nahuín*, de Eleodoro Vargas Vicuña (1953 y 1976); *El Cristo Villenas*, de Carlos Eduardo Zavaleta (1956); y *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza (1970 y 2002). Para terminar, examinaremos algunas narrativas de José María Arguedas en relación con el indigenismo: el cuento «Agua» (1935 y 1983),

---

[1] Apunta Quijano: «si se observan las líneas principales de explotación y dominación social a escala global, las líneas matrices del poder mundial actual, su distribución de recursos y de trabajo entre la población del mundo, es imposible no ver que la vasta mayoría de los explotados, de los dominados, de los discriminados, son exactamente los miembros de las "razas", de las "etnias", o de las "naciones" en que fueron categorizadas las poblaciones colonizadas, en el proceso de formación de ese poder mundial, desde la conquista de América en adelante» (1992, p. 12).

[2] Las críticas sobre el indigenismo desde esa perspectiva más radicalmente descolonizadora son extensas, sobre todo desde el pensamiento indígena y desde los «estudios subalternos». Ver Bonfil y otros, 1982; Mires, 1991; Beverley, 1998; y los ensayos en Rodríguez y otros, 2001. Para el caso peruano, ver Cornejo Polar, 1978a; De la Cadena, 2000; Coronado, 2009.

la novela *Los ríos profundos* (1958 y 1998), y varios de sus ensayos. Analizaremos cómo su obra surge de la corriente indigenista y refleja ciertas preocupaciones de esta modalidad, a la vez que la excede, apuntando en otras direcciones. Desde López Albújar a Arguedas, cuando estudiamos estas obras en conjunto, nos damos cuenta de que el testimonio sobre el legado colonial proporcionado por la narrativa indigenista, tanto como su conciencia crítica respecto a la modernidad peruana, no son unívocos.

Imagen 1. Foto de Ciro Alegría. En *Oiga*, N° 212, 17 de febrero de 1967.

1. Breve historia del indigenismo peruano

Hacia finales del siglo XIX aparece en el Perú un discurso ferozmente antiindígena e hispanista. Este exalta el origen español del país y culpa a sus pueblos nativos por los males que padecía el Perú. Surge entonces el indigenismo para responder al hispanismo. El indigenismo plantea que, al contrario de lo sostenido por los hispanistas, los responsables del atraso nacional son quienes oprimen y niegan a «nuestros indios», en las famosas palabras de Manuel González Prada (1904 y 1996). De acuerdo al pensamiento indigenista, el problema del Perú reside en las clases oligárquicas y sus

aliados en el gobierno y en el clero; y su solución se encuentra precisamente en los sujetos indígenas de los Andes peruanos, los cuales constituyen el cimiento de la nación. Estas primeras generaciones de pensadores indigenistas incluyen, además de a González Prada, a Clorinda Matto de Turner y, ya entrando al siglo XX, a Dora Mayer y a Pedro Zulen, ambos promotores de la Asociación Pro-Indígena (1909-1916).

A partir de la década de 1920 el indigenismo se convierte en un movimiento nacional de inusitada energía. Sus fechas corresponden al segundo gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), el período de «la Patria Nueva». Leguía, sin embargo, apoyó solo parcialmente al indigenismo; este floreció entre los artistas y pensadores revolucionarios. Este indigenismo de vanguardia se nutre de los debates en torno a la reforma educativa de 1920, las nuevas preocupaciones políticas y estéticas de los jóvenes, el flujo cosmopolita de ideas que marca la época y las luchas agrarias del sur andino lideradas por campesinos indígenas. Es, sobre todo, tal como apunta Jorge Coronado, un discurso sobre la modernidad andina, sobre las transformaciones implicadas por la modernización del Perú y el curso que esa modernización ha tomado o debería tomar (2009, pp. 2-7). La actividad intelectual del indigenismo se nuclea principalmente en tres centros urbanos —Cusco, Puno y Lima— y gira en torno a varios pensadores claves. En Cusco esa persona fue Luis Valcárcel, cuyo libro *Tempestad en los Andes* (1927), prologado por Mariátegui, celebró el despertar de un «nuevo indio» y proclamó al Cusco como bastión espiritual del Perú, bajo el lema de un «Andinismo» revolucionario. En Puno, en torno a la revista vanguardista *Boletín Titikaka* y los hermanos Alejandro y Arturo Peralta (alias «Gamaliel Churata»), se generó un indigenismo de estética experimental y cosmopolita no obstante continuar anclado en las vivencias del Altiplano (Wise, 1984; Vich, 2000; Zevallos, 2002).

En el caso de Lima, la figura de más influencia fue José Carlos Mariátegui (De Castro, 2018), en el centro del círculo intelectual formado en torno a la revista *Amauta*, fundada por él, Magda Portal y otros, en 1926, con el objetivo de presentar novedosas ideas sobre arte, política y peruanidad. El indigenismo fue la esencia de su pensamiento revolucionario y socialista. En su libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Mariátegui quiso demostrar que el país no podría ser ni justo ni próspero sin desmantelar las estructuras sociales legadas del colonialismo. Para el fundador de *Amauta*, el llamado «problema del indio» emanaba del gamonalismo. En otras palabras, el problema no lo constituían los «indios» mismos sino quienes los oprimían y, por tanto, la solución al problema no se encontraba en acciones humanitarias sino en cambiar el sistema agrario, semifeudal y profundamente injusto (1979 [1928], pp. 46-47). Para él, los Incas eran pioneros del comunismo agrario y las actuales comunidades indígenas ofrecían una valiosa alternativa socialista (1979, pp. 58-61, 76-79).

En las décadas posteriores, el indigenismo habría de perder su empuje militante. En las décadas de 1930 y 1940, efectúa una especie de migración y se «muda» de lugar: antes su «sede» eran los variados activismos de los vanguardistas, ahora serán las instituciones de investigación etnológica, folclórica y arqueológica, aunque sin jamás alcanzar la influencia institucional propiciada por la Revolución mexicana en ese país. El indigenismo floreció mayormente en el ámbito de la narrativa. A través de la literatura se siguió y se profundizó la veta de conciencia crítica abierta por el indigenismo de vanguardia en la década de 1920, inspirada, a su vez, por pensadores decimonónicos. Los cuentos y las novelas indigenistas de esa época tendrán un largo alcance y al mismo tiempo constituyeron un lugar de enunciación desde el cual cuestionar el curso de la modernización en el Perú.

2. Definir y delimitar la «narrativa indigenista»

¿Qué permite calificar de «indigenista» a una obra narrativa? Obviamente, esta categoría, cuando se trata de obras literarias, es notoriamente difícil de precisar y tiende a ser aplicada de manera contradictoria. Veamos qué dice la crítica al respecto —es decir, sus puntos de convergencia y divergencia en torno a la categoría «indigenista»—. Empecemos con Mariátegui, el crítico peruano de mayor influencia en cuanto a este tema. Sus aportes y el legado del indigenismo de vanguardia son decisivos en cómo delimitamos hoy día la narrativa indigenista. Como vimos, para Mariátegui, el «problema del indio» es en realidad «el problema de la tierra». Por lo tanto, y con respecto a su referente, el anclaje de la narrativa indigenista en el tema de la tierra y en la vivencia campesina en los Andes es fundamental. Esto explica quizás por qué no suele hablarse de narrativa indigenista urbana o de narrativa indigenista de la selva. La sierra andina es el escenario que más asociamos con la narrativa indigenista y la desposesión de la tierra campesino-indígena, su drama principal. Por eso no es suficiente que una obra contenga personajes indígenas para que sea considerada indigenista, también es fundamental su actitud hacia la situación indígena. La narrativa indigenista se diferencia de otras porque representa a personajes y vivencias indígenas en su postura crítica hacia el sistema político-económico de raigambre colonial; este oprime a los «indios» campesinos de la sierra y genera la desigualdad racializada, característica de la modernidad peruana.

De acuerdo con Mariátegui, entonces, la literatura indigenista se caracteriza sobre todo por su afinidad con el movimiento indígena: «Extrae su inspiración de la protesta de millones de hombres» (1979, p. 306). Es una corriente literaria que expresa un ansia de «reivindicación del indio» política y económica (p. 302). Por eso existe una diferencia importante entre la literatura indigenista y otras corrientes literarias, como

el costumbrismo, el criollismo o, en el caso de Argentina y Uruguay, la gauchesca. Estas, dice Mariátegui, representan «un tipo, un tema, un motivo, un personaje», mientras que la literatura indigenista representa «un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu», una fuerza viva, en otras palabras, por lo cual «no es posible valorar [al indio] y considerarlo desde puntos de vista exclusivamente literarios» (p. 304). Por esa misma razón Mariátegui insiste en que la literatura indigenista no debe ser condenada por no ofrecer «una versión rigurosamente verista del indio» —no podría hacerlo porque es «literatura de mestizos», dice Mariátegui, y, además, su razón de ser no es el verismo, no es representar auténticamente el «mundo indígena», sino expresar ese movimiento político-económico de reivindicación (p. 306)—.

El indigenismo como movimiento sociopolítico concluye a finales de la década de 1920; la narrativa indigenista sigue mucho más allá, produciendo múltiples obras maestras a través del siglo XX. Si bien el movimiento indigenista como tal deja de existir, el modelo crítico propuesto por Mariátegui, en el que la literatura indigenista se define a partir de su afinidad con las movilizaciones campesinas, regionales y estudiantiles de la época vanguardista, se mantendrá básicamente intacto para quienes investigamos la narrativa indigenista. Las obras literarias indigenistas se conocen a partir de su referente —el problema de la tierra en la sierra andina[3]— y a partir de su actitud de denuncia social y su crítica a la situación colonial de la modernidad peruana.

Sin embargo, la cuestión no termina aquí. En la década de 1970, Antonio Cornejo Polar ofrece un nuevo aporte: además de su referente (el mundo campesino-indígena de la sierra) y de su actitud (de denuncia y reivindicación), la literatura indigenista se define también por su exterioridad respecto a su referente (1980, p. 3). En otras palabras, para el crítico, la literatura indigenista, por ser escrita y por formar parte del sistema literario occidental, «supone un lector distante, ajeno al universo que se le propone en el texto» (1978a, p. 19). El aporte de Cornejo Polar es producto, en parte, de la creciente influencia de la antropología peruana y un concepto de «el indio» como «otro» cultural y objeto de conocimiento sociocientífico. Cornejo Polar acuña el concepto de «literatura heterogénea» (López Maguiña, 2018) para definir qué ocurre cuando un autor o una autora quiere re-presentar a seres «otros» y vivencias culturalmente distintas de las suyas. La literatura heterogénea sería aquella que opera dentro de un sistema literario quebrado y conflictivo, «cuando la producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y su referente a otro distinto y hasta opuesto»

[3] Claro, el «problema de la tierra» en el Perú no se limita a la sierra andina —abarca también la costa peruana y las haciendas de esa zona—. En realidad, entonces, si bien solemos limitar la categoría de «narrativa indigenista» a aquellas narrativas que tienen la sierra como escenario, deberíamos pensar también sus roces con las narrativas que contemplan la dominación latifundista en la costa, tales como *Rastrojo*, de María Rosa Macedo (1944).

(Cornejo Polar, 1978a, p. 13). Para Cornejo Polar, ese sistema literario quebrado dentro del cual se genera la literatura indigenista es de origen colonial y, por tanto, reproduce el sistema de dominación español-criollo, pese a la intención de los autores indigenistas de criticarlo.

Otros críticos, además de Cornejo Polar, plantean que la exterioridad de la literatura indigenista es una de sus características fundamentales. Para ellos, el indigenismo es «una visión urbana de los Andes» (Kristal, 1991); sin plasmar los Andes o representar a los indígenas ofrece una perspectiva criolla y mestiza que los imagina según sus propios códigos y deseos (Lauer, 1997; Vargas Llosa, 1996). De estos, Cornejo es quizás el único en valorar el indigenismo por esa misma distancia entre el productor y su referente, y así rescatarlo de la mala fama que adquiere a partir de la década de 1960, cuando la narrativa indigenista sufre una desvalorización frente al auge de la narrativa urbana en el Perú y el éxito comercial de la «nueva narrativa» latinoamericana. Para Cornejo tales juicios van a contrapelo de Mariátegui, pues al juzgar la literatura indigenista según su grado de verismo respecto a las vivencias indígenas, los críticos «consideran como defecto lo que es la identidad más profunda del movimiento» (1978a, p. 18). Para el rector de San Marcos, esa exterioridad hace que la literatura indigenista sea más plenamente portadora de la cuestión nacional porque reproduce, en su sistema de producción y circulación, «la contradicción básica» del Perú, esto es, la fractura colonial en el seno de la nación, la no integración y la subordinación del mundo indígena (1989b, p. 208). En otras palabras, para Cornejo, las literaturas indigenistas visibilizan el legado colonial precisamente a través de ese «defecto». Las literaturas heterogéneas tales como la indigenista, dirá Cornejo, representan de manera más auténtica la nacionalidad fracturada y colonial, del Perú: «Es una literatura heterogénea inscrita en un universo también heterogéneo» (1978a, p. 17).

Tomando en cuenta estas varias reflexiones sobre qué define la literatura indigenista, ¿cuáles autores y obras se integran a la corriente indigenista, y cuáles no? No existe una respuesta de consenso. Para algunos, la novela *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, es una novela indigenista (Cornejo Polar, 1989b, p. 11); para otros es más bien un relato «precursor» del indigenismo (Escajadillo, 1994, p. 34). Según un crítico, Ventura García Calderón es indigenista (Kristal, 1991, p. 199); para otro no lo es (Cornejo Polar, 1989a, pp. 95-97). La obra de José María Arguedas ha corrido la misma suerte: fue calificada de «indigenista» por algunos (Cornejo Polar, 1980; Escajadillo, 1994; Vargas Llosa, 1996) y no indigenista o solo parcialmente indigenista por otros (Lauer, 1997; Rowe, 2006). No obstante, la mala fama del indigenismo gana el partido —el calificativo de «indigenista» es para muchos básicamente un insulto—. Hay autores cuyas obras son netamente indigenistas según los criterios arriba expuestos; sin embargo, rehúsan el nombre «indigenista» para calificar sus escritos. Por ejemplo,

en 1950, Arguedas negó que sus obras hasta ese momento fueran indigenistas (1977, p. 165). Scorza también fue reacio a que sus novelas se tildaran de «indigenistas» (Gras, 2002, p. 52).

Pese a los valiosos intentos de la crítica por organizar la producción indigenista en diferentes subcategorías según su tipo o su año de publicación, la literatura indigenista sigue siendo una categoría esencialmente borrosa. Por eso hemos optado por un acercamiento analítico flexible y plástico a las obras que nos ocupan, atento a semejanzas y diferencias, pero sin fijar estas en categorías propias. Concordamos con Escajadillo: hay muchos indigenismos (1983, p. 178). Más que ser o no ser «indigenistas», las obras estudiadas asumen el legado de Matto de Turner y de Mariátegui en diferentes maneras y grados.

Pasemos ahora a revisar las obras cuyo análisis nos ilumina el universo de la narrativa indigenista: *Cuentos andinos*, de Enrique López Albújar; *El tungsteno*, de César Vallejo; *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría; *Hombres de tierra adentro*, de María Rosa Macedo; *Ñahuín*, de Eleodoro Vargas Vicuña; algunos relatos de *El Cristo Villenas*, de Carlos Eduardo Zavaleta; y *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza. También revisaremos bajo la óptica del indigenismo algunas narrativas de José María Arguedas, enfocándonos en *Agua* (1935 y 1983) y *Los ríos profundos* (1958 y 1998). Esta lista de obras no pretende ser completa, pero sí nos permite desarrollar una serie de perspectivas valiosas sobre la narrativa indigenista del siglo XX en el Perú.

3. Narrativas indigenistas en el período vanguardista y más allá: Cuentos andinos (1920), *El tungsteno* (1931), *El mundo es ancho y ajeno* (1941), *Hombres de tierra adentro* (1948)

Aparecida en 1920, *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar es una obra literaria tremendamente racista, llena de grotescas y dañinas imágenes de los indígenas. En este sentido se parece mucho a los cuentos de Ventura García Calderón en *La venganza del cóndor* (1924). Ambas colecciones quieren inspirar en el lector una suerte de horror ante la «barbarie» indígena de la sierra peruana. Pero a diferencia de *La venganza del cóndor, Cuentos andinos*, tuvo gran impacto en el pensamiento indigenista de la década, porque se percibía en estos un comentario abiertamente crítico sobre la sociedad. Mariátegui los elogia en *Siete ensayos* e invita a López Albújar a publicar en *Amauta*. Estos cuentos entonces tienen un valor histórico importante para el desarrollo del indigenismo, tal como destaca el novelista Ciro Alegría en su evaluación de López Albújar (Alegría, 1963, p. 7)[4].

[4] El valor histórico de *Cuentos andinos* radica también en el hecho de que su estética fue explícitamente rechazada por José María Arguedas en la década siguiente (*Primer Encuentro*, 1969, pp. 41, 243). Mal que

López Albújar fue juez de primera instancia en Huánuco, experiencia que forma la base para muchos de los hechos narrados en *Cuentos andinos*. La voz narrativa de algunos de los cuentos es precisamente la de un representante de la ley, pero muy consciente de los límites de su autoridad y presto a admitir que el orden legal impuesto por él es imperfecto. Esa perspectiva se propone desde adentro del poder del Estado, pero transmite actitudes no y anti oficiales, por ejemplo, su sarcasmo autocrítico. Muchos de los cuentos están dotados de una ironía subversiva que rompe definitivamente con los moldes románticos y modernistas precedentes y pone en tela de juicio las estructuras de dominación. Si bien el narrador pertenece a la «gente decente» del pueblo, no cesa de demostrar las hipocresías de su clase, tal como en «La soberbia del piojo» o «El caso Julio Zimens». Su mirada no huye de las violencias sociales de la sierra. Es seguramente debido a esa mirada irónica sobre la violencia, su «criticismo» (Mariátegui, 1979, p. 308) y su «tónica social» (Alegría, 1963, p. 8), que estos cuentos adquieren su fama de verosimilitud. El estilo más realista, la perspectiva más ambigua y ambivalente, daban la impresión, según los cronistas de la época, de que por primera vez se retrataba a «indios de carne y hueso» en la literatura peruana (1963, p. 8).

Circula en *Cuentos andinos* otro sentimiento no oficial: la curiosidad genuina del narrador por conocer y entender las vivencias indígenas. El narrador escucha a los indígenas de su entorno y transmite sus saberes. Ese es precisamente uno de los logros de la obra: hacernos percibir que las comunidades indígenas son portadoras de saberes propios. Tal es el caso del cuento «Ushanan Jampi», el relato más elogiado del libro, revelador de la existencia de un sistema legal comunitario indígena, operando paralelamente al sistema legal republicano. Lo mismo ocurre con el cuento «Los tres jircas», relato explicativo del origen de los tres cerros que rodean una comunidad. El relato logra comunicar cómo el paisaje del Altiplano —la «naturaleza» andina— es un actor vivo, una fuerza motriz de la historia. El tratamiento de las prácticas en torno a la coca —*chacchar* y *catipar*— incluido en varios cuentos, también contribuye a fortalecer, para el lector, una idea de la importancia de los seres «otro-que-humanos» con que han interactuado milenariamente las comunidades indígenas en los Andes. Estos son los elementos, vale decir, que Mariátegui destacó en sus apreciaciones de López Albújar, pues pudo percibir a través de estos relatos la vigencia de las prácticas indígenas de la sierra, la negativa a renunciar a «su propia concepción de la vida». Todo ello le permitió proponer una conexión entre estas y el comunismo (1979, pp. 308-309).

---

bien, tenemos una deuda con López Albújar por haber inspirado en Arguedas el disgusto que lo llevara a crear su propia estética indigenista.

López Albújar, sin embargo, no quiere dejar abierta esa puerta al relativismo que permitiría, quizás, un nuevo diálogo entre el mundo indígena y el mundo no indígena. Repetidas veces, afirma los peores clisés sobre los indígenas, despreciando y criticando sus saberes. Su mirada a la violencia, reveladora, por cierto, se deleita con la imagen grotesca a la vez que la moraliza. Así, el narrador busca provocar un distanciamiento entre el lector y los perpetradores indígenas de la violencia. López Albújar la proyecta en «el otro» diferente, cuando en realidad es también un legado colectivo ineludible.

Esa idea sobre la violencia como sistema social la encontramos en la novela corta *El tungsteno*, de César Vallejo, aparecida en 1931, en Madrid. En vez de proyectar la violencia en los indígenas, Vallejo la ancla definitivamente en el sistema de explotación laboral. *El tungsteno* es su obra narrativa más conocida. Se desarrolla en una mina de tungsteno en el departamento de Cusco explotada por la empresa Mining Society. La novela tiene un estilo a veces melodramático, a veces irónico, altamente efectivo para narrar las consecuencias devastadoras de la minería para el Perú y también en consonancia con los planteamientos de Vallejo en sus escritos sobre el arte revolucionario (Bush, 2010, pp. 373-374). La novela denuncia las injusticias padecidas por las comunidades indígenas de la sierra, tal como el caso de los Soras que habitan la zona de la mina y son progresivamente despojados de sus tierras y obligados a trabajar en la mina, donde desaparecen para siempre.

El exterminio de los indígenas a través de su forzada proletarización es un tema recurrente en la novela. Sin embargo, no siempre ocupa el primer plano de la narrativa. Este se focaliza en la experiencia de los peruanos cómplices de la empresa minera extranjera. Los personajes principales son los peruanos que trabajan más directamente en la Mining Society: el cajero, el ingeniero y el agrimensor de la empresa, el comisario del asiento minero, y un comerciante y contratista de peones para la mina. Estos personajes forman un coro de voces de espantosa indiferencia frente al sufrimiento humano causado por el capitalismo extractivista. Ellos se enriquecen de este sufrimiento, lo gozan, lo sexualizan y lo generan. También lo justifican. Esta proclamada gente de bien ideologiza la inferioridad de los indígenas, y alaba la justeza del capitalismo y su «ley del más fuerte». Dice el agrimensor, ignorante e hipócrita:

> Yo soy una persona incapaz de hacer daño a nadie. Todos me conocen. [...] Aquí, por ejemplo, he venido a trabajar, no para dejarme quitar lo que gane, sino para reunir dineros que me faltan. Por lo demás, yo no quito a nadie nada, ni quiero echar tierra a ningún hijo de vecino (Vallejo, 1994, pp. 54-55).

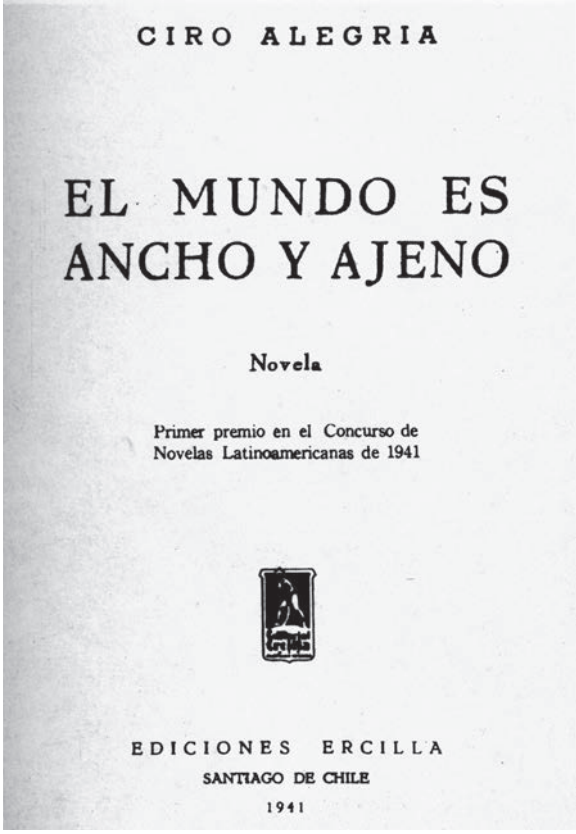
Este agrimensor, por cierto, permitirá que sus compañeros violen a muerte a una chichera. Por boca de los personajes, Vallejo devela su corrupción, su violento desprecio hacia los indígenas de la zona y su lujuria asesina. Así, la nefasta trinidad compuesta

por el juez, el gobernador y el cura denunciada por Matto de Turner en la narrativa indigenista del siglo XIX (1994), ha sido reconfigurada medio siglo después por Vallejo; los personajes pequeño-burgueses (los funcionarios de la mina, el comerciante) sustituyen al cura, pero siguen predicando una teología de la deshumanización.

Posiblemente la novela refleje las experiencias de Vallejo, quien de joven trabajó en las oficinas de una mina en Quiruvilca (Franco, 1976, p. 4). No obstante, *El tungsteno*, «novela proletaria» y revolucionaria, refleja el acercamiento del poeta al marxismo. En 1928, Vallejo, siguiendo a Mariátegui, se había declarado socialista; a partir de 1929 visitaría varias veces la Unión Soviética; y en 1931 se afilió al Partido Comunista de España (Franco, 1976, pp. 153-159; Bruzual, 2012, pp. 49-76). Ese proceso de concientización se ve representado en la novela misma a través del joven agrimensor, Leónidas Benites, quien paulatinamente toma conciencia de las injusticias del entorno y finalmente decide unirse al incipiente movimiento obrero. La novela termina con un horizonte de posible revolución: «El viento soplaba afuera, anunciando tempestad» (Vallejo, 1994, p. 154).

El año 1941 cobra mucha importancia en la historia de la narrativa indigenista en el Perú: aparecen la novela *Yawar fiesta*, de José María Arguedas, y *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría. Ambas obras tendrán un profundo impacto. La de Arguedas, la más corta de las dos y la menos apreciada en su momento, sigue recibiendo atención crítica. La de Alegría, larga y de inmediata fama —ganó un premio internacional antes de ser publicada[5]—, ya no goza del mismo reconocimiento pese a ser una obra maestra de mucha hermosura y porque, como dijo Cornejo Polar hace unos años, «ese texto sigue hablándole en presente, aquí y ahora, al lector» (1978b, p. IX). Se han publicado más de cincuenta ediciones en español de la novela (Escajadillo, 1983, XX) y ha sido traducida a muchos idiomas. Hasta Mario Vargas Llosa, cuya desestimación del indigenismo es legendaria, elogió la novela: «En *El mundo es ancho y ajeno*, todo —desde su hermoso título que proclama las intenciones críticas que animan al autor, hasta el estampido de los máuseres con que concluye la historia— se corresponde: la enormidad de las injusticias que denuncia, la plasticidad metafórica del lenguaje, el suntuoso panorama geográfico, la rica variedad de tipos humanos, el ritmo solemne en el que se desarrolla la acción de la novela» (1982, p. 9).

[5] Se trata del premio «Concurso Latinoamericano de Novela», convocado por la Unión Panamericana para promover en los Estados Unidos la literatura latinoamericana; las obras premiadas fueron traducidas al inglés y editadas por Farrar & Rinehart para el público estadounidense.


CIRO ALEGRIA

EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO

Novela

Primer premio en el Concurso de Novelas Latinoamericanas de 1941

EDICIONES ERCILLA

SANTIAGO DE CHILE

1941

Imagen 2. Portada en blanco y negro de *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1941, primera edición.

El mundo es ancho y ajeno fue el intento literario más vasto y ambicioso de su momento por describir la nación desde una perspectiva anclada en un pueblo indígena. La comunidad de Rumi, en los Andes del norte del Perú, es el foco de la narrativa, en las primeras décadas del siglo XX; su alcalde, Rosendo Maqui, es el protagonista más importante. Maqui es una figura única y representativa a la vez, a la manera de las novelas realistas. Alegría dota a su personaje de una vida interior, de una trayectoria biográfica, propia y singular; pero lo ancla en una experiencia histórica común, determinada por fuerzas sociales nacionales y globales. Lo mismo ocurre con los otros personajes memorables de la novela, tales como el bandido Fiero Vásquez y su amigo Doroteo Quispe, o Benito Castro, el hijo adoptivo de Maqui.

No se puede subestimar la importancia de la comunidad indígena en *El mundo es ancho y ajeno*, la cual sirve a la vez como sede y protagonista de la acción. Los críticos han comentado que, en esta novela, «Alegría postula que una comunidad indígena es el

único lugar en el mundo andino donde el campesino puede vivir feliz ...con dignidad y alegría» (Escajadillo, 1983, p. 2). La comunidad indígena «representa un tipo de organización social mucho más humano que todos los otros que aparecen en el resto de la nación» (Cornejo Polar, 1989a, pp. 139-140). Pero Alegría no solo representa a la comunidad indígena; escribe el Perú desde esa comunidad. No es que la voz indígena sea literalmente la voz narrativa de la novela, pues estas quedan claramente diferenciadas en cuanto a los rasgos de su habla. Cuando digo que la novela relata la historia desde la perspectiva de la comunidad, me refiero a su perspectiva histórica, geográfica, crítica, ética.

La comunidad es el centro de la novela y su verdadero eje moral desde el cual los lectores aprendemos a ver con nuevos ojos la historia del Perú. En este ámbito, cada decisión de Rumi respecto a su futuro, es motivo de debate y discusión entre los comuneros, conformándose así una suerte de democracia colectiva. Aprendemos no solo que «la justicia» en el Perú es criminal sino cómo operan los mecanismos de esa criminalidad. Aprendemos a ver la tierra no como una materia inerme sino como «la vida misma» (Alegría, 1982, p. 187), inajenable. En el magnífico primer capítulo de la novela, Rosendo Maqui reflexiona sobre la historia del pueblo, sus fortunas y sus desgracias, revelando cómo este ha sido traspasado por la historia nacional. La guerra civil entre «azules» y «colorados» en el siglo XIX, por ejemplo, trae sangre y sufrimiento a Rumi. Pero Alegría enfatiza siempre el sentimiento de anclaje y permanencia en el trasfondo andino: «El tiempo había pasado o como un arado que traza el surco o como un vendaval que troncha el gajo. Pero la tierra permaneció siempre, incontrastable, poderosa, y a su amor alentaron los hombres» (1982, p. 56).

A través del juicio por linderos con el hacendado Álvaro de Almenábar y a través de las experiencias de aquellos comuneros que, por una razón u otra, salen de Rumi y conocen «el mundo ancho y ajeno», el tejido de la acción va creciendo, incorporando más hilos y dibujando una visión amplia y compleja de las primeras décadas del siglo XX en el Perú. El lector se da cuenta, al continuar por las seiscientas páginas de la novela, cuán fácil hubiera sido para el autor dejar a Rumi definitivamente atrás para seguir el curso de otras historias, ubicadas en diferentes escenarios y, sin embargo, esto no pasa. La narrativa siempre vuelve a Rumi, centrándose en su suerte y, sobre todo, en su conexión con la tierra y en su apuesta por la libertad. Hay un compromiso profundo que ata la mirada del narrador a la comunidad indígena. Alegría logra englobar al país sin dejar de nuclear la acción en la comunidad.

El mundo es ancho y ajeno contiene elementos de la escuela literaria naturalista: a veces pareciera que todos los intentos de los comuneros por librarse del hacendado fueran vanos, que no hay salida posible para Rumi frente al ambiente criminal que permea el país gracias al gamonalismo. «Los patronos lo pueden todo», dice un

personaje, a modo de refrán triste (Alegría, 1982, p. 447). Pero si bien la comunidad termina siendo víctima del mundo de afuera, engañada por supuestos aliados en pueblos vecinos, Alegría dota a los comuneros de una poderosa inteligencia moral. La razón la tienen los comuneros, pese a su derrota. El sentido común de los habitantes de Rumi, su ética vital y su profundo amor a la tierra contrastan con la confusión y la hipocresía de los personajes de afuera. También contrastan con la terrible miseria de los «indios» trabajadores fuera de la comunidad —los peones de las haciendas, de las minas, del caucho, del puerto del Callao—. Se dirá, con cierta razón, que esa visión es idealizada, simplificada, pues en esta novela, la comunidad es enteramente justa y buena, mientras que el mundo de afuera es constantemente conflictivo y contradictorio. Sin embargo, la crítica de la modernidad nacional que Alegría transmite a través de Rumi es históricamente correcta y también la persistencia de la comunidad indígena en el Perú ha sido comprobada por estudiosos. Más que idealización fantasiosa, la vida comunitaria en *El mundo es ancho y ajeno* debe leerse como señal de que sí es posible un orden social alternativo.

Para concluir esta sección sobre la narrativa indigenista de las décadas de 1920, 1930 y 1940, pasemos a los cuentos de María Rosa Macedo en *Hombres de tierra adentro* (1948). A primera vista podría parecer raro incluir a Macedo en un estudio sobre la narrativa indigenista. Es cierto que fue gran amiga de Sabogal y otros indigenistas (Minardi, 2009, pp. 388-389). Pero vista en su totalidad, su obra literaria no forma parte de los cauces principales del indigenismo; más bien se la considera dentro del realismo y el regionalismo (Suárez, 2015, p. 95). Con excepción de *Viento andino*, una series de estampas o impresiones costumbristas sobre el sur andino peruano[6], el «indio» como tipo o personaje, como eje a través del cual trazar los dramas sociales del Perú moderno, es un coprotagonista de la trama con otros «tipos» peruanos, no su actor principal. La comunidad indígena no figura en sus obras; tampoco la opresión del sistema latifundista. Además, las narrativas de Macedo, si bien ofrecen una aguda sensibilidad social, no son tan claramente de denuncia como lo son las obras indigenistas de la época. De acuerdo con Giovanna Minardi, Macedo «no emprende una crítica radical y sistemática del orden vigente», y no encontramos en su obra «una verdadera reivindicación indigenista» (2009, p. 394).

Sin embargo, el poner a Macedo en compañía de algunos contemporáneos indigenistas revela las omisiones de estos, quienes no prestaron mucha atención a aquellas vivencias indígenas que traspasan los núcleos de la comunidad y la hacienda.

---

[6] *Viento andino* forma la segunda parte de la colección *Ranchos de caña* (1941). Consta de nueve entradas sobre la vida andina, cinco de las cuales fueron originalmente publicadas como artículos en los periódicos limeños entre los años 1936 y 1940. No son relatos de ficción; contienen varias impresiones de viaje y anécdotas históricas, una «tradición» y muchos lugares comunes y clisés sobre los «serranos».

Los ríos y caminos que forman los espacios de tránsito desde la costa hasta la sierra, forman el escenario para las vidas humildes que Macedo retrata. Ambientadas muchas veces en las quebradas costeñas de la zona iqueña, de donde provenía la autora, sus obras dejan constancia de la heterogeneidad socioétnica del Perú. Esa es una de las razones por las cuales sus cuentos ayudan a redondear el panorama literario sobre la vida indígena del Perú. Sus personajes están literalmente en movimiento, mudando de lugar en lugar, sea por razones de amor, sea por razones económicas; por lo tanto, sus cuentos relatan historias de encuentros y desencuentros entre seres a quienes el destino les ha hecho mudar de sitio en sitio. Otra razón que justifica nuevas (re)lecturas de su obra, se debe a los retratos de las mujeres del campo —algunas son indígenas, otras son afroperuanas, otras, las patronas criollas— que Macedo ofrece en sus narrativas. Aquellos retratos son más vivos y desarrollados que el retrato femenino ofrecido por los otros autores que se analizan aquí. La vivencia femenina muchas veces está en el centro del relato. Las mujeres de Macedo adquieren una vitalidad y un protagonismo nuevos. Son seres que trazan sus propios caminos por la vida y cuyas historias despiertan el interés del lector.

Estos dos elementos —sus retratos de mujeres y sus escenarios de encuentro entre seres arraigados y seres desarraigados— ofrecen una imagen de la vida andina que las narrativas indigenistas suelen marginar. En los cuentos de *Hombres de tierra adentro*, Macedo combina ambos elementos a través de un *topos* literario: el triángulo de amor, el cual le permite trazar caminos narrativos a través del tiempo y el espacio. En el cuento «Chivateros» la joven serrana Cirila acompaña a su familia por cerros y quebradas en busca de pasto. En las tierras frías, se enamora de Pablo; bajando por «la garganta de la quebrada», la quiere conquistar Juan; pero Cirila, dueña de sus amores, se decide por el mayordomo de la hacienda, dejando que sus padres prosigan el camino sin ella. En «Carnaval» Domitila reconoce al forastero que acaba de llegar al pueblo: ese hombre era su amante hace muchos años, hasta que el esposo de Domitila lo venció y lo obligó, humillado, a salir del pueblo. En «Campamento» el escenario es una carretera en construcción; cuando llega Vidal en busca de trabajo, reconoce a su viejo amigo Francisco, pero también a Justina, la esposa de Francisco que había sido amante de Vidal en Lima cuando eran jóvenes. Y así, seguido: hombres y mujeres que se encuentran, se escapan, se vuelven a encontrar, a través de un espacio compartido donde se cruzan caminos y destinos de vida. Los personajes llegan a un lugar viniendo de otro: «Damián llegó muy joven a la quebrada» (Macedo, 1948, p. 30); «Vinieron de Manrique el mes pasau» (1948, p. 31); «llegó, muy joven, de la campiña iqueña» (p. 99); «Vientos de mala fortuna lo arrojaron a ese pueblo» (p. 64); «Ya vamos llegando, ya» (p. 7). En *Hombres de tierra adentro* raras veces se está en su lugar de origen. En palabras de la investigadora Mariana Libertad Suárez, Macedo «acerca y

aleja identidades aparentemente inconexas dentro de la organización social del Perú» (2015, p. 97).

Suárez acierta cuando nos recuerda que, como es el caso para la obra de muchas escritoras latinoamericanas, las obras de Macedo «llaman a reconsiderar los criterios bajo los cuales se han agrupado las diferentes generaciones o movimientos estéticos del continente» (2015, p. 13). Ese no caber en las agrupaciones literarias establecidas no debe verse como un problema, al contrario, para el pensar crítico es una dicha, porque la obra de María Rosa Macedo nos permite una nueva apreciación del indigenismo como tal. Más que una caja literaria donde caben o no determinadas narrativas, pensemos el indigenismo como un tejido inconcluso, uno que tiene hebras sueltas que nos llevan a otros entramados literarios.

4. El neoindigenismo: *Nahuín* (1953), *El Cristo Villenas* (1956), *Redoble por Rancas* (1970)

El apelativo «neoindigenista» ha sido utilizado por la crítica para denominar la narrativa indigenista surgida después del período vanguardista y cuyas técnicas literarias están más cercanas a la llamada «nueva narrativa». En este sentido, el aporte del crítico Tomás Escajadillo sobre la narrativa indigenista del período posvanguardista es fundamental (1994). En realidad, el «indigenismo» y el «neoindigenismo», si bien útiles para ayudarnos a periodizar la literatura indigenista, son categorías de poco aporte analítico. El lector encontrará muchas semejanzas entre un grupo y el otro, y también muchas diferencias, tanto en el estilo como en el contenido de las obras.

La obra *Nahuín*, de Eleodoro Vargas Vicuña, ejemplifica algunas de las diferencias y semejanzas entre los dos períodos de producción indigenista. Estos seis cuentos breves fueron escritos en 1950 y publicados en 1953[7]. *Nahuín* relata la vida de un pueblo andino triste y abandonado. ¿Quién lo abandonó, por qué, cuándo? No lo sabemos. Vargas Vicuña prescinde de una voz narrativa explicativa. Todo lo cuenta a través de narradores en primera persona —yo, nosotros— que narran su realidad desde adentro, sin capacidad de alcanzar una mirada distanciada para ubicar su situación en una realidad histórica o sociológica concreta. Esto es una gran diferencia con respecto a las narrativas indigenistas antes analizadas donde encontramos la diferencia entre la voz narrativa y la voz de los personajes. Como veremos, sí existe un parentesco con una obra anterior: la conexión entre los cuentos de *Nahuín* y los cuentos de *Agua*, de José María Arguedas (1935), pues ambos autores construyen el mundo andino a partir de

[7] La edición de 1976 cambia el título de *Nahuín* a *Ñahuin* (Vargas Vicuña, 1976, p. 16).

voces de narradores que son también personajes, integrados al mundo del cual ofrecen testimonio.

Los personajes de *Nahuín* son «almas en pena», como «ese don Aguilar», embalsamador de pájaros —metáfora que podría extenderse a este pueblo anónimo en su conjunto—. En todos los cuentos el pueblo padece desgracias accidentales que lo congelan en un presente eterno y fantasmal: «Agria memoranza es este tiempo en que se mira la tierra, entristece uno o maldice» (Vargas Vicuña, 1976, p. 54). Vargas Vicuña comunica poderosamente la impotencia de estos seres, que velan sus muertos, trasladan sus muertos, recuerdan sus muertos y hablan desde la muerte, apesadumbrados. Viven en un paisaje a la vez seco y lodoso, «de transitar imposible», «miserable» y de «aire entristecido» (1976, pp. 45, 56, 59). En el último cuento, el narrador lamenta: «Toda la vida el corazón enterrarlo, sembrarlo para gusanos. Entonces, para qué tanto. A ver digan. ¿Para qué?» (p. 80). *Nahuín* plantea poderosamente la pregunta, pero no la contesta.

Son relatos bellos, líricos, hechos de un lenguaje coloquial tornado poético, intenso y comprimido: una obra «impregnada de una subyugante intensidad poética», cargada de sentido, comenta el autor y crítico Washington Delgado (1976, p. 17). Este trabajo con el lenguaje es quizás su seña más duradera y la que habría de tener más impacto en autores posteriores (Escajadillo, 1994, p. 153). Además, según el análisis de Cynthia Vich, a través de ese lenguaje rescatado Vargas Vicuña crea «un espacio enunciativo» y así logra representar la «pluralidad epistemológica» del Perú. En otras palabras, un autor cosmopolita y secularizado re-crea una vivencia campesina que percibe la existencia de zonas borrosas entre la vida y la muerte (2005, p. 84). A diferencia de los textos indigenistas de López Albújar, Vallejo o Alegría, este no es un indigenismo de denuncia o de conciencia crítica; no son relatos de opresión o injusticia social.

Veamos ahora algunos cuentos de *El Cristo Villenas* (1956), de Carlos Eduardo Zavaleta. De los siete cuentos de esta colección, algunos ambientados en la sierra ancashina, cuatro pueden considerarse indigenistas: los cuentos «La batalla», «El Cristo Villenas», «Mister X» y «Una figurilla». Zavaleta es, como Vargas Vicuña, parte de la llamada «Generación del 50» y las obras *Nahuín* y *El Cristo Villenas* aparecen separadas por solo tres años, pero su estilo literario y su manera de hacer indigenismo no podrían ser más diferentes. El indigenismo de Zavaleta ha pasado por un proceso de desfamiliarización —casi no lo reconocemos como tal—. Sí, los cuentos presentan los tópicos del indigenismo: la corrupción del gobierno; el abuso criminal de la justicia por los poderosos; la jerarquía racializada de los pueblos serranos, reproducida a través de ritos sociales, hipocresías y violencias tanto cotidianas como fiesteras. Además, la dedicatoria «A la memoria de José Carlos Mariátegui», en «El Cristo Villenas», es señal inequívoca de las filiaciones indigenistas que Zavaleta quiere asumir. Todos estos

elementos sugieren un parentesco con la novela *Yawar fiesta*, de Arguedas (1941). Pero, a diferencia de narrativas indigenistas previas, el tono de estos relatos es de un humor negro, hasta sarcástico. En vez de indignarse o lamentarse ante ellas y en vez de examinarlas bajo una óptica histórica, sociológica o etnográfica, estos cuentos pintan en clave de lo absurdo tales injusticias y las prácticas sociales que las reproducen. Este tono altamente irónico es parte de lo novedoso de estos cuentos.

Otro elemento importante es la focalización narrativa, otro de los ejes a través de los cuales Zavaleta logra esa inquietante desfamiliarización del indigenismo. El cuento «La batalla», se focaliza a través de los ojos de un forastero que presencia la fiesta del *cóndor-rachi*. El forastero carece de los referentes necesarios para revestir lo presenciado de significado social; la fiesta aparece como una serie de actos inconexos, de sentido impenetrable, una grotesca farsa cruel. En otros cuentos Zavaleta focaliza la perspectiva narrativa a través de personajes que reproducen, de manera inconsciente, los prejuicios racistas de su momento y de los cuales Zavaleta se distancia a través de una ironía fina. Tal es el caso del cuento «Mister X», en el cual se parodia el estilo de un informe de policía dirigido a un alto oficial, quizás el mismo Presidente de la República. De manera casi cómica, el cuento revela hasta qué punto la historia oficial pretende borrar los episodios de rebelión e indignación populares; el informe quiere hacer pasar la masacre de unos huelguistas indígenas —abaleados por las fuerzas del orden— por un suicidio colectivo bajo las vías del tren.

Sin duda la obra maestra del neoindigenismo es *Redoble por Rancas* (1970), de Manuel Scorza, la primera de cinco novelas que conforman la pentalogía *La guerra silenciosa*[8]. *Redoble por Rancas* relata dos historias paralelas, ambas de los Andes centrales. Una, la del pueblo de Rancas, cuyas tierras se ven invadidas por «el Cerco» de la compañía minera Cerro de Pasco Corporation. La otra, la del pueblo Yanahuanca y la aldea Yanacocha, esta última en lucha contra la hacienda Huarautambo, propiedad del Juez de Primera Instancia, el doctor don Francisco Montenegro. Scorza estructuró la novela por capítulos que alternan entre una historia y la otra, y así establece una fuerte conexión entre las dos luchas campesinas, como las dos caras de una misma moneda. Estos tópicos —la minera que engulle y destruye las comunidades indígenas circundantes; la hacienda que hace lo mismo; un sistema de justicia que está del lado de la propiedad privada y en contra de las comunidades indígenas; una larga historia de desalojos y masacres perpetuados por la Guardia Civil contra los peruanos más pobres— son los temas claves de la narrativa indigenista a través del siglo XX.

[8] La pentalogía está compuesta de los siguientes volúmenes: *Redoble por Rancas* (1970), *Historia de Garabombo, el Invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del relámpago* (1982).

3/12/83 SABADO de La República 7

SCORZA

NICTALOPE

La lucha por la tierra en el Perú

Un reportaje de Guillermo Thorndike

PARTE I

Imagen 3. Foto de Manuel Scorza. En «Sábado» de *La República*. Lima, 3 de diciembre de 1983.

Es útil pensar *Redoble por Rancas* en contraste con *El mundo es ancho y ajeno* para apreciar sus muchos puntos de contacto y también sus muchas divergencias. Las dos tienen varios elementos en común. Ambas son proyectos ambiciosos porque retratan la historia moderna del Perú desde la sierra y desde la experiencia indígena, sobre todo la experiencia indígena comunitaria. Lo que es Rumi para Alegría, es Rancas y Yanacocha para Scorza. Ambos autores revisan episodios de la historia nacional, pero vistos desde el punto de vista de la comunidad indígena, lo cual nos da una nueva perspectiva sobre eventos ya conocidos (por ejemplo, la batalla de Junín, en *Redoble*; la guerra contra Chile, en *El mundo*). En segundo lugar, ambas representan y elogian la resistencia colectiva de las comunidades contra los esfuerzos por privatizar la tierra. Igualmente retratan la tremenda potencia de esa resistencia colectiva, pese a sus derrotas. Ambas demuestran que la privatización de la tierra es un acto criminal que, al ser apoyado por el Estado y sus fuerzas de seguridad, crea un mundo al revés que el lector sabrá descodificar: los que son tildados de bandidos o sublevados —el Fiero Vásquez y Benito Castro (Alegría) y el inolvidable Héctor Chacón, «el Nictálope» por su visión increíble (Scorza)— son los verdaderos justos, mientras quienes obran en

nombre de la ley —los hacendados, los jueces, los guardias civiles— son los verdaderos criminales. Quedan separados en el Perú, entonces, «legalidad» y «justicia». A través de estas novelas, entendemos que puede haber una legalidad injusta y una ilegalidad justa.

También, ambas novelas se centran en luchas por la tierra, y transmiten el conflicto no solo en términos político-económicos sino en términos culturales; es decir, están en juego dos maneras muy diferentes de entender qué es la tierra y cómo se vive en ella. Para los hacendados Almenábar o Montenegro, y para la minera Cerro de Pasco, la tierra es un objeto cuyo valor es cuantificable; se la puede medir mediante un sistema de equivalencias que la hacen intercambiable. *Redoble por Rancas* ironiza este «hacer equivalente» mediante la increíble historia de una moneda extraviada en la plaza de Yanahuanca por el gamonal, un sol que nadie osa tocar (2002, pp. 153-158). La escena es rica en significados; entre otras cosas, representa el poder simbólico del dinero y de la propiedad privada. Para los comuneros de Rumi y Rancas, en cambio, impera otro orden simbólico. La tierra que ellos habitan no es un objeto sino una parte íntegra de ellos mismos —esta define y da sentido a su vida colectiva—. Si bien las comunidades indígenas participan de la concepción de la tierra como territorio, pues tienen linderos que marcan «su» tierra, su concepto de la tierra excede en mucho la idea de territorio. La tierra que ellos habitan no participa de un sistema de equivalencias: no se la puede intercambiar por otra cosa, ni es una cosa externa y enajenable. Ambas novelas, al hablarnos de cómo los comuneros piensan los cerros, los animales y su mismo futuro colectivo, intentan transmitir esa conciencia particular.

Estas semejanzas entre estas dos novelas clásicas indigenistas son importantes y seguramente el lector encontrará otras. Pero también son centrales sus grandes diferencias. Empecemos por la cuestión de su estructura. Si bien ambas obras narran eventos semejantes, su discurso narrativo, es decir, su manera de narrar tales eventos, es muy diferente. La novela de Alegría es realista, la de Scorza, vanguardista, integrando los experimentos literarios de la «nueva narrativa» popularizados por los autores del *boom* —Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, entre otros—. Como ya dijimos, la novela alterna entre dos focos de acción, Rancas y Yanahuanca/Yanacocha, lo cual parte la narrativa en dos fragmentos cuya conexión temporal y espacial es enigmática. La estructura temporal del relato ha sido sometida a un proceso semejante, pues la línea de tiempo es desorganizada y obliga al lector a ordenar *a posteriori* la secuencia de eventos. El relato sobre Rancas ha sido más radicalmente alterado que el relato sobre Yanahuanca, porque empieza en medio de una crisis cuyos contornos todavía no precisamos. El primer capítulo sobre Rancas contiene imágenes inconexas y apocalípticas —animales que huyen, animales moribundos, aguas clausuradas, un viejo que corre desesperado por la pampa de Junín, gente que suplica en vano a Dios—. Establece un tiempo presente, iluminado por la violencia del pasado y mirando

angustiado al futuro. El primer capítulo sobre Yanahuanca, en contraste, presenta una tarde ordinaria, rutinaria, de ritmo pausado. Detrás de esta rutina sí aparecen escenas de violencia pasada, intercaladas allí por el narrador, pero la memoria de esa violencia en el presente yanahuanquino es casi nula. En vez de trastocar el presente, esa violencia lo fundamenta, solidifica la cotidianidad de la vida pueblerina. Es como si el primer capítulo sobre Yanahuanca quisiera transmitir, con una voz de ironía amarga, la perspectiva de los vencedores; y el primer capítulo sobre Rancas, la de los vencidos.

En cuanto al estilo, *Redoble* ofrece una voz mucho más humorística que *El mundo*. Contiene toques altamente irónicos dirigidos directamente a los lectores, a manera de guiño. Veamos algunos de los títulos de los capítulos: «Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celebérrima moneda», «Donde el desocupado lector recorrerá el insignificante pueblo de Rancas», «De las visitas que de las manos del doctor Montenegro recibían ciertas mejillas», «Donde, gratuitamente, el no fatigado lector mirará palidecer al doctor Montenegro». Haciendo del lector su cómplice, el narrador se burla de los malos, pero sin restarles su maldad. A veces crea efectos francamente cómicos —la escena de la moneda extraviada, por ejemplo— que le dan una textura compleja, nivelada e interesante, a las historias de injusticia y opresión que ya conocemos. Se trata de una renovación del indigenismo.

Otro aspecto que diferencia a *Redoble por Rancas* de *El mundo es ancho y ajeno* es cómo hace presente su contexto histórico en la novela misma. Los personajes y eventos de *El mundo*, si bien son representativos y verosímiles, en realidad son inventos de su autor. Tal no es el caso de *Redoble por Rancas*. Scorza, de forma muy consciente, vuelve borrosa la línea entre ficción y realidad. La Cerro de Pasco Corporation es una entidad que existe también fuera de la novela. Héctor Chacón es un líder campesino en la realidad. Rancas y Yanahuanca son pueblos en el mapa del Perú. Los movimientos de resistencia colectiva liderados por los comuneros de Rancas y por Chacón ocurrieron en realidad; la represión que sufrieron a manos del Estado peruano fue igualmente real. Todo esto queda constatado en la «Noticia» al inicio de la novela: «Este libro es la crónica exasperadamente real de una lucha solitaria: la que en los Andes centrales libraron, entre 1950 y 1962, los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron. Los protagonistas, los crímenes, la traición y la grandeza casi tienen aquí sus verdaderos nombres» (2002, p. 149). Scorza se solidarizó con esos movimientos, trabajó en sus filas y generó su novela a través de un diálogo extenso, grabado, con uno de sus principales líderes, el abogado Genaro Ledesma (Forgues, 1991, pp. 149-170). Cuenta que su idea original fue escribir «un informe político de la guerra de Pasco», pero «le faltaba esa dimensión fulgurante de los hechos» (citado en Gras, 2002, p. 48). Insiste en el elemento testimonial de su novela: «Más que un novelista, el autor es un testigo» (Scorza, 2002, p. 149). Así, *Redoble*

integra diferentes géneros narrativos —informe, crónica, testimonio, novela—; no sabemos dónde trazar líneas divisorias entre ellos. Nos damos cuenta de que la ficción indigenista sigue teniendo el poder de potencializar la historia, de abrirla otra vez a nuestra actividad en el presente.

5. El indigenismo y las obras narrativas de José María Arguedas

No erramos en calificar de contradictoria la relación de Arguedas con el indigenismo. Su trabajo como narrador, como profesional en instituciones etnológicas y como promotor de nuevos espacios culturales en Lima se inserta en las vetas discursivas abiertas por el indigenismo de vanguardia, y estuvo guiado por la misma pulsión de denuncia ante las injusticas sociales del Perú. Sin embargo, Arguedas estuvo consciente de la brecha entre las afirmaciones de los indigenistas sobre las vivencias indígenas y el comentario de los propios indígenas sobre sus vivencias; entre cómo lo cuentan los indigenistas y cómo lo expresan los comuneros indígenas. Su conciencia de la existencia de perspectivas y expresiones indígenas que el pensamiento indigenista no entiende ni ha logrado captar, fue nutrida por su fluidez lingüística en el idioma quechua, por sus experiencias tempranas entre las comunidades indígenas del sur andino peruano, y por sus estudios y traducciones de textos indígenas orales y escritos. Todos estos factores hicieron que Arguedas tuviera una comprensión superior de las artes verbales en quechua y sobre todo —y esto es muy importante— de los contextos indígenas donde circulan aquellas expresiones tan significativas para sus creadores.

En la década de 1930 Arguedas colaboró con su esposa, la educadora Celia Bustamante, y su cuñada, la artista Alicia Bustamante, para promover las artes indígenas contemporáneas en Lima. Los tres obraron como «organizadores culturales» (García Liendo, 2017, p. 8), interviniendo en espacios establecidos o creando nuevos espacios desde donde cuestionar el poder cultural hispanista. A través de la Peña Pancho Fierro, organizada por las Bustamante, y más tarde a través de la radio (2017, pp. 138-146), Arguedas valorizó las prácticas artísticas de los pueblos indígenas —el canto, el baile, las artesanías— y las llevó a un público más amplio. Como parte de aquellos esfuerzos, en 1938, Arguedas publicó el libro *Canto kechwa*, una colección de huaynos quechuas ilustrada por Alicia. Este libro ejemplifica los esfuerzos indigenistas por «nacionalizar» las culturas indígenas contemporáneas, esto es, por hacer que sean reconocidas como una orgullosa fuente de peruanidad. En el prólogo al libro encontramos claras señas de los vínculos entre Arguedas y el indigenismo de la capital. El autor recuerda el impacto positivo que recibió del «movimiento en defensa del indio» de Lima (Arguedas, 1938, p. 9). Utiliza un tono exaltado, vanguardista, para vislumbrar un arte nacional que asume en su seno el arte indígena: «aflorará, poderoso y arrollador, un gran arte nacional

de tema, ambiente y espíritu indígena, en música, en poesía, en pintura, en literatura, un gran arte que, por su propio genio nacional, tendrá el más puro y definitivo valor universal» (1938, p. 13). Plantea el baile y la música indígenas como una suerte de esencia nacional compartida cuya circulación conecta a diversos sectores peruanos, uniendo a «mistis, mestizos y cholos» con los tan despreciados «indios» (p. 12).

Pero el pensamiento de Arguedas en este prólogo es más ambicioso; no solo se trata de establecer un imaginario nacional que incluya a los pueblos indígenas y valorice sus aportes —la obra indigenista de defender y reivindicar al «indio»— sino de hacer que ese imaginario surja desde la misma expresión indígena, en su idioma y de sus artes verbales y plásticas, y a partir de las vivencias que les dan un significado particular a esas artes. Arguedas intenta comunicar el sentido de los cantos quechuas desde la perspectiva de sus creadores indígenas. En ese intento, utiliza categorías estéticas europeas —poesía lírica, por ejemplo, o la idea romántica del «genio» o «alma» artístico-nacional— para describir un arte cuyo significado excede en mucho aquellas categorías. Para Arguedas el canto indígena establece una conexión con «el paisaje andino», con sus rocas y ríos; este paisaje no es meramente un motivo artístico, decorativo, sino algo sentido «muy hondo» (1938, p. 13). El canto indígena, según explica, surge de un ambiente o lugar preciso y es producto de una «íntima convivencia e identificación con el paisaje» (p. 14) —un paisaje en vida—. Esta convivencia socionatural se traduce en el poder expresivo del quechua: más que el español esta lengua comunica «el amor a la naturaleza» y las expresiones de ternura y cariño (p. 16).

Esta voz sentimental está ligada, prosigue Arguedas, a la voz alzada de los comuneros en sus luchas agrarias en defensa del ayllu; estas voces conjuntadas lanzan una «terrible acusación» contra los poderosos (1938, p. 16). Al conectar la poética del canto y la poética del discurso político, al conectar la poética del paisaje en convivencia con los comuneros y la poética de la tierra agraria que defienden, Arguedas nos ayuda a entender la creación indígena más allá de la esfera estética. Esta creación surge de las prácticas cotidianas de la vida comunera entrelazada con su ambiente «natural» y de sus luchas por tomar control sobre su destino; no es «arte» en el sentido moderno de la palabra. El «prólogo» de *Canto kechwa* se diferencia, entonces, de la obra de otros indigenistas —anteriores y posteriores— por orientarnos a la materialidad de la voz quechua-indígena en sus contextos socionaturales y a los significados plasmados en esa voz por los mismos pueblos indígenas.

Imagen 4. Portada en blanco y negro de *Canto kechwa*, de José María Arguedas. Lima: Ediciones Club del Libro Peruano, 1938, primera edición.

Este prólogo reproduce a la letra un fragmento del cuento «Warma kuyay», publicado en la colección *Agua*, en 1935. Esta coincidencia nos ayuda a interpretar *Agua* en la doble clave de un indigenismo que simultáneamente deja de serlo a partir de su lenguaje de enunciación. Los tres cuentos de la colección tratan de manera directa el problema de la tierra, al representar las constantemente tensas y a veces violentas relaciones entre los comuneros y los hacendados mistis, y entre los comuneros y sus principales, quienes pactan con el poder. En ese sentido, *Agua* es, sin duda, una obra indigenista, pese a los esfuerzos de Arguedas por desmentirlo. Denuncia la desposesión de las comunidades indígenas por el gamonalismo y pinta un retrato trágico de la sierra surandina. Comenta Arguedas de la perspectiva de estos cuentos y de su novela *Yawar fiesta*: «Una angustia creciente oprime a quien desde lo interno del drama contempla el porvenir» (1974, p. 167) —la misma angustia, quizás, que encontramos en las obras indigenistas de Vallejo, Alegría y Scorza—. La diferencia entre las obras de Arguedas y las de aquellos radica en la cuestión del estilo y el lenguaje literarios.

Veamos a manera de ejemplo las convergencias y divergencias entre Arguedas y Alegría en cómo transmiten qué significa la tierra para los comuneros indígenas protagonistas de sus obras. En *El mundo es ancho y ajeno*, Alegría explica ese significado en el discurso del narrador, diciendo de Rosendo Maqui, «Amaba los amplios espacios y la magnífica grandeza de los Andes. Gozaba viendo el nevado Urpillau, canoso y sabio como un antiguo amauta; el arisco y violento Huarca, guerrero en perenne lucha con la niebla y el viento» (1982, p. 11). En el cuento «Agua», Arguedas también explica qué sienten los comuneros ante los cerros que los rodean: «dicen que los dos cerros son rivales y que, en las noches oscuras, bajan hasta la ribera del Viseca y se hondean ahí, de orilla en orilla» (1983, p. 96). Pero hay un contraste importante respecto a Alegría. En Arguedas, ni el amor que sienten las personas ni la naturaleza que lo inspira son abstractos; están ancladas en vivencias, memorias y relatos. La naturaleza no es un paisaje externo, representado: «Todos los escoleros empezamos a bailar en tropa. Estábamos llenos de alegría pura, placentera, como ese sol hermoso que brillaba desde un cielo despejado» (1983, p. 90). El afecto se transmite a través de la acción del cuerpo, en aparente comunicación con su entorno material.

Veamos también cómo Arguedas representa la música que toca el personaje Pantacha en su corneta. Esa música se hace, se crea, a partir de espacios concretos:

> De vez en cuando no más Pantacha se acordaba de sus tonadas de Wanakupampa. Por las noches en su choza, hacía llorar en su corazón la música de los comuneros que viven en las altas llanuras. En el silencio de la oscuridad esas tonadas llegaban a los oídos, como los vientos fríos que corretean en los pajonales; las mujercitas paraban de conversar y escuchaban calladas la música de las punas (1983, p. 93).

Tal como en el prólogo de *Canto kechwa*, esos pasajes líricos, que ligan el ánimo humano con su entorno no humano a través de la música, están quebrados por voces indígenas alzadas —chillantes, secas, resondronas, sarcásticas, entusiastas, exclamatorias— en un español marcado por los entrecortos de la voz hablada, «ni kechwa ni castellano», en palabras de un crítico despectivo (citado en Arguedas, 1989, p. 26). Hay un contraste entre estas voces y el lirismo del narrador al describir el paisaje vivo; sin embargo, conforman un todo polifónico porque al igual que la corneta de Pantacha, las voces humanas hacen eco con las «voces» del paisaje. Esa conexión, reiterada a lo largo del cuento, corre como hilo afectivo y profundiza nuestro entendimiento del tema fundamental, la privatización del agua de los cerros. Evidentemente, para Arguedas existe una estrecha relación entre la expresión humana —la voz, el baile, la música— y su medioambiente «natural», el paisaje vivo.

Arguedas, al asumir la escritura, tiene que bregar con su condición de bilingüe en una sociedad diglósica, tal como explica en su ensayo «La novela y el problema

de la expresión literaria en el Perú» (Arguedas, 1950 y 1983). Al representar en sus obras lugares donde se habla quechua, Arguedas quiere hacerlo en quechua. Pero no puede por la falta de lectores; no puede «universalizarse» como autor si no escribe en castellano (Arguedas, 1983, pp. 170-173). Entonces crea un lenguaje literario que emerge de su «condición de migrante», como diría Cornejo Polar (1994, p. 192). Busca hacer las dos cosas a la vez: expresar el lugar propio de ese lenguaje —un paisaje y una vivencia socionaturales, localizadas— y hacer que ese lenguaje sea móvil, capaz de comunicar ese paisaje y esa vivencia con lectores ajenos a ese lugar. El resultado sería, como dice Arguedas en referencia a su libro *Agua*, «el castellano está embebido por el alma quechua» (1983, p. 171).

¿En qué sentido esta innovación en la prosa de Arguedas lo aleja del indigenismo? Tal como apunta el crítico William Rowe, el indigenismo busca en la figura del «indio» una resolución del problema nacional, mientras que Arguedas busca en su escritura dar cuenta de «procesos andinos de la formación del sujeto» (2003, p. 228). O si queremos, para usar un lenguaje más cercano a Arguedas, busca dar cuenta de la formación del «alma quechua». Sin duda es en la novela *Los ríos profundos* que se puede apreciar el alcance de esa búsqueda (ver Portugal en este volumen). El grado de innovación lingüística que efectúa Arguedas en su prosa lo aleja del indigenismo en esa novela. Seguimos aquí a Rowe en su análisis de la obra. Este crítico vuelve a dos momentos paradigmáticos de la novela: el encuentro del narrador con el muro incaico en Cusco, en el primer capítulo de la novela; y su discurso sobre las terminaciones en quechua *yllu* e *illa*, en el capítulo sexto.

Nos limitaremos aquí a pasar revisión del primer caso, cuando el narrador, al conocer por primera vez la roca incaica de la ciudad capital del Tawantinsuyu, hace un acto de memoria: «me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: "*yawar mayu*", río de sangre; "*yawar unu*", agua sangrienta; "*puk'tik yawar k'ocha*", lago de sangre que hierve; "*yawar wek'e*", lágrimas de sangre» (Arguedas, 1998, p. 26). Esa memoria propicia enseguida un acto de creación poética: «¿Acaso no podría decirse "*yawar rumi*", piedra de sangre, o "puk'tik, yawar *rumi*", piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano» (1998, p. 26). Estas prácticas memorístico-creativas constituyen «un acto de nominación», dice Rowe, que va más allá de las funciones referenciales del lenguaje: Arguedas apunta hacia «el ser-lenguaje de las cosas» (2003, p. 232). Ese acto es una traducción, sigue el crítico, pero no una traducción del idioma quechua para el lector del castellano, ni de la cultura andina-indígena para el lector urbano-burgués. Se trata de una traducción «del lenguaje de las cosas al de los hombres», del lenguaje del muro al de Ernesto (p. 232). El modelo de ese lenguaje, prosigue Rowe, está en las *wakas*, esos seres socionaturales, seres otros-que-

humanos, «que son a la vez nombres, seres y lugares» (p. 233). A partir de este análisis, podemos ver que el «alma» del quechua cargada en el lenguaje literario de Arguedas no está anclada en su oralidad; no se trata de que el lenguaje escrito cargue el lenguaje oral, sino de que cargue ese lazo entre la expresión humana y su entorno físico[9].

El acercamiento de Rowe a la obra de Arguedas constituye una crítica al paradigma de «heterogeneidad» desarrollado por Cornejo Polar. Polar, pues sus intervenciones críticas siguen ancladas en la cuestión nacional. Por ejemplo, en *Escribir en el aire*, Cornejo Polar ve en la obra de Arguedas «los conflictos de una modernización desigual»; estos conflictos generan una oscilación entre polos dicotómicos reflejo de la dualidad peruana: «oral y escrito, novela y canción, moderno y antiguo, urbano y campesino, español y quechua» (2003, pp. 194-95). Ese acercamiento, según Rowe, no se escapa del horizonte histórico-ideológico indigenista (p. 229). Debemos dar un salto hacía otra matriz para captar las textualidades andinas plasmadas por Arguedas en *Los ríos profundos* y entender cómo posibilitan una nueva práctica escritural.

Claro, no podemos negar la importancia fundamental de la cuestión nacional para Arguedas. Todas sus obras demuestran una preocupación por el curso de la modernización peruana y se insertan en debates sobre la identidad nacional. En ese sentido, mantienen una filiación evidente con el pensamiento indigenista. Resumiendo, entonces, hacemos hincapié en cómo Arguedas surge simultáneamente desde el indigenismo y en contra del indigenismo. Sus narrativas nos obligan a re-pensar la división tajante entre «literatura indígena» y «literatura indigenista» propuesta por Cornejo Polar siguiendo a Mariátegui (1978a, pp. 16-18; 1979, p. 309). A partir de Arguedas podemos empezar a pensar tanto los puntos de contacto y convergencia entre literatura indigenista y literatura indígena como sus puntos de diferenciación y conflicto. Arguedas nos hace conscientes de los límites del indigenismo y trata de sobrepasarlos. Más que ningún otro narrador cuya obra hemos revisado aquí, con excepción quizás de Manuel Scorza, en sus escritos Arguedas roza con la posibilidad de una soberanía indígena. Nos ayuda a entender que la libre determinación indígena y las prácticas reparativas desarrolladas por los pueblos indígenas para sobrevivir la fragmentación colonial, si bien nutridas por las corrientes revolucionarias de la modernidad y en diálogo con proyectos de desarrollo nacional, también surgen desde dentro del pensamiento indígena y sus artes verbales.

[9] Vale decir que el idioma quechua, debido a su preferencia por la onomatopeya, es mucho más propicio para transmitir esa conexión que el castellano (Nuckolls, 1992, pp. 239-240). Para las ideas de Arguedas sobre la onomatopeya, ver *Los ríos profundos* (1998, pp. 99-103) y la glosa de Rowe (2003, pp. 237-239).

6. Conclusión

En la década de 1960 algunos escritores declararon la muerte del indigenismo (Casa de la Cultura del Perú, 1969; Vargas Llosa, 1982). La obra de Scorza la desmiente, aunque claro, hay quienes dirán que no se trata de una renovación del indigenismo sino de su cancelación. Estas mismas dudas las podemos plantear con respecto a muchos relatos sobre la sierra peruana producidos hacia finales del siglo XX. Los relatos de Hildebrando Pérez Huarancca, *Los ilegítimos* (1980 y 2004), ¿son indigenistas? Las obras narrativas sobre el conflicto armado interior, tales como *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado Lucio (1997) o el mismo *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003), ¿son indigenistas? ¿Qué tal la novela de Laura Riesco, *Ximena de dos caminos* (1994), sobre una niña de clase alta en la sierra?

Finalmente, ¿por qué seguir usando el apelativo «indigenista» si existe tanto disenso alrededor? Si lo usamos no es para encasillar a los autores y asignarles un lugar en la historia. Más que una categoría de investigación, «la narrativa indigenista» es una categoría de intervención, una manera de re-plantear, seguidamente, la cuestión de la colonialidad peruana y el posible rol de la narrativa en resistirla. Por lo tanto, la problemática de la narrativa indigenista excede la historia literaria, tal como dijo Mariátegui: «El "indigenismo" no es aquí un fenómeno esencialmente literario» (1979, p. 304). En vez de definir tal o cual obra como «indigenista», recomendemos al lector pensar en términos de una constelación indigenista, vasta y variada, donde giran muchas posibles obras de ficción que, de una forma o de otra, asumen el legado de Matto de Turner, Mariátegui, Alegría, Arguedas y Scorza.

Bibliografía

Alegría, Ciro (1963). «A manera de Prólogo». En Enrique López Albújar, *Memorias*. Prólogo de Ciro Alegría, colofón y bibliografía de Raúl-Estuardo Cornejo (pp. 7-9). Lima: s.e.

Alegría, Ciro (1982 [1941]). *El mundo es ancho y ajeno*. Madrid: Alianza Editores.

Arguedas, José María (1938). *Canto kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Dibujos de Alicia Bustamante. Lima: Ediciones Club del Libro Peruano.

Arguedas, José María (1941). *Yawar Fiesta*. Lima: CEP.

Arguedas, José María (1964). *Todas las sangres*. Buenos Aires: Losada.

Arguedas, José María (1974 [1950]). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. En *Yawar Fiesta*. Segunda edición, con un «apéndice» del autor (pp. 165-174). Buenos Aires: Losada.

Arguedas, José María (1983 [1935]). *Relatos completos*. Buenos Aires y Madrid: Losada y Alianza.

Arguedas, José María (1998 [1958]). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.

Beverley, John (1998). Siete aproximaciones al «problema indígena. En Mabel Moraña (ed.), *Indigenismo hacia el fin del milenio: Homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 269-283). Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Bonfil, Guillermo y otros (1982). *América Latina: etnodesarrollo y etnocidio*. San José de Costa Rica: Flacso.

Bruzual, Alejandro (2012). *Aires de tempestad: narrativas contaminadas en Latinoamérica*. Caracas: Fundación CELARG.

Bush, Matthew (2010). Sufrimiento y retribución: La teatralidad política de *El tungsteno*, de César Vallejo. *MLN, 25*(2), 269-390. https://www.jstor.org/stable/40606261

Casa de la Cultura del Perú (1969). *Primer Encuentro de Narradores Peruanos 1965: Arequipa, Perú.* Lima: Casa de la Cultura del Perú.

Colchado Lucio, Óscar (1997). *Rosa Cuchillo*. Lima: Editorial San Marcos.

Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). Informe final. http://www.cverdad.org.pe

Coronado, Jorge (2009). *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. Pittsburgh, PA: Pittsburgh University Press.

Cornejo Polar, Antonio (1978a). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7-8, 7-21.

Cornejo Polar, Antonio (1978b). Prólogo. En Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno* (pp. IX-XXXII). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Cornejo Polar, Antonio (1980). *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Lasontay.

Cornejo Polar, Antonio (1989a). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.

Cornejo Polar, Antonio (1989b). *La novela peruana*. Lima: Editorial Horizonte.

Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana Editores.

De Castro, Juan E. (2018). El Amauta y *Amauta*. La ensayística de José Carlos Mariátegui. En Juan E. de Castro y Leticia Robles-Moreno (coords.), *Historia de las literaturas en el Perú*. Volumen 6: *Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo* [ebook]. Lima: Casa de la Literatura y Fondo Editorial PUCP.

De la Cadena, Marisol (2000). *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru 1919-1991*. Durham: Duke University Press.

Delgado, Washington (1976). Una subyugante intensidad poética. En Eleodoro Vargas Vicuña, *Ñahuin. Narraciones ordinarias 1950/1975* (pp. 17-19). Lima: Milla Batres.

Escajadillo, Tomas G. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru Editores.

Escajadillo, Tomás G. (1983). *Alegría y «El mundo es ancho y ajeno»*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas de la UNMSM.

Escobar, Alberto (1984). *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: IEP.

Escobar, Alberto (1993). «*La serpiente de oro», o el río de la vida*. Lima: UNMSM y Lumen.

Forgues, Roland (1991). *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Lima: Cedep.

Franco, Jean (1976). *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge: Cambridge University Press.

García Calderón, Ventura (2011). *Narrativa completa I.* Edición de Ricardo Silva-Santisteban, con un estudio preliminar de Jorge Valenzuela Garcés. Lima: PUCP.

González Prada, Manuel (1996 [1904]). *Nuestros indios*. En Luis Alberto Sánchez (comp.), *Antología*. Lima: Biblioteca Básica del Perú.

Gras, Dunia (2002). Introducción. En Manuel Scorza, *Redoble por Rancas* (pp. 11-143). Edición de Dunia Gras. Madrid: Cátedra.

Kristal, Efraín (1991). *Una visión urbana de los Andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú, 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Lauer, Mirko (1997). *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2.* Cusco y Lima: Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casas y Casa Sur.

López Albújar, Enrique (1982 [1920]). *Cuentos andinos*. Lima: Mejía Baca.

López Maguiña, Santiago (2018). Antonio Cornejo Polar: la heterogeneidad cultural y literaria en el mundo andino. En Juan E. de Castro y Leticia Robles-Moreno (coords.), *Historia de las literaturas en el Perú*. Volumen 6: *Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo* [ebook]. Lima: Casa de la Literatura y Fondo Editorial PUCP.

Macedo, María Rosa (1941). *Ranchos de caña*. Lima: La Prensa.

Macedo, María Rosa (1948). *Hombres de tierra adentro.* Lima: Ediciones Hora del Hombre.

Mariátegui, José Carlos (1979 [1928]). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Ciudad de México: Ediciones Era.

Matto de Turner, Clorinda (1994 [1889]). *Aves sin nido*. Introducción de Luis Mario Schneider. Ciudad de México: Colofón S.A.

Milla Batres, Carlos (1976). Nota del editor. *Ñahuin. Narraciones ordinarias (1950/1975)* (pp. 15-16). Lima: Editorial Milla Batres.

Minardi, Giovanna (2009). María Rosa Macedo y la narrativa indigenista femenina peruana. *Destiempos.com*, *4*(19), 386-394.

Mires, Fernando (1991). *El discurso de la indianidad: la cuestión indígena en América Latina* Quito: Ediciones Abya-Yala.

Nuckolls, Janice (1999). The Case for Sound Symbolism. *Annual Review of Anthropology*, 28, 225-252.

Pérez Huarancca, Hildebrando (2004 [1980]). *Los ilegítimos*. Lima: Altazor.

Quijano, Aníbal (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, *13*(29), 11-20.

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

Rodríguez, Ileana y otros (2001). *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos.* Ámsterdam: Rodopi.

Rowe, William (2003). Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura/oralidad. En *Heterogeneidad y literatura en el Perú,* ed. James Higgins, 223-251. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

Rowe, William (2006). The Limits of Readability: El Inca Garcilaso, José María Arguedas and Shamanic Practices. *Journal of Latin American Cultural Studies*, *15*(2), 215-229. https://doi.org/10.1080/13569320600782260

Scorza, Manuel (2002 [1970]). *Redoble por Rancas*. Edición de Dunia Gras. Madrid: Cátedra.

Suárez, Mariana Libertad (2015). *Una voz y mil murmullos: peruanidades y arraigos en la narrativa de María Rosa Macedo*. Lima: Centro de Estudios Literario Antonio Cornejo Polar. https://www.jstor.org/stable/j.ctt1cc2mqf.3

Valcárcel, Luis (1972 [1927]). *Tempestad en los Andes*. Lima: Universo.

Vallejo, César (1994 [1931]). «*Paco Yunque» y El Tungsteno.* Lima: Mantaro.

Vargas Llosa, Mario (1982 [1967]). Prólogo. En Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno* (pp. 7-10). Madrid: Espasa-Calpe.

Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Ciudad de México: FCE.

Vargas Vicuña, Eleodoro (1976 [1953]). *Ñahuin. Narraciones ordinarias (1950/1975)*. Prólogo de Washington Delgado. Edición, ilustración y diagramación de Carlos Milla Batres. Lima: Editorial Milla Batres.

Vich, Cynthia (2000). *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el «Boletín Titikaka»*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Vich, Cynthia (2005). Genealogías apócrifas: el indigenismo de Eleodoro Vargas Vicuña. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *31*(61), 75-90. https://www.jstor.org/stable/25070261

Wise, David O. (1984). Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20, 89-100.

Zavaleta, Carlos Eduardo (1956). *El Cristo Villenas*. Mexico: Los Presentes.

Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2002). *Indigenismo y nación: los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua del «Boletín Titikaka» (1926-1930)*. Lima: IFEA y BCRP.

José María Arguedas en el proceso de la narrativa peruana

José Alberto Portugal
New College of Florida

Este ensayo destaca la centralidad de la figura y la obra de Arguedas en el proceso de la literatura peruana. Se propone entender una sensibilidad y una imaginación gestadas en una particular conciencia de la dinámica social y cultural del Perú moderno. Se plantea primero una imagen del autor y de su obra. Se destaca el carácter bilingüe y bicultural del autor, la particularidad de su posición en el medio intelectual de su tiempo, y la necesidad que surge en él de dar testimonio de su experiencia. Formula una perspectiva particular de la relación de la literatura de Arguedas con el indigenismo. Más allá de adscripciones precisas pretende conectar su obra con un discurso más amplio sobre el «indio» y el mundo andino, que se trata en realidad del inicio de un discurso sobre el Perú moderno. Se pasa a caracterizar los términos en los cuales Arguedas se conecta con esa compleja tradición, y el diálogo activo y conflictivo que sostiene a través de su obra con el mundo político e intelectual de su tiempo. En este contexto, se entiende la obra de Arguedas como la creación de un espacio de contestación epistemológica y moral. Se procede entonces a la exposición del desarrollo de la obra de Arguedas en tres etapas, tomando como referencia la creación de su narrativa de ficción y, como ejes, sus experimentos mayores en ese campo: *Agua* (1935) y *Yawar fiesta* (1941), para la primera etapa; *Los ríos profundos* (1958) y *El Sexto* (1961) para la segunda; y *Todas las sangres* (1965) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969, publicación póstuma en 1971), para la tercera. Se trata, entonces, de dar cuenta de los rasgos idiosincrásicos de la figura del autor y de su obra, y de cómo estos se configuran en el diálogo con su tiempo.

Hacia una imagen del autor y de su obra

José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969) es un autor fundamental para entender los retos que el Perú moderno les plantea a sus artistas, escritores e intelectuales. Su trayectoria vital lo hizo testigo y actor en el drama de las culturas y las razas en la sociedad peruana. Nace en el corazón de lo que por mucho tiempo

se denominó «la mancha india» y que él más tarde va a llamar las «comarcas» del sur andino. Es un mundo en el que rigen las formas tradicionales de dominación, un mundo donde ha triunfado el gamonalismo. Su madre muere cuando él tenía tres años. Las vicisitudes de la política peruana de la década de 1920 fuerzan al padre a convertirse en un abogado itinerante, que muchas veces tiene que dejar a los niños encargados con parientes.

Estas experiencias van a marcar su niñez con los sentimientos de orfandad y dislocación, agudizados por el maltrato al que fue sometido, según propio testimonio, en casa de la madrastra, tras su padre contraer segundas nupcias. Solo la respuesta protectora de los «indios» comuneros y sirvientes de los pueblos y haciendas en los cuales le tocó vivir parece haber atenuado este sufrimiento. Como Arguedas declaró alguna vez, ellos tomaron compasión de él, porque, viendo que era blanco, lo sentían aún más vulnerable que ellos (1993b). Arguedas insistió en repetidas oportunidades que él había aprendido primero el quechua y después el castellano. En este reclamo, más allá de la exactitud biográfica, podemos ver, sentir, el reconocimiento del carácter primario y maternal que tuvieron para él la gente, la lengua y la cultura indígenas. En este *leitmotiv* autobiográfico se expresa la continua afirmación de su adhesión a ese mundo cultural, moral y afectivo.

Arguedas muere en Lima, de su propia mano, a los 58 años de edad. Se había incorporado a la vida de la capital a través de su ingreso a la Universidad de San Marcos, en 1931, y desde temprano participó activamente en la vida política y cultural. Comenzó allí su carrera como escritor, profesor, funcionario cultural y antropólogo, que se extiende hasta 1969. El viaje personal de Arguedas lo lleva del mundo de la «feudalidad» peruana, al centro del poder y del impulso modernizador del país. Pero su vida siempre osciló entre el mundo de los Andes, que es el espacio de origen, aprendizaje y socialización temprana, y el mundo del «occidente» peruano, en el que define y afirma su vocación artística y su profesión intelectual. Arguedas siempre tuvo clara conciencia del carácter de su experiencia y la particularidad de su posición en el medio en que le tocó vivir: un intelectual serrano, que manejaba el quechua y el castellano en el seno de una sociedad donde el uso de esas dos lenguas y la filiación en esas dos culturas habían sido fundamentalmente excluyentes. La idea de crear un puente, o la de convertirse él mismo en un «vínculo vivo» entre esos mundos, aparece con frecuencia en su reflexión. Su escritura quiso ser testimonio de esa experiencia. ¿Cómo comunicarla?

Esta necesidad de dar testimonio se hace con el tiempo ambición y compromiso, y le plantea desde temprano el reto de encontrar un lenguaje capaz de realizarla. Por ello, el desarrollo de su obra consiste en una continua experimentación con lenguas (entre el quechua y el castellano), y con géneros y prácticas de discurso. Por eso, aunque la

narrativa de ficción, en particular la novela, ocupa un lugar central en ese proceso, la integridad de su empresa se aprecia mejor, como lo señaló Ángel Rama, cuando observamos cómo su práctica intelectual articula la imaginación del narrador, el etnógrafo, el poeta, el folklorista, el traductor, el crítico cultural, el maestro (1985).

Si pensamos en la magnitud de este esfuerzo y en la cantidad de vetas que lo constituyen, empezamos a vislumbrar la complejidad de la figura del autor. Empezamos también a entender la compleja naturaleza del vínculo con el lector a quien este apela. La obra de Arguedas, en ese sentido, se convierte, como lo vieron Antonio Cornejo Polar y Julio Ortega, en el escenario del drama de la comunicación —la marca de una sociedad heterogénea y fragmentada como la peruana— (Cornejo Polar, 1973 y 1978; Ortega, 1982).

Arguedas y la literatura sobre el indio

La puerta de entrada a esta empresa la abre el ingreso del joven José María, en 1931, a la Universidad de San Marcos. Tiene 20 años y decide estudiar letras. Es el comienzo de su primera estancia en Lima. Pero la Lima y el Perú de la década de 1930 pasan por un momento de agudo cambio. La caída de Leguía y el cierre del Oncenio (1919-1930) marcan, en verdad, el fin de una época (Burga & Flores Galindo, 1980). Se abre un período de intensa agitación social y competencia política e ideológica. De un lado, este encuentro con Lima significó para el joven Arguedas entrar en contacto con un ámbito que le abría horizontes intelectuales y le proponía nuevas posibilidades de vida. De otro lado, significó también empezar a calibrar en qué medida la imagen del mundo de la sierra que dominaba en ese ambiente intelectual y político estaba en disonancia con la naturaleza de su experiencia.

La importancia de esto último se entiende mejor si recordamos que, en términos del lugar que ocupa la obra de Arguedas en el curso de la literatura peruana, es común conectarla con el desarrollo del indigenismo. Sin embargo, esa conexión ha sido siempre problemática. Por lo general se ha visto la narrativa de Arguedas como contestación de la visión del «indio» y de lo andino predominante entre sus antecesores. Se la ha pensado, entonces, como una forma de superación de las limitaciones del indigenismo tradicional; de cierta manera, como un cierre (Escajadillo, 1970; Moretic, 1976; Rodríguez-Luis, 1980).

También ha parecido necesario no circunscribir la importancia de la obra de Arguedas a la representación o reivindicación del «indio» y su mundo. A comienzos de la década de 1950, en su ensayo «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» (1950), él mismo insistió en que entender su narrativa como «indigenista» en un sentido estricto podía ser limitante. Al decir esto no intentaba negar o reducir

la importancia, e incluso la centralidad, que tiene en su obra la representación del «indio» y del mundo andino. Más bien trataba de destacar que la ambición de su trabajo, su razón de ser, se definía mejor como el esfuerzo por dar cuenta de la radical heterogeneidad del mundo peruano y de la compleja dinámica de su historia. En su desarrollo, la literatura de Arguedas se va a convertir en algo así como una saga del proceso de modernización peruano.

Sin embargo, más allá de las adscripciones precisas (¿es o no es Arguedas un indigenista?), para los propósitos de este ensayo es importante pensar en el tipo de horizonte intelectual y político en el cual aparece Arguedas como autor, y con el cual entra en diálogo a través de su obra[1]. Una manera productiva de abordar el asunto es poner el origen del autor y de su obra en relación con un campo de discurso más amplio sobre el «indio» y sobre el mundo de los Andes. Se trata en realidad de una forma de pensar que inaugura, en gran medida, la reflexión moderna sobre el Perú, y a partir de la cual van a surgir también nuevas formas de actuación política.

El origen de este discurso lo podemos ubicar al tiempo de la derrota del Perú en la Guerra del Pacífico (1879-1883) y en el mensaje impugnador de Manuel González Prada (1844-1918). Con él y con el trabajo de algunos de sus contemporáneos, como Clorinda Matto de Turner (1852-1909), se inicia una nueva preocupación y el desarrollo de una sostenida reflexión sobre qué constituye «el verdadero Perú» (Rénique, 2016). La brecha abierta por el desastre de la guerra revela la estructura profunda de la sociedad peruana y la falla en la cual se funda el proyecto de república. La violencia en la que esta se origina y su carácter excluyente quedan expuestos. Surge entonces una literatura, en el sentido extenso de la palabra, donde se expresan los distintos esfuerzos por reimaginar la posibilidad de una nación peruana, y los diversos proyectos para realizarla. Un aspecto dominante en este proceso es la necesidad de mirar hacia adentro y desde adentro: el interior, la región. Otro aspecto fundamental es que se fija la atención en ese «otro» marginalizado: el «indio».

El origen de la reflexión sobre el Perú moderno, desde esta perspectiva, es el resultado de un nuevo encuentro entre el «occidente» peruano y el mundo de los Andes. En relación con esto, podemos ver esta literatura como el correlato de las formas por medio de las cuales se manifiesta y comunica la percepción de esa gran crisis en el seno de la sociedad campesina. Recordemos que durante el período de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, los Andes peruanos fueron sacudidos por ondas de rebeliones campesinas, de mayor o menor magnitud y proyección, cuando la población indígena

[1] Para una discusión enfocada en la cuestión de la relación de la obra de Arguedas con el indigenismo véase en este volumen el ensayo de Estelle Tarica. También, se pueden consultar los textos clásicos de Escajadillo, 1970; Cornejo Polar, 1973, 1978; Moretic, 1976; Rodríguez-Luis, 1980; Muñoz, 1980; Rama, 1985; y Vargas Llosa, 1986.

se moviliza para confrontar o retar a sus rivales locales y a sus enemigos ancestrales (Burga & Flores Galindo, 1980; Flores Galindo, 1987).

Así, en esa literatura van tomando forma experiencias hondas de temor y ansiedad sociales, pero también de esperanza, frente a la posibilidad de un gran cambio. En ella se manifiesta la percepción de que se ha roto el curso de «nuestra» historia y que «otras» historias irrumpen a la significación. La atención casi obsesiva sobre el «indio» y el mundo indígena que caracteriza a esta literatura es una expresión de las exacerbadas ambivalencias y tensiones étnicas y sociales del mundo peruano, que lo mantienen abierto a conflictos y crisis, en un estado de drama continuo.

En torno a esta problemática se organiza el trabajo de un número de escritores e intelectuales, en los que se registra el impacto de González Prada. Algunos de ellos son representantes ilustrados de una clase media de provincia, como Enrique López Albújar (1872-1966). Entran en escena también intelectuales del orden oligárquico o de grupos asociados con él, como José de la Riva-Agüero (1885-1944) y Ventura García Calderón (1886-1959). Aparece en este contexto el trabajo fundamental de intelectuales provincianos como Julio C. Tello (1880-1947), Hildebrando Castro Pozo (1890-1945) y José Uriel García (1894-1965), que reivindican la antigüedad y la viabilidad de la cultura indígena, así como la centralidad y vitalidad del mundo de los Andes. Son particularmente vigorosas e influyentes las intervenciones de Luis E. Valcárcel (1891-1987), José Carlos Mariátegui (1895-1930), Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), pues ellos empiezan a darle forma a una práctica intelectual y política radical, organizada en torno a la idea-fuerza de que la construcción de una verdadera nación peruana pasaba por una ruptura con el pasado; ruptura cuya hondura y violencia solo la movilización indígena podría ser capaz de lograr (Rénique, 2016).

El diálogo con su tiempo

Arguedas entra en diálogo desde temprano con esta compleja tradición de reflexión sobre el Perú moderno. Se va a sentir en parte tributario y en parte contestatario de ese discurso. Entender el contexto de ese diálogo es importante. Para los años treinta el indigenismo más radical ya había comenzado a perder fuerza en el discurso público, aunque su influencia se va a sentir aún en el ámbito académico. Al mismo tiempo, los partidos políticos que habían surgido del impulso radical de esa época habían comenzado a darle la espalda al «indio» y al mundo de los Andes.

En efecto, tras la muerte de Mariátegui (en 1930), el partido que él había fundado cambia de dirección (y de nombre, de Socialista a Comunista). Y el APRA de Haya de la Torre, que entra decididamente a la contienda electoral a comienzos de los años treinta, se va a lanzar muy pronto a una aventura insurreccional. Tanto comunistas

como apristas comienzan a abandonar el mundo del campesinado indígena como espacio de acción política. Aparentemente, ya no ven allí el potencial para el cambio social en el Perú. En esta época se vuelve a marginar, cuando no a suprimir, la cultura indígena como cultura popular y política. Y en ese contexto se empieza a articular, desde el ámbito académico e intelectual conservador, un nuevo embate racista. La visión del «indio» como una raza degenerada que ya solo sirve como una máquina, propuesta por Alejandro Deustua en esa época, es un ejemplo claro (1937). Se va abriendo una nueva brecha.

La percepción de la distancia entre los mundos peruanos y la necesidad de conectarlos estuvo en los orígenes del impulso de Arguedas hacia la escritura. El problema inicial que enfrentó no fue el de un silencio con respecto al «indio» y su mundo. Por el contrario, como hemos visto, el problema lo constituía la existencia de una pluralidad de visiones ya establecidas, de signos ideológicos muy diversos, que habían forjado las formas de entender al «indio» y el mundo de los Andes. Arguedas percibía en algunas de ellas una distorsión; en otras, una abdicación; y, en general, una continua dificultad de comprensión.

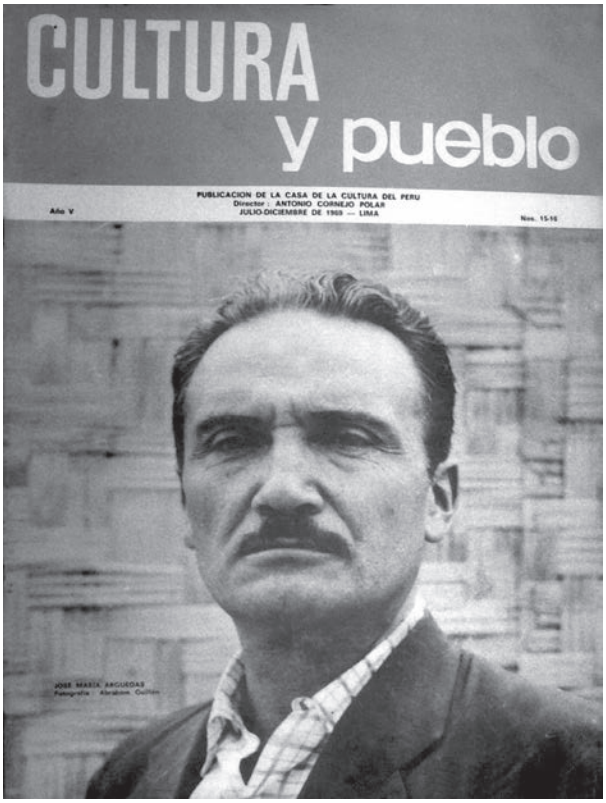


Imagen 1. Foto de José María Arguedas tomada por Abraham Guillén. En *Cultura y pueblo. Revista de la Casa de la Cultura del Perú*, año V, N° 15-16, p. 1, 1969.

Una de las consecuencias más graves de esa distancia fue lo que Arguedas entendió como la creación de un cerco que el Perú oficial tendía en torno al «indio» y la sociedad campesina: su separación, su aislamiento. Para él, esta tendencia a la exclusión del «indio» no solo representaba un claro peligro para ese pueblo y para esa cultura negada, que él sentía conocer hondamente por haberla vivido y haber internalizado sus valores. Representaba también la pérdida de un gran potencial para forjar la futura sociedad peruana. Para Arguedas, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, la cultura de los Andes en general y el mundo indígena en particular estaban cargados de valores y prácticas que aún no habían dicho todo lo que podían decir, o no habían sido escuchados en todo lo que podían ofrecer como contribución a la definición de la sociedad peruana. Sin embargo, se estaban convirtiendo en un repositorio oculto de energía moral y creatividad cultural. ¿Cómo hacer esto visible? ¿Cómo hacerlo inteligible? ¿Cómo insertar estos valores y prácticas en la mente de su sociedad? ¿Cómo hacerlos parte del lenguaje social de la época?

Es en virtud de esta preocupación que la escritura de Arguedas se construye desde su origen como un diálogo activo, y muchas veces conflictivo, con las visiones del «indio» y del mundo de los Andes predominantes en su tiempo. Por ello en su literatura, y en su trabajo intelectual todo, sentimos una constante apelación a la mente de ese otro «no indio», donde estas imágenes se configuran y dominan. De modo que la literatura de Arguedas es una continua intervención en el diálogo intelectual y político sobre el «indio», sobre el mundo andino; pero también, y esto es muy importante, sobre el valor que el «indio» y la cultura andina tienen en la dinámica histórica del Perú moderno y en nuestra manera de entenderla. El signo de esa intervención fue predominantemente polémico.

La literatura como espacio de contestación

La escritura en Arguedas se organiza desde el inicio como un espacio de contestación moral y epistemológica. Con respecto a lo primero, su atención al otro-indígena se orienta a acortar la distancia negativa que nos separa de él. Y, al hacerlo, se propone presentar una imagen de ese «otro» dotada de consistencia propia y, al mismo tiempo, con valor crítico para «nosotros». Es decir, no solo se trata de la reivindicación del otro marginado, sino del esfuerzo de constituirlo en términos de sus propios valores, y de entenderlo también como posible horizonte para pensar «nuestra» sociedad. Esta sería la responsabilidad y el potencial de la literatura. De un lado, revelarnos la vida de otros, quienes de lo contrario serían invisibles o ignorados, y ponernos en contacto con su sufrimiento y con nuestra capacidad para causarlo. De otro lado, desarrollar en sus lectores la sensibilidad necesaria para el reconocimiento y la empatía hacia el

otro. La literatura (en su sentido amplio) es, entonces, un espacio para el pensar y el actuar éticos.

Con respecto a lo segundo, la obra de Arguedas nos ayuda a replantear el reto intelectual y político de la alteridad. Nos plantea la necesidad de cuestionar nuestras certezas, que pueden ser en realidad nuestros prejuicios. Si se trata, por medio de ella, de instruirnos sobre el mundo de los Andes, o de revelárnoslo, pues esa dimensión está claramente presente; se trata también de cuestionar nuestra forma de pensar sobre él: de hacer posible la duda y hacer evidente la insuficiencia o la precariedad de nuestro conocimiento para despejarla. Esa sería su dimensión crítica: una literatura orientada a deshacer el sentido de las verdades hegemónicas.

Hay dos aspectos fundamentales que le van a dar forma a esta literatura como espacio de contestación. El primer aspecto es el impulso a dar testimonio de su experiencia y las formas que este impulso adquiere. El segundo aspecto es el diálogo entre literatura y antropología característico de su práctica intelectual.

La necesidad de dar testimonio sobre su experiencia, como parte de una estrategia para redefinir la imagen del mundo andino (y la de su relación con la configuración del Perú moderno), la vemos claramente en la narrativa de ficción de Arguedas. Esta se expresa de la manera más exitosa en la creación de la figura del narrador-protagonista, que está en los orígenes de su actividad literaria con *Agua* (1935), y que reencontraremos en su mayor desarrollo en *Los ríos profundos* (1958) y *El Sexto* (1961). Pero esta tendencia a decir «yo» la podemos observar en todos los ámbitos de su escritura. Por ejemplo, en los artículos y ensayos etnográficos producidos lado a lado con su obra de ficción es frecuente que el autor interrumpa el curso de su descripción o exposición para insertar un comentario fundado en su experiencia personal. Esta tendencia se refuerza como estrategia comunicativa en sus continuas intervenciones autobiográficas, orales y escritas, de las cuales tenemos amplio registro, y con el desarrollo de su reflexión sobre la función del artista y el intelectual mestizo en textos como «Entre el quechua y el castellano, la angustia del mestizo» (1939), «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» (1950), y los «Diarios» de su última novela (1968-1969) (Arguedas, 1993b). Se trata, en el fondo, de destacar el valor de la imaginación y del saber que se originan en la experiencia, decantados en la reflexión y la escritura, como forma de conocimiento (Pinilla, 1994).

Lo que entendemos como el diálogo entre literatura y antropología es la otra fuente de la imaginación y del saber que abre el camino a la captación y representación del mundo en la escritura de Arguedas. Por «antropología» en este contexto vamos a entender de manera laxa una gama de aproximaciones al mundo de la experiencia social y cultural peruana expresadas a través de los escritos de Arguedas sobre el folklore, sus estudios etnográficos, el trabajo de traducción del quechua al castellano y su continua

atención al problema de la educación (Arguedas, 1975a, 1985 y 1986a). Este diálogo permite crear un tipo de literatura y una antropología abiertas a la imaginación, que hacen posible explorar la multiplicidad de voces y conciencias en las que se expresa la experiencia del presente y del pasado peruanos, y también vislumbrar otras futuras.

Esta vocación de diálogo es en realidad el signo de una práctica intelectual que desde los inicios estuvo más interesada en destacar aquello que conectaba las distintas formas de experimentar y pensar, y no lo que las separaba. Tal vez sea este el signo inevitable de un escritor bicultural y bilingüe. Es la forma como funciona su mente y esto le va a abrir extraordinarias posibilidades a su indagación sobre la sociedad y la cultura peruanas. La novela, la etnografía, la traducción, la poesía van a ser modos de investigación. Y precisamente el descubrimiento del poder investigativo de la escritura constituye uno de los principales aportes de José María Arguedas a la posibilidad de pensar el Perú moderno.

Tres etapas en el proceso de su obra

Podemos presentar el desarrollo de la obra de Arguedas como un proceso en tres etapas, tomando como referencia el curso de la creación de su narrativa de ficción. En esto usaremos como ejes a los que consideramos sus experimentos mayores en este campo. La primera etapa, de 1931 a 1941, tiene como ejes la trilogía de cuentos de *Agua* (1935), su primer libro orgánico, y su primera novela, *Yawar fiesta* (1941). En esta época Arguedas va a establecer su posición de respuesta a la literatura sobre el «indio» y el mundo de los Andes que lo precede, pero también en relación a la forma que toma esta tradición en la escena contemporánea.

La segunda etapa, de 1942 a 1962, tiene como ejes a *Los ríos profundos*, novela que tiene un dilatado proceso de composición (1948-1956) y el camino que lleva a la composición de la novela *El Sexto* (1957-1961) y de allí a la publicación de su primer poema en quechua, «A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción» (1962). Esta segunda etapa se caracteriza, de un lado, por el retorno a una vigorosa práctica de la narrativa de ficción, tras un lapso (1942-1951) en el que parece ausente. De otro lado, en esta época se intensifica su trabajo etnográfico, retoma su práctica como traductor, experimenta con poesía en quechua. Se trata de un momento en el cual distintas vetas de la imaginación de Arguedas encuentran su manera de expresión y convergen en la creación de un rico y complejo lenguaje.

La tercera etapa, de 1962 a 1969, tiene como ejes al proyecto representado en la novela *Todas las sangres* (1965), y de allí el derrotero de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969), novela publicada póstumamente (1971). Ambas son audaces incursiones en el drama de la modernización en el Perú. Precisamente por ello, en esta época se va

a agudizar el conflicto con su medio intelectual en cuanto a la autoridad y la capacidad para representar el proceso de la sociedad peruana moderna, y los cambios que están transformando al país.

En los orígenes (1931-1941)

Arguedas inicia su carrera literaria escribiendo y publicando cuentos. Su primera estancia en Lima es la entrada y descubrimiento del Perú oficial. Es también el inicio de esta urgencia de dar cuenta y testimonio sobre su mundo de origen. En sus primeros escritos, y particularmente en *Agua*, cristaliza esa conciencia. Su encarcelamiento en la prisión de El Sexto (1937-1938), como resultado de su participación en una protesta de estudiantes que expresaban su apoyo a la causa republicana en la guerra civil española (1936-1939), marca el fin de su primera estancia en Lima. *Yawar fiesta* fue escrita poco tiempo después de la experiencia carcelaria, de regreso en la sierra, en Sicuani, donde Arguedas había encontrado trabajo como maestro.

La trilogía de *Agua* («Agua», «Los Escoleros» y «Warma Kuyay») es el comienzo de una nueva forma de atención a la dinámica de la sociedad serrana, a su drama y a sus actores. La novedad consiste en que en este libro se produce la inscripción simbólica de una particular experiencia: la formación de la sensibilidad, del intelecto y los afectos de un individuo, cuyo escenario es el mundo de la sierra sur del Perú. Esta inscripción toma forma en un aspecto central de la trilogía: la creación de la figura del narrador que retorna imaginativa y afectivamente al mundo de su infancia para contar la historia de su aprendizaje y socialización. De esta manera, Arguedas amplía la representación de la temporalidad del mundo de los Andes al incorporar el tiempo de la gestación de una subjetividad. Esto lo distingue claramente de sus antecesores y contemporáneos.

Con *Yawar fiesta* (1941), de otro lado, Arguedas intensifica su atención en el mundo de los Andes del sur y se adentra en su exploración. En esta novela Arguedas demuestra que la representación del «indio» demanda la captación de la compleja dinámica del drama social andino. La insistencia en la centralidad de este mundo en un momento en el que la sierra y la cultura indígena están perdiendo el lugar que habían tenido en los años veinte en la imaginación intelectual y la práctica política radical, hacen de la novela una intervención y un comentario sobre esa situación. En ese contexto, el regreso del autor a la sierra (a Sicuani, como maestro) es sin lugar a dudas un refugio de la dolorosa y frustrante experiencia carcelaria; pero es también en parte un rechazo de la experiencia limeña. Por eso el retorno estará marcado por la necesidad de reflexionar sobre la situación del intelectual y artista serrano en el Perú. «Entre el quechua y el castellano, la angustia del mestizo» (1939) expresa a cabalidad esta condición y es uno de los textos que presagia el experimento novelístico de *Yawar fiesta*.

Los críticos han observado la cohesión de *Agua*, el primer libro de Arguedas (Cornejo 1972; Muñoz 1980). Esta se funda en tres aspectos básicos. En primer lugar, en la opción por la postura «autobiográfico-testimonial» como situación narrativa. La figura del narrador-protagonista establece continuidad entre los tres cuentos a pesar de los diferentes nombres que asume en las historias (Ernesto/Juan). En segundo lugar, en la referencia constante a una misma geografía física y humana (la de los pueblos de la provincia de Lucanas, en el sur andino peruano), que se impone a la discontinuidad de los escenarios concretos. Aquí Arguedas destaca la importancia del tratamiento de la naturaleza y los espacios en descripciones que construyen una perspectiva «indígena» a través la experiencia del narrador. En tercer lugar, en la recurrencia de un grupo de temas en los tres cuentos: el sentimiento de orfandad y el ansia de comunidad que aquejan al protagonista; la centralidad de la figura del gamonal, y la irrupción de su deseo posesivo como poder destructivo; el sufrimiento ante la injusticia y la necesidad de enfrentarla; el triunfo del mal y la frustración que esto suscita; y la necesidad de buscar y afirmar valores morales que la realidad parece negar.

En *Agua* el drama psíquico y moral del individuo se encuadra en el proceso de socialización de un sujeto. En los tres cuentos se presenta la historia del adolescente Ernesto/Juan que pugna por ubicarse en el mundo. Es la historia del narrador, a la cual regresa como su momento fundacional: nacido en el mundo de los blancos, su sensibilidad lo dirige hacia el mundo indígena. Es la primera figuración del sujeto mestizo en la obra de Arguedas. Aquí el material biográfico cristaliza en la creación de una nueva perspectiva: una nueva posición, que es también el sitio de poderosos afectos. Con esto vemos desde el inicio lo que será un rasgo esencial de su escritura: la capacidad de Arguedas para articular profundas tensiones personales con la captación de núcleos problemáticos en el imaginario peruano.

La emergencia y centralidad de ese «yo» tiene su razón de ser. Está en la base del carácter rectificativo de la intervención de Arguedas en el discurso de su época sobre el mundo andino. De un lado, aparece delineando la figura del mestizo que la perspectiva del indigenismo más radical distorsionaba o borraba, como ocurre en la obra temprana de Valcárcel. De otro lado, frente a la afirmación del mestizo como modelo de síntesis cultural donde triunfa lo hispano, cuyo arquetipo es el Garcilaso reivindicado en los trabajos de Riva-Agüero, el mestizo de *Agua* problematiza su condición y los vehículos de expresión. Arguedas representa una crisis de identidad abierta, expresada en la continua tensión bilingüe y bicultural que acarrean los temas y el lenguaje.

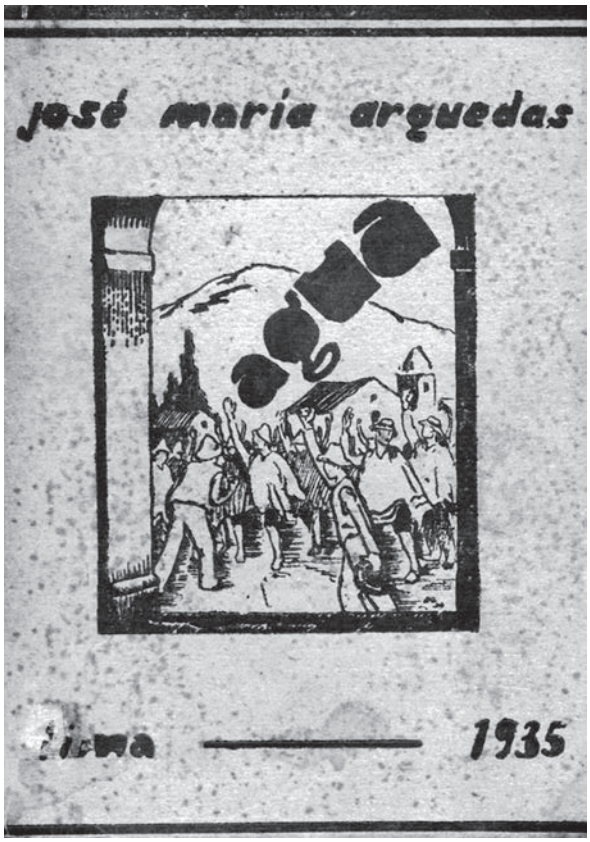


Imagen 2. Portada de *Agua,* de José María Arguedas. Lima: CIP, 1935.

En el contexto de la década de 1930, *Agua* significa la emergencia de contenidos nuevos y problemáticos, que retan los parámetros de lectura y atención en la representación del mundo andino de la cultura oficial. De un lado, Arguedas concentra su atención en la representación de la experiencia de un sujeto y un espacio social y culturalmente marginales; pero al hacerlo los convierte en simbólicamente centrales. De otro lado, en *Agua*, a través del enganche que se produce con el drama psíquico y moral del protagonista, su derrota en la lucha desigual con el poder del gamonal nos confronta con los efectos del triunfo del mal, en un mundo amenazado de continuo por la violencia.

Puesta al descubierto la falla radical de esa sociedad, ¿quién tiene la capacidad para remediarla y rectificarla? Tras la lectura de *Agua*, la respuesta queda pendiente en el mundo del lector. En términos del autor, esta es la problemática que conducirá a *Yawar fiesta*. En efecto, en su primera novela, Arguedas va a explorar, precisamente, la

capacidad de restituir un sentido de orden en la sociedad en crisis a través de la acción simbólica que tiene su origen en la cultura indígena.

El camino a *Yawar fiesta* está pautado por una intensificación de su atención sobre aspectos del folklore, ritual y arte popular andinos. En la misma revista (*Palabra*) en la que publica sus primeros cuentos, Arguedas inicia también la publicación de los artículos sobre estos asuntos que lo llevarán luego a una larga colaboración, de 1938 a 1948, con *La Prensa* de Buenos Aires (Merino de Zela, 1970). Esta línea de trabajo va a conducir a sus tesis de bachiller, y a la publicación de *Canto Kechwa* (1938). También va a conducir a la composición de «Yawar (fiesta)» (1937), texto que preparó para *La Prensa* de Buenos Aires, y uno de los gérmenes de la novela. Este texto articula un estilo de corte etnográfico con el relato literario y ofrece una detallada descripción de la fiesta del *turupukllay* y del conflicto que se suscita en torno a ella.

Ese va a ser también el centro de la novela, pero *Yawar fiesta* va a ofrecer una descripción más densa del fenómeno social y una cala más honda en el sentido de la fiesta. En lo primero, nos ofrecerá una visión más detallada de los actores de este drama social, y nos revelará los distintos planos temporales que se articulan en los conflictos del presente en Puquio. Con respecto a lo segundo, se destaca el valor de la cultura ritual indígena para encausar las energías sociales y mediar en los conflictos.

El interés de Arguedas en *Yawar fiesta* es mostrar la densidad y complejidad de la sociedad andina, de las múltiples fuerzas allí en juego. La forma misma de la novela conduce e interna al lector en el mundo de Puquio en esos términos. Sus capítulos iniciales establecen la heterogeneidad cultural y la multiplicidad de tempos en los que se funda la dinámica social. Se escuchan en ellos las distintas voces por medio de las cuales se expresa el conflicto entre los grupos.

La tensión entre los polos fundamentales de ese espacio social y cultural, los vecinos notables del pueblo (los «mistis») y los comuneros de los cuatro ayllus, aparece como conflicto continuo y latente en el capítulo inicial, «Pueblo indio»[2]. Como claramente lo demuestra William Rowe, el narrador, adoptando progresivamente la perspectiva «indígena», confronta y opone la lógica de ambos grupos al comparar los distintos arreglos para el uso del espacio (Rowe, 1979). Se afirma aquí la distinción crucial entre quienes entienden el orden de ese mundo natural (los comuneros) y aquellos, que sin entenderlo o escucharlo, lo usufructúan (los mistis). La tensión aparece como confrontación abierta en el segundo capítulo, «El despojo», donde se narra la historia de la imposición del poder misti en la región a través del pillaje y la violencia. Se revela

[2] El capítulo inicial de la primera edición de la novela era «La quebrada». Arguedas lo eliminó para la segunda edición (1957), base del texto que comentamos.

aquí la rabia latente que crece en el corazón de los «indios» como respuesta a la violencia fundacional del mundo misti.

El asunto que organiza la novela es simple. La acción tiene lugar en los años treinta. La celebración tradicional de las fiestas patrias en Puquio se hace con una corrida de toros al estilo «indio», el *turupukllay*. Pero el gobierno central ha prohibido ese espectáculo por considerarlo bárbaro y ha ordenado su reemplazo por una corrida al estilo español. Esto es lo que desencadena el drama. El mundo de Puquio se divide en torno a la cuestión de la fiesta. La mayor parte de los vecinos notables apoya al representante del gobierno central, un subprefecto de origen costeño, en la implementación de la prohibición. Los comuneros de los cuatro ayllus defienden la corrida india y pugnan por celebrarla. En esto son apoyados por el terrateniente más poderoso de la región, señor de cuño antiguo, y por uno de los comerciantes prósperos, enriquecido por su relación con los «indios» de las comunidades. Ambos rechazan la intervención foránea en los asuntos del pueblo. Entre esos dos grupos Arguedas va a crear una franja en la cual representa a los mestizos e «indios» de Puquio asentados en Lima (estudiantes, empleados, obreros), los «chalos», que vuelven al pueblo para la fiesta. Vienen a Puquio a apoyar la decisión del gobierno, entendiéndola como una medida de protección de los «indios» de las comunidades. Al final, la corrida española se va a hundir en el fracaso, y sobre ella va a triunfar el *turupukllay*.

Los críticos han observado que, al concentrarse en la fiesta, esto es, en un evento cultural, Arguedas se separa de lo que había sido el enfoque de la novela indigenista tradicional: el conflicto social y económico, en particular el problema de la tierra. Algunos vieron esto como una claudicación (Muñoz, 1980). Sin embargo, esta perspectiva le permite a Arguedas explorar la compleja dinámica de la sociedad puquiana relevando lo que para él era clave entender: el fundamento cultural de la lucha de las clases en el mundo andino (Arguedas, 1950).

Este enfoque le permite entrar en la ética de trabajo indígena y contrastarla con la de los vecinos notables; le permite también destacar la importancia de la imaginación mítica y ritual (que constituye el capital simbólico de las comunidades indígenas) en darle salida a la violencia que amenaza continuamente con destruir la tensa sociedad de Puquio. Ese es el sentido fundamental de la fiesta. Le permite por último insertar a los «chalos» en el centro de la acción, a través del extraordinario capítulo «Los serranos», al que podemos considerar como la protonovela de los migrantes.

De otro lado, la celebración del *turupukllay* a través de la acción concertada de las comunidades, que superan para ello sus diferencias y rivalidades, contrasta con la visión problemática registrada en sus primeros cuentos. En efecto, la violencia entre comunidades indígenas, en lucha contra el gamonal unas y aliadas otras con él, es el centro del cuento «Los comuneros de Ak'ola» (1934), y es aún visible en la

representación de las comunidades en «Agua». El triunfo indígena en *Yawar fiesta*, en cierto sentido, la corrige.

Con todo esto Arguedas busca revelar el poder simbólico de la cultura indígena en un contexto en que se la niega. Si bien la respuesta es clara y polemiza con los sectores más reaccionarios de su tiempo, sirve también como llamado y advertencia a los sectores progresistas que le están dando la espalda a ese pueblo, a esa cultura.

En la encrucijada (1942-1962)

El diálogo entre antropología y literatura se hace más orgánico en esta etapa. Por ejemplo, la composición de *Los ríos profundos* (1958) se entreteje, en términos de preocupaciones y asuntos, con la producción de sus trabajos etnográficos más importantes: «Puquio: una cultura en proceso de cambio», de 1956; «Evolución de las comunidades indígenas. El valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo», de 1957; y «Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga», de 1958 (1975a).

Más aún, en esta etapa la actividad de traductor se intensifica y se hace parte integral del experimento literario. Arguedas escucha y explora voces del pasado a través de su trabajo con himnos quechua post-hispánicos. El caso más notable es su traducción de «Apu Inca Atawallpamam» en 1955 (1974). La resonancia de estas voces, junto con la emergencia del mito de Inkarrí en el estudio sobre Puquio, ya se deja sentir en *Los ríos profundos*. Sin embargo, va a tener un impacto mayor en la definición del lenguaje y la imaginación de la novelística de Arguedas a partir de *El Sexto* (1961). Se registra también en el relato «La agonía de Rasu Ñiti» y en su poesía en quechua a partir de la composición del himno-canción «A nuestro padre creador Túpac Amaru» (de 1962 ambos).

Con *Los ríos profundos* y *El Sexto* se va a producir una nueva manera de articular el drama del individuo con el drama de su sociedad. A ambas novelas las caracteriza el proyecto de inmersión en la experiencia del sujeto. El modo autobiográfico adquiere en ellas mayor complejidad y magnitud. Ambas son, en cierto sentido, novelas de retorno. En ambas se trata del regreso a períodos fundamentales de la vida del autor, entendidos también como momentos fundamentales en la vida de su comunidad: a la década de 1920 del sur andino peruano a través de la historia del proceso de socialización de un adolescente, Ernesto, en el seno de una sociedad amenazada por la destrucción (en *Los ríos profundos*); y a los años treinta, en la historia de la iniciación de un joven estudiante universitario, Gabriel, en las tensiones políticas y sociales de su tiempo (en *El Sexto)*. También es relevante el rango de los espacios representados en ellas: del colegio para internos en Abancay y el sur de los Andes, en la primera; a la

prisión en Lima y el mundo de la costa en la segunda. En esta insistencia en representar espacios que encierran y confinan —el internado y la prisión— Arguedas denuncia el carácter excluyente de la sociedad moderna y los medios por los cuales esta intenta controlar a sus sujetos.

En *Los ríos profundos* se narra el proceso de socialización del adolescente Ernesto. La historia se organiza en torno al motivo de la separación del padre y el ingreso del protagonista en el mundo de un colegio de internos en la ciudad de Abancay. Los viajes que ha realizado con el padre a lo largo y ancho del sur andino le han enseñado a observar e interpretar el mundo natural, y lo han introducido a las mezquindades de la vida social en los pueblos serranos. Si el origen del protagonista está en el mundo de los blancos, su sensibilidad y su imaginación lo afilian al mundo indio.

Las exploraciones que Ernesto hará por los distintos barrios de la ciudad de Abancay y la hacienda que la cerca, Patibamba, van a dejar al descubierto las hondas diferencias y la estructura de conflictividad social subyacente que definen a ese mundo. Los conflictos y la violencia entre los estudiantes en el internado y la revuelta de las mestizas, dueñas de las chicherías, contra las autoridades corruptas de la ciudad, lo pondrán en contacto con la profundidad del sistema de opresión. Este sistema se encarna de manera dramática en la figura de la joven opa, abusada sexualmente en el colegio, y en la imagen del sufrimiento de los colonos de la hacienda, con los cuales Ernesto intenta comunicarse, sin éxito.

Como el Puquio de *Yawar fiesta*, el mundo de Abancay en *Los ríos profundos* está en crisis. La violencia destructiva de esta sociedad disfuncional se manifiesta simbólicamente, hacia el final de la novela, en el estallido de la peste y la amenaza de su destrucción. Frente a ella no se puede hacer nada y la ciudad parece condenada a ser abandonada. Pero de lo hondo de esa brecha abierta en el mundo de Abancay surge la desafiante respuesta simbólica de los humildes de la tierra. Cuando ya todo parece perdido, los colonos de la hacienda se movilizan y marchan sobre la ciudad demandando la celebración de una misa para combatir la peste. Son ellos los únicos que poseen los mecanismos culturales necesarios para organizar una respuesta e intentar un proceso de reparación. Poco antes de salir de la ciudad, Ernesto es testigo de este gesto, que se va a inscribir indeleblemente en su mente. Va a ir, entonces, en busca de su padre. La novela se cierra con el camino abierto a esa reintegración, pero sin certezas.

En coordenadas similares se construye su siguiente novela. En *El Sexto*, un joven universitario serrano, Gabriel, ha sido arrestado por su participación en una protesta estudiantil. La novela abre en el umbral de entrada a la prisión de El Sexto, donde va a ser internado. Del piso superior, donde se encuentran los presos políticos, apristas y comunistas rivalizan con sus himnos al saludar a los presos recién ingresados. Gabriel va a ser ubicado entre los comunistas y va a compartir la celda con un líder minero

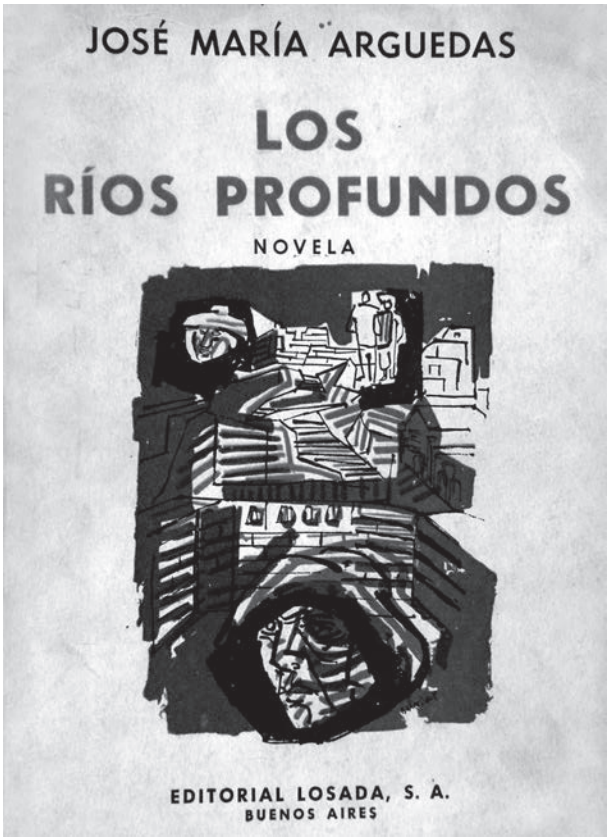


Imagen 3. Portada de *Los ríos profundos*, de José María Arguedas. Buenos Aires: Losada, 1958, primera edición.

«indio», Cámac, que se encuentra debilitado por una enfermedad. Gabriel (como Ernesto en Abancay) va a explorar los distintos pisos de la prisión. Estos le revelan un mundo altamente estratificado, donde los miserables de la tierra ocupan el abyecto piso inferior. Va a ser testigo de la continua hostilidad y violencia de unos contra otros, entre los presos políticos y los comunes por igual, en una rivalidad que amenaza con fragmentar el mundo hasta su destrucción.

Esta condición de extrema rivalidad y disgregación se expresa en la textura ideológica de la novela en la continua confrontación de posiciones irreconciliables; pero también en su textura idiomática. La novela pone en juego una gran variedad de hablas y un gran número de hablantes idiosincrásicos. Podemos escuchar hablantes costeños y serranos, el lenguaje de los criminales y el de los desesperados enterrados en la prisión, así como las retóricas de los grupos políticos. El efecto ha sido visto por algunos como una cacofonía, como un defecto (Vargas Llosa, 1974). Pero el asunto de la novela lo exige; más aún, lo destaca, pues en medio de esa intensa disonancia empezamos a oír

el lenguaje que emana del diálogo entre Cámac y Gabriel: de lo profundo de esa celda se articula un poderoso y nuevo lenguaje andino sobre el destino del país. Si bien la novela se refiere a un tiempo específico pasado, fijado por la biografía del autor (finales de la década de 1930), la apelación de las voces de ese diálogo va dirigida directamente al tiempo en el cual la novela aparece (comienzos de la década de 1960).

En medio del horror opresivo de ese mundo y de la pesadilla disgregadora que lo amenaza, Cámac es el punto de referencia de Gabriel: el foco de energía moral y eje de su aprendizaje positivo. La tensión entre comunistas y apristas se presenta como marco amenazante que encuadra la experiencia de Gabriel en la celda de Cámac. En el «indio» minero se conjugan valores fundamentales indígenas con la ética del militante radical. Tras la muerte de Cámac, Gabriel ocupa la celda en soledad y reflexiona sobre lo aprendido en su estancia en El Sexto. Con Cámac en mente como símbolo de esperanza, se apresta a su reintegración al mundo social.

Las semejanzas estructurales de las novelas invitan (como con los cuentos de *Agua*) a una lectura en secuencia. Veremos entonces que a través de ellas se describe la trayectoria de un sujeto en tránsito: de la adolescencia a la adultez, la forja del intelectual, del artista serrano. Se trata de una representación del nacimiento del autor. El drama del individuo encuadrado por el drama social. En la representación de este trance, la estructura de ambas novelas se puede describir en función de los procesos fundamentales del rito de iniciación: la separación del sujeto-protagonista de su mundo de origen; el período de transición en un espacio separado, en el que se adquiere un nuevo saber; y la reintegración del sujeto-protagonista a su sociedad. Las dos novelas enfatizan el momento de transición y en ambas se hace problemática la naturaleza de la reintegración del sujeto a su sociedad.

Podemos ver entonces cómo la imaginación ritual anunciada en *Yawar fiesta*, le va dando forma al discurso de la novela en esta época. La particular concepción del héroe y su historia responden al registro de un proceso de transición cultural. Y esta es una de las maneras en que las novelas entran en diálogo con el trabajo etnográfico que Arguedas conduce en esa época. Es cierto que en ellas se produce una nueva y más radical incursión en el mundo del sujeto, en su proceso de formación (*tempo* autobiográfico); pero también de *Los ríos profundos* a *El Sexto* se va articulando un lenguaje que expresa las ansiedades que acosan el presente del autor y su sociedad.

Esta es la época en la cual entran o se afirman en el lenguaje de Arguedas ciertas figuras («metáforas») fundamentales: la del «hervor», que aparece en las versiones del mito de Inkarrí recogidas en Puquio y reverbera en *Los ríos profundos*, *El Sexto* y el «Himno-Canción» a Túpac Amaru; la del «yawar mayu», articulada primero en *Los ríos profundos*; la de la «peste», en el cuento «La muerte de los Arango» (1955) y *Los ríos profundos*; la de la «muerte sacrificial», en «La muerte de los Arango», *Diamantes y*

pedernales (1954) y *El Sexto*; la de la «rivalidad destructiva» y la del «individualismo díscolo», en *Diamantes y pedernales*, *Los ríos profundos* y *El Sexto*.

Se trata de figuras que le dan forma, en el trabajo de ficción, a las mismas preocupaciones sobre la experiencia de crisis social, y el sentido de pérdida y ansia de comunidad, que se registran en el trabajo etnográfico. En este, la atención está centrada, precisamente, en la densidad de los procesos de modernización y cambio social del presente en los Andes del centro (Huancayo y el valle del Mantaro) y del sur (Puquio), visto en y desde las comunidades indígenas/mestizas. La misma, ansiosa pregunta está presente: ¿qué elementos activos de la cultura tradicional indígena se pueden articular, de manera creativa y viable, con los materiales impuestos por el proceso de modernización en el presente? Tanto Cámac, el indio-obrero-político, como Ernesto/Gabriel, el joven mestizo-artista-intelectual, son como vislumbres de los sujetos en los cuales se puede encarnar una respuesta.

Esta problemática se expresa también en el ámbito del trabajo con la lengua. La trayectoria del autor en esta etapa nos lleva del castellano como lengua del artista mestizo, que tiene su cumbre en la maestría expresiva de *Los ríos profundos*, al discurso andino que emerge en *El Sexto*, y de allí a la re-emergencia de la posibilidad de una literatura en quechua, que nos apela desde la voz de «A nuestro Padre Creador Túpac Amaru». En asuntos y lenguaje se van definiendo las pautas de la narrativa de ficción futura.

La saga de la modernización (1963-1969)

El cierre de la década de 1950 y los comienzos de la década de 1960 es un período de logros para José María Arguedas. La publicación de *Los ríos profundos* por la editorial Losada de Argentina le ha traído prestigio internacional y ha despertado gran interés por su obra. En el ámbito nacional, *El Sexto* ha recibido el premio nacional de novela, un honor que él sentía se le había escatimado. En 1963 concluye sus estudios y recibe el título de doctor con una tesis sobre las comunidades de España y el Perú, trabajo de considerable originalidad en el campo (Arguedas, 1968). Finalmente, se embarca en el proyecto de completar la novela que será *Todas las sangres*, cuya idea y borrador ya estaban presentes al tiempo de la redacción de *El Sexto*, pero cuya realización le presentaba un gran reto.

Al mismo tiempo, durante ese mismo período se hace más intenso el conflicto entre Arguedas y su medio intelectual. De un lado se produce en 1958 una polémica que inicia el propio Arguedas al protestar en un artículo periodístico el premio que le otorgaron a la novela de Luis Felipe Angell, *La tierra prometida*. No es esta exclusivamente una polémica literaria. Se trata también de una discusión en torno a lo que significa

la representación del proceso de las migraciones internas. Con «¿Una novela sobre las barriadas?» (1958) Arguedas choca con escritores y críticos literarios, y se interna en una polémica sobre los términos en los cuales es posible o válido representar las transformaciones que están afectando la sociedad peruana.

De otro lado, a principios de la década de los años sesenta van a aparecer dos artículos de César Lévano, «El contenido antifeudal de la obra de Arguedas» en 1960 y «José María Arguedas, novelista del Perú profundo» en 1962 (1969). Al comentar *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*, Lévano observa la ausencia en esas novelas de la actual dinámica de conflicto social en los Andes: las movilizaciones campesinas. Le preocupa a Lévano lo que parece ser una falta de filo crítico en la novelística de Arguedas. Sin embargo, lado a lado con su lectura crítica, Lévano sugiere el camino de una lectura constructiva cuando se pregunta si en la desesperada rebelión de los colonos de hacienda, representada en *Los ríos profundos* como guiada por principios mágicos, no se encuentra un significado oculto, una visión del potencial revolucionario de las masas. Años más tarde Arguedas hará suya esa interpretación.

Pero el momento más duro se dará en 1965, en la discusión organizada por el Instituto de Estudios Peruanos sobre su novela *Todas las sangres*, por entonces recientemente publicada.

En *Todas las sangres* Arguedas intenta crear la representación de la compleja naturaleza del proceso de modernización en el Perú. ¿Y dónde es más agudo el drama que en el escenario de la sierra sur del Perú? El conflicto lo constituye, de un lado, la competencia desigual entre un minero peruano, Fermín Aragón de Peralta, que intenta desarrollar un proyecto económico nacionalista, y una transnacional que busca y termina por controlar ese proyecto. De otro lado, se produce también la incómoda alianza y luego el enfrentamiento entre este modernizador serrano y su hermano, don Bruno, que encarna al señor tradicional, opuesto a la modernización pues esta significa la entrada en su mundo de un poder corruptor. Entre estos dos personajes se mete Demetrio Rendón Wilka, el «indio» que se marchó a la costa para escapar las limitaciones que le imponía su mundo de origen y, tras un período de aprendizaje, regresa para reintegrarse (y ser un catalizador) en la dinámica de su sociedad. Estos conflictos se ramifican, e intervienen o son absorbidos por ellos los terratenientes de la región, los vecinos empobrecidos del pueblo de San Pedro que languidece bajo el yugo de los Aragón de Peralta, las comunidades indígenas, los colonos de las haciendas vecinas, los agentes de la transnacional, los trabajadores mineros (en su mayoría costeños politizados). Es decir, en ese espacio convergen y se enfrentan todas las fuerzas del país moderno y las del país tradicional y antiguo.

En *Todas las sangres* los discursos de los personajes representan o son un intento de representación de esa multiplicidad de vetas del discurso social y político de su

tiempo. La intención de hacerlo así queda en claro en las notas que Arguedas preparó con el propósito de presentar la novela ante distintos auditorios tras su publicación (Arguedas 1983, V). Ofrece allí descripciones detalladas de las posiciones que representan y sostienen los distintos personajes. En este sentido, *Todas las sangres* es, quiere ser, una novela ideológica.

Con esto Arguedas intentaba dar cuenta del proceso de reconfiguración de la escena política y social de su tiempo, y de los lenguajes y prácticas que competían por modelar la interpretación del presente y las posibilidades a futuro de esa sociedad. Se trata, por lo tanto, como ya había sido con *El Sexto*, de una novela que «oye», atenta a las voces de su entorno. En algunos casos se trata de lenguajes y prácticas establecidos; pero en otros casos se trata de formas nuevas que anuncian la entrada de nuevos actores en la arena. En virtud de la pluralidad de voces y perspectivas que la constituyen, Cornejo Polar la entendió como una novela «coral» (1972). Agregaríamos nosotros que, dado el marcado tono polémico de la novela, se exacerba en ella el fenómeno de disonancia, característico del experimento de *El Sexto*.

Dada la multiplicidad de personajes e historias que la novela trama, y la intensidad y proliferación de los conflictos, lo que permite crear un centro y evitar la desintegración del relato es la articulación de los proyectos de sus protagonistas: Fermín, el modernizador; Bruno, el terrateniente heredero de los encomenderos; Rendón, la encarnación del hombre quechua moderno. Esta tensión interna es fundamental en el diseño de la novela, y expresa en la forma lo que Arguedas ve en su sociedad (Escobar, 1965).

Pero ese mundo solo puede acabar en la violencia, y en esa dirección marcha la novela. Fermín termina vendiendo la mina y decide llevar su capital a la costa, a invertirlo en la emergente industria de la pesca. Rendón, después de haber liderado la faena de los comuneros en la mina, los organiza, y con ellos a los colonos, e inician un movimiento de tomas de tierra que alarma a los poderes locales y nacionales. Morirá acribillado, haciendo resistencia pacífica contra los guardias que han mandado a reprimir a los «indios». Bruno apoya a los comuneros y colonos, pues ve en ellos la única esperanza de resistencia. Inicia por su parte una guerra personal contra los otros terratenientes y contra su hermano, por lo cual es encarcelado. El final es enigmático. En su celda Bruno siente un remezón que viene de lo hondo, el anuncio de una fuerza subterránea cuya emergencia se espera.

Todas las sangres no es solo una novela ambiciosa, como el mismo Arguedas declaró; es también una novela escrita con un sentido de urgencia. El avance del capitalismo en el Perú se manifiesta en esta época con gran crudeza. El cambio social y económico acelerado planteado por los agentes de la globalización resulta en un proyecto de modernización a ultranza con efectos devastadores en zonas donde todavía

funcionan los mecanismos tradicionales de dominación. Para Arguedas, este proceso está imponiendo un individualismo exacerbado y la destructividad de la competencia violenta. Este es un asunto tratado con claridad en la lucidez del diálogo entre Cámac y Gabriel en *El Sexto* y en sus trabajos etnográficos de la década anterior. De modo que se sostienen y agudizan en esta época, las ansiedades que recorrían sus escritos anteriores. Arguedas deja claro testimonio de esto en «Razón de ser del indigenismo en el Perú» (1964), donde presenta el problema como un dilema que se le plantea a la humanidad: la opción entre modelos de organización opuestos, uno basado en la competencia y la rivalidad, y el otro, en el poder de valores colectivos fundamentales.

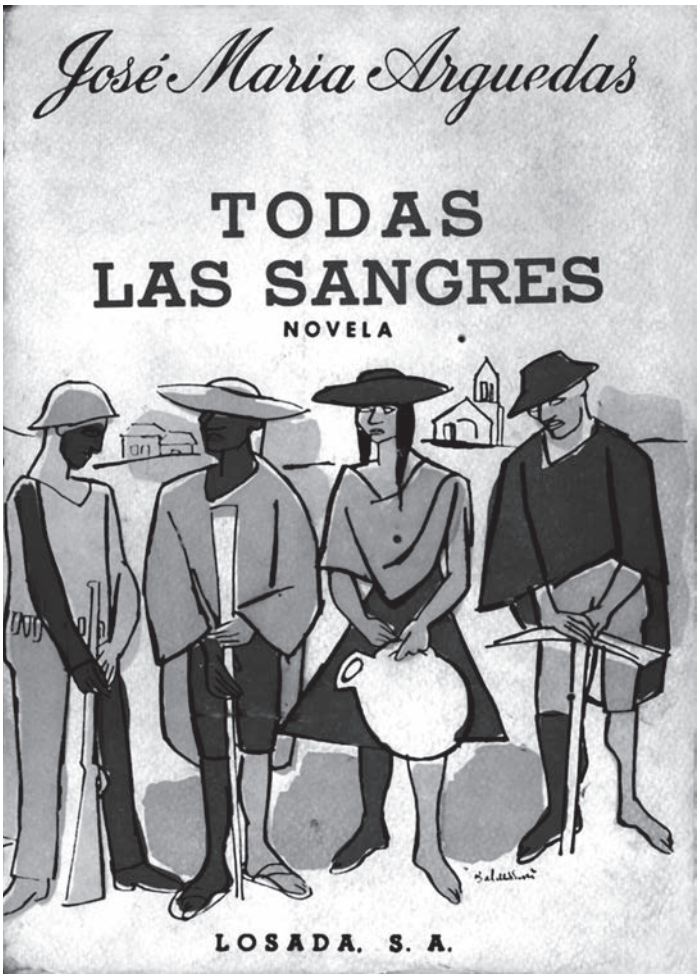


Imagen 4. Portada de *Todas las sangres*, de José María Arguedas. Buenos Aires: Losada, 1964, primera edición.

Con *Yawar fiesta* y *El Sexto* Arguedas había concebido sus novelas como intervenciones en el diálogo de su tiempo. Pero el sentido de urgencia con que fue escrita *Todas las sangres* hace de esta novela un verdadero sermón político. La voz fue escuchada. Pero dado su asunto, su intención y magnitud, el proyecto de novela social que es *Todas las sangres* chocó con un sector importante de la intelectualidad peruana, tanto con científicos sociales como con escritores y críticos literarios. La polémica en la que derivó la discusión de la novela durante la mesa redonda organizada en el Instituto de Estudios Peruanos, en junio de 1965, puso en claro la distancia entre la sensibilidad de Arguedas y la de muchos de sus contemporáneos. En particular, dejó en claro que se estaba produciendo una redefinición en el campo intelectual, donde más que prosperar un diálogo se marcaban las diferencias entre literatura y ciencias sociales, y se establecían jerarquías y dominios del conocimiento (Rochabrún, 1992; Pinilla, 1994, Portugal, 2007).

Si *Todas las sangres* fue una novela que le costó mucho completar, su siguiente proyecto va a ser inacabable. De *Todas las sangres* y la multiplicidad de personajes protagónicos y de historias allí tramadas, pasamos a *Los zorros*, donde se va diluyendo la función del protagonista, no para fundirse en un colectivo, sino para exacerbar su individualidad. O, si se quiere, para representar a los individuos de un colectivo en gestación. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* publicada póstumamente (1971), los personajes son hablantes, en el sentido de que se enfatiza en ellos el carácter idiosincrásico de sus discursos. Esto ocurre en parte porque el sustrato para esta novela lo ofrecen las entrevistas que Arguedas hizo en el emergente puerto pesquero de Chimbote, en la costa norte del Perú, a donde había ido a realizar un estudio folklórico-etnológico de los migrantes andinos que se empezaban a asentar en esa ciudad en busca de trabajo en medio del *boom* de la pesca industrial. Se manifiesta aquí el carácter polifónico de la novela, y en ello reconocemos un experimento más radical que el de las dos novelas previas (Lienhard, 1981).

Esta progresión que va de los rasgos formales de *Todas las sangres* a los de *Los zorros* marca de manera dramática la naturaleza de la experiencia en las que estas dos novelas se concentran: la incorporación de una región de la periferia al marco de la economía mundial, y la ruta de los migrantes que se incorporan en masas al proceso de modernización, un proceso del cual Arguedas fue muy consciente y, como hemos visto, lo preocupó desde temprano. En este contexto, la reflexión sobre el destino de la cultura quechua se hace aún más apremiante. ¿Se trata de su ocaso, o constituye esta todavía un posible horizonte?

En *Los zorros* Arguedas presenta lo que está pasando en Chimbote como un laboratorio para entender lo que ha estado ocurriendo, y como vislumbre de lo que ha de ocurrir, en el país. Pero la entrada a Chimbote lo va a confrontar con un

enorme reto. Al escribir *Todas las sangres*, Arguedas todavía pudo apelar a un marco épico para darle forma a la novela. Podemos pensar en la historia base de esa novela como organizada por modelos ya realizados en el discurso político y ya explorados por la novela social: el impulso desarrollista, la lucha contra el imperialismo, las movilizaciones campesinas, la represión armada. La articulación era complicada. Aun la creación de ciertos personajes fundamentales para el desarrollo de la acción que le resultaron ininteligibles a los científicos sociales, ya por percibirlos como anacrónicos (don Bruno), o inexistentes (Rendón), respondían a modelos culturales reconocibles. El terrateniente (o el comerciante exitoso) aliado con los «indios» tiene antecedentes en el mundo andino, como en el caso de Juan Bustamante (1808-1869) en el siglo XIX; y fuera de él, León Tolstói (1828-1910), a quien Arguedas admiraba[3]. Rendón, por su parte, es uno de los más maravillosos constructos hechos sobre materiales ideológicos reconocibles, como el pacifismo de Gandhi, o literarios, como Servando Huanca de *El tungsteno* (1931) de Vallejo (a quien Arguedas había rastreado desde el Pantacha de «Agua»), o materiales propios de la imaginación de Arguedas, como la figura del «hombre quechua moderno», con la cual se identificaba Arguedas.

Pero Chimbote es un universo para el cual no hay mapas, un mundo de gestos y acciones sociales sin modelos. ¿Cómo tramar la vida de sus sujetos? Para entender ese mundo, Arguedas apela a sus metáforas más dinámicas, por ejemplo, cuando habla del «Perú hirviente» de esos días. Invoca también su experiencia, su infancia, incluso la historia de su sufrimiento, que ya le había ofrecido un marco para encuadrar otras historias. Estos son algunos de los materiales que le dan forma a los «Diarios» del autor intercalados en la novela: ámbito de reflexión y punto de inflexión de la escritura. Estos «Diarios» dan cuenta del proceso de composición de la novela y crean un contrapunto con el relato que se encarga de los destinos de los individuos en quienes se expresa el drama de Chimbote. En los «Diarios» domina el discurso agonal del Autor; en el relato, la energía de las acciones y discursos en pugna por ocupar el espacio chimbotano.

Arguedas caracteriza estos «Diarios», en su origen, como un discurso de cierta forma terapéutico. Dice en el «Primer Diario»: «Escribo estas páginas porque me han dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad» (1983, V, p. 17). Ese mismo rasgo caracteriza otro texto de Arguedas, *Amor mundo* (1967) y lo conecta como parte del mismo impulso y lucha de *Los zorros* por la creatividad, por la escritura. La estructura de *Amor mundo* muestra un grado de organicidad entre los relatos que componen el libro más intenso aún que el observado en los relatos de Agua. Se trata, en

[3] El puneño Juan Bustamante Dueñas, de familia terrateniente, fue un político y comerciante exitoso. Formó parte del liderazgo de la rebelión indígena de Huancané (1866-1868). Murió (fue ejecutado) en un encuentro con las fuerzas del Estado tras la derrota de la rebelión. De León Tolstói, el príncipe novelista ruso, se dice que en un momento determinado renunció a sus posesiones y vivió entre sus siervos.

verdad, de una breve novela episódica donde la dolorosa experiencia del protagonista, dominada por una entrada problemática en la sexualidad, resuena en confesiones hechas por Arguedas sobre su propia infancia y con memorias que registran los «Diarios».

Pero ese ámbito de la experiencia encuentra su límite aquí: ya no es una fuente capaz de generar energía simbólica suficiente para dar cuenta del mundo de esa ciudad puerto industrial. Escribe en su «Segundo diario»: «Sí pues. Creo no conocer bien las ciudades y estoy escribiendo sobre una. Pero ¿qué ciudad? «¡Chimbote, Chimbote, Chimbote!»» Luego añade: «Parece que se me están acabando los temas que alimenta la infancia, cuando es tremenda y se extiende encarnizadamente hasta la vejez. Una infancia con milenios encima, milenios de historia de gente entremezclada hasta la acidez y la dinamita. Ahora se trata de otra cosa» (1983, V, pp. 72-73).

Por eso invoca también a los zorros y la simbología que le ofrecía el manuscrito quechua de Huarochirí, que él había traducido y prologado, publicado con el título de *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966). De ese texto decía Arguedas que era como una «biblia regional». Con él, como en los años cincuenta, pero en un gesto de incorporación aún más radical, Arguedas se interna en el proceso de reactualización y recreación de lenguajes antiguos para darles una orientación poética y política moderna. Por eso es importante observar la posición transicional del manuscrito de Huarochirí en el desarrollo de la novelística tardía de Arguedas. De *Todas las sangres* a *Los zorros* se produce una suerte de continuidad textual que va transformando la práctica del género. Se gesta allí un modo de escritura capaz de expresar visiones y perspectivas sobre el fenómeno social que él observaba como su contemporáneo. Intentaba proveer marcos de referencia para la captación de la novedad de esa experiencia social. Lo había hecho antes. Desde *Yawar fiesta* Arguedas había explorado la densidad histórica del tiempo y espacio andino, peruano. Había registrado en sus novelas la sucesión y alternancia de distintos horizontes de entendimiento. Arguedas transforma su escritura para seguir el nuevo cauce de ese río.

Pero, aunque siente que le ha dado todo, no va a poder darle forma final a ese libro agónico. Muere aquí el autor que habíamos visto nacer en *Agua* y *Los ríos profundos*. Arguedas muere en Lima, de su propia mano, a los cincuenta y ocho años de edad. Su trayectoria vital lo hizo testigo y actor en el drama de las culturas y las razas en la sociedad peruana. Exploró esa problemática con una hondura e intensidad que no se ha repetido en la literatura del Perú.

Bibliografía

Alegría, Ciro (1941). *El mundo es ancho y ajeno.* Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.

Angell, Luis Felipe (1958). *La tierra prometida*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.

Arguedas, José María (1938). *Canto Kechwa.* Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.

Arguedas, José María (1950). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. *Mar del Sur*, *III*(9), 66-72.

Arguedas, José María (1968). *Las comunidades de España y del Perú*. Lima: UNMSM.

Arguedas, José María (1974). *Ollantay. Cantos y narraciones quechuas.* Versiones de José María Arguedas, César Miró y Sebastián Salazar Bondy. Lima: PEISA.

Arguedas, José María (1975a). *Formación de una cultura nacional indoamericana.* Selección y prólogo de Ángel Rama. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

Arguedas, José María (1975b). Un narrador para un nuevo mundo. En Oswaldo Reinoso, *Los inocentes. Relatos de collera*. Lima: Ediciones Narración.

Arguedas, José María (1983). *Obras completas, Tomos I-V.* Compilación y notas de Sybila Arredondo de Arguedas. Lima: Horizonte.

Arguedas, José María (1985a). ¿He vivido en vano? Mesa Redonda sobre «*Todas las sangres*». *23 de junio de 1965*. Edición de Alberto Escobar. Lima: IEP.

Arguedas, José María (1985b). *Indios, mestizos y señores.* Lima: Horizonte.

Arguedas, José María (1986a). *Nosotros los maestros*. Presentación y selección de Wilfredo Kapsoli. Lima: Horizonte.

Arguedas, José María (1986b). *Primer encuentro de narradores peruanos* (1969). Lima: Latinoamericana Editores.

Arguedas, José María (1993a). *José María Arguedas: la letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Edición de Rolando Forgues. Lima: Ediciones de los ríos profundos.

Arguedas, José María (1993b). *Un mundo de monstruos y de fuego*. Selección e introducción de Abelardo Oquendo. Lima: FCE.

Arguedas, José María (1996). *Las cartas de Arguedas*. Edición de John V. Murra y Mercedes López Baralt. Lima: Fondo Editorial PUCP

Arguedas, José María (1999). *Arguedas en familia*. Edición de Carmen María Pinilla. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Burga, Manuel & Alberto Flores Galindo (1980). *Apogeo y crisis de la república aristocrática: oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú, 1895-1932*. Lima: Ediciones Rikchay Perú.

Castro-Klarén, Sara (1973). *El mundo mágico de José María Arguedas.* Lima: IEP.

Cornejo Polar, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas.* Buenos Aires: Losada.

Cornejo Polar, Antonio (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-8, 7-21.

Deustua, Alejandro (1937). *La cultura nacional.* Lima: s.e.

Escajadillo, Tomás (1970). Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo. *Revista Peruana de Cultura*, 13-14, 82-126.

Escobar, Alberto (1965). La guerra silenciosa de *Todas las sangres*. *Revista Peruana de Cultura*, 5, 37-49.

Escobar, Alberto (1984). *Arguedas o la utopía de la lengua.* Lima: IEP.

Flores Galindo, Alberto (1987). *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Flores Galindo, Alberto (1992). *Dos ensayos sobre José María Arguedas*. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.

González Vigil, Ricardo (2003). «Introducción». En *Los ríos profundos* de José María Arguedas. Edición de Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra.

Lévano, César (1969). *Arguedas, un sentimiento trágico de la vida*. Lima: Editorial Gráfica Labor.

Lienhard, Martin (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca*. *Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas.* Lima: Latinoamericana Editores y Tarea.

Merino de Zela, Mildred (1970). «Vida y obra de José María Arguedas». *Revista Peruana de Cultura*, 13-14, 127-178.

Moretic, Yerko (1976). Tras las huellas del indigenismo literario en el Perú. En Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (pp. 31-44). La Habana: Casa de las Américas.

Muñoz, Silverio (1980). *José María Arguedas y el mito de la salvación por la cultura.* Minneapolis: Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura.

Ortega, Julio (1982). *Texto, comunicación y cultura:* Los ríos profundos *de José María Arguedas.* Lima: CEDEP.

Pinilla, Carmen María (1994). *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Portocarrero, Gonzalo (1993). *Racismo y mestizaje*. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.

Portugal, José Alberto (2007). *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Rama, Ángel (1985). *Transculturación narrativa en América Latina.* Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

Rénique, José Luis (2016). *Imaginar la nación. Viajes en busca del «verdadero Perú» (1881-1932).* Lima: IEP, Fondo editorial del Congreso de la República y Ministerio de Cultura del Perú.

Rochabrún, Guillermo (1992). ¿Viviendo en vano?: una relectura de la mesa redonda sobre *Todas las sangres*. *Socialismo y Participación*, 57, 21-34.

Rodríguez-Luis, Julio (1980). *Hermenéutica y praxis del indigenismo.* México: FCE.

Rowe, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas.* Lima: INC.

Vargas Llosa, Mario (1969). Tres notas sobre Arguedas. En Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana, 1* (pp. 30-36). Buenos Aires: Paidós.

Vargas Llosa, Mario (1974) *El Sexto* de José María Arguedas: la condición marginal. En José María Arguedas, *El Sexto* (pp. 7-21). Barcelona: LAIA.

Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Ciudad de México: FCE.

La ciudad sin límites: Lima en la narrativa peruana moderna

Alejandro Susti
Universidad de Lima

La representación de Lima, la capital del Perú, en las letras nacionales, tanto en textos de ficción como de no ficción, ha recibido atención de parte de la crítica en las últimas décadas del siglo pasado y primeras del siglo XXI[1]. Así, la producción de este corpus ha permitido establecer un marco interpretativo a partir del cual formular algunas hipótesis de trabajo con respecto a la representación textual del espacio urbano en la obra de un conjunto de escritores peruanos desde inicios del siglo XX. En este ensayo me ocuparé de la tradición narrativa moderna surgida con posterioridad a la publicación de la obra de quien ha sido considerado el fundador de un imaginario de Lima, Ricardo Palma (1833-1919).

Como bien se sabe, a partir del último decenio del siglo XIX, la capital del Perú se somete a una serie de transformaciones urbanísticas, sociales y culturales que cambiarán para siempre la fisonomía de la antigua ciudad colonial y republicana. Durante el siglo siguiente, estos cambios ampliarán sus fronteras físicas y también configurarán un espacio dinámico de encuentros y negociaciones entre sus habitantes[2]. Dentro de este marco histórico, la representación de la urbe en la literatura peruana se convertirá en una categoría determinante en la construcción del universo ficcional, así como en la configuración de los protagonistas como sujetos. Mi principal interés se centra en la producción surgida desde inicios del siglo XX hasta mediados de la década de 1970, es decir, hasta la aparición de la novela *Cambio de guardia*, de Julio Ramón Ribeyro con la cual, considero, se cierra el llamado neorrealismo urbano de la Generación del 50. Para ello analizaré los diversos modos de representación presentes en novelas, crónicas periodísticas y ensayos publicados paralela o posteriormente a las transformaciones señaladas.

---

[1] Me refiero principalmente a los trabajos de Vidal, 1987; Elmore, 1993; Valero Juan, 2003b; Güich y Susti, 2007; y Reyes Tarazona, 2019. Puede también consultarse mi introducción a Sebastián Salazar Bondy, 2016.

[2] La bibliografía sobre el tema es abundante. En lo que respecta a las transformaciones en el plano urbanístico, puede consultarse el artículo de Gabriel Ramón Joffré, 2004.

La visión pasatista de la ciudad

El punto de partida se sitúa en la obra del tradicionista Ricardo Palma, con la cual, según Eva M. Valero Juan, se produce la «primera fundación literaria de la Lima mítica del pasado» (2003b, p. 11)[3]. Para esta autora, el proyecto de Palma se enmarca dentro de la creación de una «genuina literatura peruana basada en el criollismo y en el desarrollo de las características de la escritura urbana y costeña en un género novedoso» (p. 11). El planteamiento de Valero Juan coincide con las formulaciones de Antonio Cornejo Polar, para quien «el proceso de apropiación artística, pero también social» llevado a cabo por la generación de Palma consiste en la elaboración de una «imagen social de la colonia a través de un vasto, insistente y compacto ejercicio de la imaginación literaria [que] termina por imponerla a amplísimos sectores nacionales por un extenso período» (1989, p. 58). Según Cornejo Polar, el trasfondo ideológico de las *Tradiciones* de Palma se traduce en la instauración de un «*locus amoenus* que no finge un paraje deleitoso, a la manera renacentista, sino un espacio social sin mayores conflictos, conciliador y a veces frívolo, donde se puede vivir o morir sin tomar demasiado en serio ni la vida ni la muerte» (p. 59). La popularidad y reconocimiento posterior de las *Tradiciones* contribuirán a que esta visión idealizadora del pasado colonial de la ciudad adquiera una vigencia aún mayor después de la debacle que sufre el país con la Guerra del Pacífico. Este culto y devoción al pasado colonial subsistirá en la obra de los escritores de la generación del novecientos, entre ellos José Gálvez (1885-1957), José de la Riva-Agüero (1885-1944) y Ventura García Calderón (1886-1959).

En el caso de Gálvez, el influjo de la obra de Palma se evidencia en un conjunto de crónicas periodísticas publicadas entre 1912 y 1920, que formarán parte de la primera edición de *Una Lima que se va* en 1921, y reeditadas en 1947 y 1965. Significativamente, una carta-prólogo firmada por el propio Palma y fechada en 1913, refrenda simbólicamente la autenticidad y valor del texto de Gálvez:

> Mi queridísimo poeta José Gálvez va a matricularse entre los hombres que viven la vida de la gente seria. Por eso le obsequio la pluma con que escribí mis *Tradiciones*. A fin de que la entinte para dar a luz cuadros histórico-socio-lógicos [*sic*] de Lima. Por los pocos que ha publicado hasta ahora, puedo augurar que mi pluma, manejada por José Gálvez, enaltecerá siempre el recuerdo de mi nombre (1947, p. IX).

[3] Según la autora, esa cualidad fundacional se resume en tres vertientes básicas: « [...] [1] el tratamiento de los temas históricos, que habían permanecido silenciados durante el siglo republicano; [2] la creación de una genuina literatura peruana basada en el criollismo y en el desarrollo de las características de la escritura urbana y costeña en un género novedoso; [3] y la primera fundación literaria de la Lima mítica del pasado, es decir, la constitución de un corpus literario en el que la ciudad de Lima, colonial y republicana, adquiere la resonancia de un espacio espiritual fundado y fijado en la memoria colectiva del pueblo limeño» (Valero Juan, 2003b, p. 11).

Una Lima que se va está dedicado fundamentalmente a la descripción y evocación de un conjunto de prácticas, rituales y costumbres, así como personajes y espacios, tanto públicos como privados, del centro histórico de la ciudad, que se encuentran, según el autor, en vías de extinción. Un ejemplo de ello aparece en el capítulo inicial del libro («En la casa de los pobres»), en el cual Gálvez plantea una relación estrecha entre el espacio y el tiempo:

> Fueron siempre en Lima lugares clásicos donde se refugió la vida antigua, las llamadas casonas de señoras pobres, asilos fundados por la piadosa caridad de algunas personas, para que en ellos se recogieran las señoras venidas a menos lejos de la pampa del mundo, libres de la tiranía del casero. En aquellas casas, algunas originalísimas en su construcción, se guardaban religiosamente los recuerdos de los buenos tiempos. De allí salieron flores de briscado, labores finísimas de tejidos y bordados, bocaditos sabrosos, nueces rellenas, *imperiales*, pastas, a la vez que tradiciones y consejas. Entre sus muros tristes, a menudo arrastraron su vejez resignada damas que fueron opulentas, y en los jardincillos modestos se cultivaron flores de humildad y religiosa fragancia (1947, p. 1).

El autor se aboca al rescate de una sensibilidad que califica como única y «originalísima», asociada con ciertos «lugares clásicos» a punto de desaparecer a manos del progreso y el desarrollo de la ciudad. La identificación de estos espacios como «clásicos» privilegia una visión histórica y estética que segmenta el espacio de la ciudad según sus vínculos con determinadas tradiciones, así como narrativas. En el caso de las «casonas pobres», se hace evidente, además, la feminización del espacio habitado por mujeres que realizan tareas propias de su condición (labores de bordado y gastronomía, principalmente), según las convenciones de la época. Gálvez atiende a la decadencia del marco que rodea la vida de algunas de estas damas antes «opulentas» («muros tristes»; «jardincillos modestos»), así como estilos de vida y costumbres arraigados en estos espacios recónditos y apartados de la modernidad.

Ejemplos como el citado dan cuenta del desplazamiento de los límites que tradicionalmente enmarcaban las relaciones sociales y también de la configuración de los sujetos. En tal sentido, la atención prestada a las nuevas costumbres del tejido social dará como resultado una cierta ambivalencia, como ocurre en el capítulo dedicado a la importancia de la tertulia en la vida social limeña:

> El cinema, los teatros, los paseos públicos, han asesinado vilmente a la tertulia. Donde se mantiene mucho la costumbre de las visitas es entre las *huachafas* y la verdad es que han retenido bastante de las costumbres de antaño, como la de hacer rueda y jugar a las prendas. Los *huachaferos* gozan inmensamente con estas tertulias en las que hay un movimiento y colorido semejantes a los que hubo en las antiguas

> casas más encumbradas de Lima. La *huachafería* no es efectivamente en el fondo sino un atraso en las costumbres, un rezago y una dificultad de adaptación que engendra a mi ver imitaciones deficientes… Entre los visitantes no hay que olvidar junto al *huachafero*, o amante y especialista de la huachafería, el *huachafoso*, parte de integrante de ella, que para visitar se pone el vestido dominguero, se perfuma, lleva flor al ojal y se imagina brumelesco e impecable, empeñado en imitar a los jóvenes de «nuestra mejor sociedad» (1947, pp. 175-176).

Los *huachaferos*, por una parte, cultivan «costumbres de antaño» que es necesario conservar, pero, por otra, actúan como impostores que se confunden con los verdaderos representantes de un «mejor» orden de cosas («nuestra mejor sociedad»): son, en el fondo, una comprobación de que en el mundo de la modernidad resulta imposible distinguir entre aquellos realmente auténticos (¿los «verdaderos» limeños?) de quienes no lo son. La autenticidad es siempre identificada en *Una Lima que se va* con el pasado de la ciudad, un pasado no necesariamente colonial sino de formas de intercambio social de un tiempo y espacio remotos, un *cronotopo* al margen de la historia[4]. Esta estéril arqueología del pasado involucra también la crítica de medios de transporte masivo de la Lima de comienzos de siglo, como el tranvía:

> El tranvía eléctrico, a la vez que algún pintoresco rincón limeño, destruyó el encanto de la vida sencilla de los balnearios, la perfecta unión en estos pequeños pueblos, la ilusión de que eran lugares de distracción, de reposo y de campo. Cada vez que el cronista pasa por alguna abandonada estación del antiguo ferrocarril inglés, siente que le sube desde lo más recóndito de su memoria adolescente y de niño, una ola de recuerdos de insuperable frescura (1947, p. 160).
>
> [...] Miraflores es el lugar que por excelencia aman los que no viven para fuera, sino para su deliciosa o atormentada intimidad. A pesar del progreso, de la muerte de su gótica estación que delineó un alemán sacerdote jesuita y del tranvía eléctrico vulgar, ha conservado su apacibilidad, su mansísimo encanto de árbol que da sombra y frescor (1947, pp. 162-163).

Gálvez acusa un marcado escepticismo con respecto a los desplazamientos entre los límites que separan lo público de lo privado. Su valoración positiva de la «intimidad» de los limeños y de ritos familiares como el bautismo, el matrimonio o la tertulia responden a una visión cerrada y endogámica de cada uno de los estratos de la sociedad:

---

[4] El «cronotopo» es una «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] expresa el carácter indisoluble del espacio y del tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)» (Bajtín, 1991, p. 237).

> Estas grandes tertulias que hicieron famosas las casas de Codecido, de las Riglos, de Zevallos, del Mariscal la [*sic*] Fuente y otras, dieron un aspecto suntuoso a la vida social limeña, que hoy languidece víctima de vulgar monotonía, o se confunde fuera de los hogares en los centros públicos, con el ambiente equívoco de los casinos europeos (1947, p. 167).
>
> La pulpería ha sido y es todavía (aunque ahora mucho menos por el gran desarrollo de las instituciones populares), un centro de reunión y de tertulia de los mozos de barrio [...]. Cuando no llegan los compadres, el pulpero es el que hace el gasto, averigua todos los chismes del barrio y entre un despacho de manteca y otro de caramelos, en mangas de camisa, contesta las preguntas del vecino y comenta con él la vida del vecindario (1947, p. 177).

El elogio de las pulperías, identificadas con las clases populares contrasta con la crítica a los nuevos espacios de la escena social como los clubes privados o los «casinos europeos». Instituciones como el barrio, el vecindario o la familia adquieren en el discurso de Gálvez un valor positivo, porque contribuyen a reconocer el lugar de «cada quien» en la sociedad. Según esta concepción, no es el estatus económico lo que define al sujeto, sino su pertenencia a un determinado tejido social.

Una empresa de distinta índole se propone en *Calles de Lima y meses del año* (1943), libro posterior, en el cual Gálvez revela su erudición con respecto a la toponimia de las calles, manzanas, barrios y plazas del centro de la ciudad. Provisto de ese conocimiento, pero también de su imaginación e intuición, se aboca a la tarea de descifrar el espacio urbano como un palimpsesto donde se superponen la historia, la cultura y hasta los hábitos lingüísticos de los limeños:

> Una explicable asociación de ideas a base de lo actual y la dificultad para imaginar, tal como fué [*sic*], lo desaparecido, hace, en ocasiones, difícil rehacer la fisonomía de ciertos barrios, después de su transformación. Las mismas referencias antiguas resultan con frecuencia vagas, no obstante la prolija minuciosidad de muchos documentos antiguos, por el cambio inevitable en el valor de ciertas palabras. Desorienta, a veces, por ejemplo, la expresión muy usada «junto a tal o cual lugar», porque no siempre denotaba contigüidad (1943, p. 39).

Si a través de las crónicas de *Una Lima que se va* el autor intenta rescatar un conjunto de instituciones, personajes y modos de vida en vías de desaparición, en *Calles de Lima y meses del año* el vínculo espacio-tiempo se estructura de un modo distinto. El uso en las primeras páginas de la expresión *Almanaque callejero* expresa la necesidad de estrechar esa relación para producir un conocimiento más profundo del pasado de la ciudad; este, a su vez, debe revelar el vínculo «natural» y «motivado» entre las calles y sus nombres, aun cuando el autor se contradiga al sugerir la posibilidad

de una «arbitrariedad espontánea» en el bautismo de las mismas, producto de la «improvisación popular»:

> Atrevida empresa, en cierto modo —y no lo digo por presunción sino por temor de no lograrla— es ésta de relacionar para un *Almanaque callejero* meses del año con calles de Lima. La arbitrariedad espontánea como fueron bautizadas muchas de ellas, desde antaño por la improvisación popular, al margen de todo oficialismo, hace de la toponimia de la ciudad antigua algo pintoresco y bizarro (1943, p. 3).

La reconstrucción del pasado se sustenta en el conocimiento de la historia de los nombres de las calles, proceso que lleva a Gálvez a descubrir la alternancia de dos voluntades en conflicto: la de un discurso oficial que impone determinadas denominaciones a las calles y la de una voluntad popular reflejo, a su vez, de los saberes y costumbres de sus habitantes, tal como señala más adelante en el texto:

> En el siglo XIX, el año 1861, la Municipalidad de Lima, considerando enrevesada la nomenclatura colonial, dispuso denominar las calles de Norte a Sur con nombres de Provincias del Perú en planchas amarillas y las de Este [*sic*] a Oeste [*sic*] con nombres de Departamentos en planchas azules, y en un órden [*sic*] semejante al del territorio nacional, de modo de hacer coincidir cada calle con nombre de provincia, en algún punto, con la de su respectivo departamento (1943, p. 5).
>
> Como los nombres de las calles de Lima fueron resultado del hábito y reflejo de costumbres y no respondieron a propósitos deliberados de bautismos impuestos [...] (p. 39).

El texto, por otra parte, presenta una serie de paralelismos que parecen eludir la naturaleza de los cambios que afectan a la ciudad, noción que sugiere una visión estática o sincrónica de la misma:

> En el siglo XVI antes de denominarse esta vía *la Amargura*, estaba comprendida en el común indicador del «camino a Pachacamac», como todas las del sur, así como las del Oeste [*sic*] se llamaban «camino de la mar» y las del este, hacia arriba, «camino de la sierra».
>
> En esto, como en tantas otras cosas, lo más remoto se parece a lo más actual. La Lima naciente de los primeros años debió asemejarse mucho a los modernísimos lugares de huertas y chacras circunvecinas en trance de urbanización. Ya en el siglo XVII el «camino a Pachacamac» se llama preferentemente de Surco y como el mar homérico era innumerable (1943, p. 44).

Por último, otro aspecto vinculado ya no al ámbito del espacio público sino al privado, es el énfasis colocado en el estatus y jerarquía social de quienes fueron

los primeros propietarios de determinadas zonas de la ciudad. Así, Gálvez crea una distinción y jerarquización entre estos dos tipos de espacio sustentadas en el poder económico de sus propietarios lo cual normaliza la hegemonía de una clase y, de paso, legitima las desigualdades sociales (1943, p. 45).

En su conjunto, *Calles de Lima y meses del año* es probablemente una de las últimas expresiones de la visión pasatista de la ciudad fundada por las tradiciones palmianas. Coincidentemente, durante el mismo período —la década de 1940— otras publicaciones también inciden en una visión que contrasta con las transformaciones urbanísticas, sociales y culturales evidentes en ese entonces[5].

Otro testimonio de la visión pasatista de la ciudad lo proporciona la novela epistolar *Cartas de una turista* (1907), de Enrique A. Carrillo, «Cabotín» (1877-1936), en la que se propone una representación del balneario sureño de Chorrillos de comienzos del siglo XX a través de la focalización en la experiencia de su protagonista, una turista inglesa:

> Trapisonda —a donde he venido a pasar el verano con mamá y miss Sparklets, mi vieja y bondadosa *chaperonne*— es un balneario, donde se reúne toda la gente adinerada y de campanillas de este país. La ciudad se extiende en lo alto de un empinado barranco, ante una tranquila y anchurosa bahía, de líneas amplias y armoniosas. Se halla situada a treinta minutos de la capital, con la que se comunica de hora en hora —¡de hora en hora, solamente, *darling*!— por medio de un tren perezoso, que sale cuando quiere y llega cuando puede (2007, p. 29).
>
> [...]
>
> En Trapisonda, solo dos grandes avenidas paralelas que dividen la población en toda su amplitud, merecen el nombre de calles. En ambas, al pie de las rústicas veredas de viejos tablones, se extiende una doble hilera de hermosos árboles, de copa ancha y polvorienta. En esta comarca, donde se acostumbra podar el árbol hasta dejarlo desnudo, como un poste telegráfico, la sombra amiga de esas enramadas y el suave murmureo de sus hojas me procuran una sensación muy dulce y muy honda (2007, p. 30).

Las descripciones citadas configuran un paisaje de resonancias casi idílicas en que la ciudad establece una relación armónica con el paisaje natural circundante y se complementa con él. En «esta comarca», el tiempo transcurre sin prisa, acompasado por la presencia de un tren que «sale cuando quiere y llega cuando puede». No estamos, entonces, ante un espacio urbano que exija al personaje desplazarse y, con ello,

[5] Me refiero a *Lima: Ciudad de los reyes* (1946), de Aurelio Miró Quesada; *Historia y romance del viejo Miraflores* (1947), de Luis Alayza y Paz Soldán; *Relatos limeños* (1947), de Augusto Tamayo Vargas y, años después, a *Lima, tierra y mar* (1958), de Aurelio Miró Quesada.

apropiarse simbólicamente del mismo. Nada, en realidad, resulta tan cómodo como describirlo mediante la modalidad textual de la carta destinada a alguien —aludido por el vocablo inglés *darling*— ausente y situado fuera de la narración y del mundo representado. Por otra parte, la adopción de la carta como vehículo de comunicación contribuye a dar cuenta de un universo cerrado en sí mismo —existente solo dentro del marco preciso que establece la comunicación epistolar regida por una fecha y un espacio específicos— donde el presente se configura como un tiempo ya pasado y concluido para el destinatario.

Otro rasgo que subraya el carácter estático del espacio y el tiempo reside en el empleo del topónimo «Trapisonda», que incide en el tono irónico adoptado por la protagonista para describir la apacible y monótona vida social del balneario[6]. En este escenario casi aldeano queda excluida la posibilidad de cualquier transformación: «las dos grandes avenidas que dividen la población en dos grandes avenidas paralelas» apenas «merecen el nombre de calles»; es decir, no ofrecen la morfología propia de una ciudad moderna, así como tampoco la presencia de sujetos sociales no pertenecientes a la clase alta. Será necesario que transcurran dos décadas para que se produzca una profunda transformación y surjan nuevas modalidades de representación del espacio. Dos novelas publicadas a fines de la década de 1920 y comienzos de 1930 se encargarán de establecer los nuevos parámetros de ficcionalización del espacio urbano en la narrativa peruana.

Un mundo en expansión

Uno de los rasgos ausentes en la visión pasatista de la ciudad planteada en la obra de Gálvez y en la novela de Carrillo reside en la naturaleza conflictiva del paisaje urbano moderno, cuya inestabilidad y constante transformación se propone como una metáfora de la subjetividad de sus habitantes[7]. Si todo texto narrativo se realiza a través del lenguaje y hace posible, a su vez, la transferencia de un modo específico de articular el espacio y el tiempo anclado en la Historia, como señala Bajtín (1991), toda referencia espacial se vincula necesariamente con un marco temporal y configura una

[6] El término se define como «bulla o riña con voces y acciones / embrollo» (DRAE).

[7] Una posición análoga plantea Peter Elmore respecto a las novelas *La casa de cartón* de Martín Adán y *Duque* de José Diez Canseco: «Tanto *La casa de cartón* como *Duque* encaran un mundo urbano en expansión, un espacio que se define en la metamorfosis física y cultural del entorno ciudadano. La puesta en escena de ese dominio voluble, fluido, pone en crisis al método de representación realista y anima escrituras que son, en esencia, irónicas: la transición y el cambio impiden fijar imágenes, asumir a la percepción del sujeto como ingenuamente natural y objetiva» (1993, p. 55).

totalidad única e indivisible[8] y es, además, resultado de la posición adoptada por el narrador para dar cuenta de su visión del mundo.

A diferencia de la concepción realista del espacio y el tiempo prevalente en el siglo XIX, según la cual el narrador pretende abarcar en su totalidad el universo de la ficción —a la manera de un pequeño Dios, de allí el uso del término «omnisciente» para describirlo—, los textos que examinaré a continuación revelan un marcado escepticismo ante la posibilidad de construir una visión unitaria fundada en un único modelo ideológico. Cada uno, desde una mirada diferente, propone la creación de nuevos espacios imaginarios que responden a marcos temporales específicos signados por la presencia de ciertos condicionamientos históricos. Esta cadena de significantes conformada por las novelas y sus respectivas redes de significación se integra en un discurso que da forma artística y verbal a una parte de la vasta y compleja realidad de la urbe moderna.

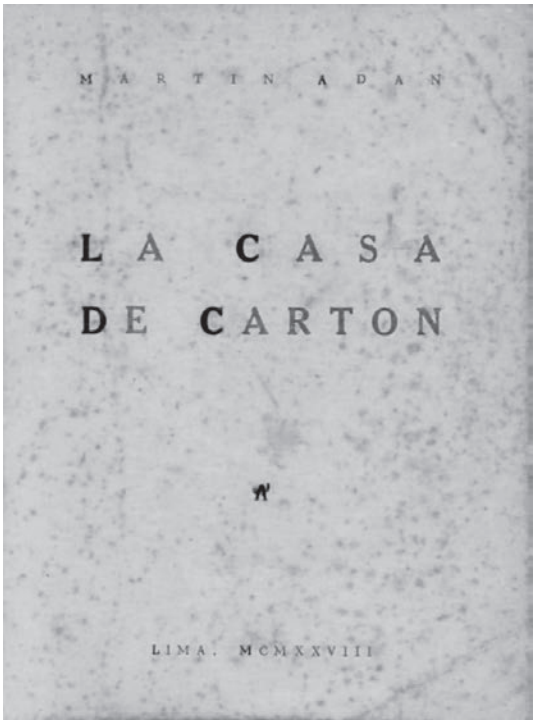


Imagen 1. Portada de *La casa de cartón*, de Martín Adán. Lima: [Imprenta de Luis Alberto Sánchez], 1928, primera edición.

[8] Véase el ya mencionado concepto de «cronotopo».

Publicada en 1928, *La casa de cartón*, de Martín Adán (1908-1985), novela de corte vanguardista, responde a una época de profundas transformaciones del paisaje urbano —el Oncenio del presidente Leguía (1919-1930), momento en el cual la expansión de Lima se realiza hacia el Sur de la ciudad—. Frente a este panorama, la novela de Adán adopta una postura sumamente crítica[9] y lo hace mediante un discurso fuertemente subjetivizado, en el cual prevalece un marcado lirismo próximo al poema en prosa[10]. Como señala Luis Loayza, aun cuando en la novela «Lima se reduce a Barranco, apenas un distrito, un balneario algo alejado junto al mar [...] la ciudad no está vista desde afuera, no interesan las notas típicas que puedan halagar la vanidad local. Sus elementos se funden en la persona del narrador, cuya sensibilidad filtra y transforma lo que lo rodea» (1974, p. 132). Ejemplo de ello se percibe ya en los primeros pasajes de la novela en los cuales el paisaje urbano colindante con el campo se presenta bajo la luz de una conciencia que se proyecta en él:

> Una palmera descuella sobre una casa con la fronda, flabeliforme, suavemente sombría, neta, rosa, fúlgida. Y ahora silbas tú con el tranvía, muchacho de ojos cerrados. Tú no comprendes cómo se puede ir al colegio tan de mañana y habiendo malecones con mar debajo. Pero, al pasar por la larga calle que es casi toda la ciudad, hueles zumar legumbres remotas en huertas aledañas. Tú piensas en el campo lleno y mojado, casi urbano que se mira atrás, pero que no tiene límites si se mira adelante, por entre los fresnos y los alisos, a la sierra azulita (2006, p. 53).

La Lima de *La casa de cartón* es una ciudad recorrida a través de la mirada y el desplazamiento físico constante del narrador, un territorio cuya percepción y asimilación simula una estrecha cercanía con la experiencia cinemática y la representación pictórica del impresionismo[11]:

> Una calle angostísima se ancha, se contrae del principio al fin como una faringe, para que dos vehículos —una carreta y otra carreta— al emparejar puedan seguir juntos, el uno al lado del otro. Y todo es así —temblante, oscuro, como en pantalla de cinema. (2006, p. 65).
>
> Verano, patético, nimio, inverosímil, cinemático, de noticiario Pathè (p. 107).

[9] Elmore, afirma que «la novela procede a erosionar las sólidas certidumbres de la visión hegemónica: la expansión urbana, el cosmopolitismo, la fe en el progreso y el ocio estacional de las clases adineradas no aparecen en ella como fenómenos de una modernidad ya del todo en curso y a punto de complementarse triunfalmente» (p. 66).

[10] Para una discusión en torno al tema, consultar, entre otros, el trabajo de José Güich, 2010.

[11] Entre la nutrida bibliografía sobre el tema, puede consultarse el trabajo de Timothy J. Clark, 1999.

> El panorama cambia como una película desde todas las esquinas [...]
> ¿Cómo he venido a parar en este cinema perdido y humoso? (p. 112).

Esta experiencia coloca al narrador-protagonista en una posición análoga al personaje del *flâneur* en la poesía de Charles Baudelaire, estudiado por Walter Benjamin[12]. Si el «callejeo» es, por principio, la actividad privilegiada de quien observa, el *flâneur*

> [...] se convierte de este modo casi en un detective a su pesar, socialmente eso es algo que le viene a propósito: legitima su ociosidad. Su indolencia solo es aparente, pues tras ella se oculta la vigilancia de un observador que nunca pierde de vista al malhechor. Así, el observador ve abrirse áreas anchurosas para su autoestima, desarrollando formas de reacción que se ajustan al tempo de la gran ciudad (2014, p. 74).

Esta condición «detectivesca» define al narrador de *La casa de cartón* y lo convierte en un observador privilegiado en constante movimiento —y cinemático, podría agregarse— que capta con agudeza y precisión casi maquinal el perfil de los habitantes de la ciudad, así como sus ocupaciones y acciones[13]. Este rasgo inaugura en la narrativa peruana un nuevo modelo de relación entre el personaje y el espacio, e instaura —como ya se dijo— el de un narrador sumamente crítico respecto a la modernidad. De este modo, la representación de la ciudad cobra forma a través de la experiencia del exilio y de una automarginación que elude cualquier negociación con las prácticas y rituales propios de sus habitantes y expresa con notable lucidez una conciencia del carácter delusorio de esa realidad: nada parece expresar mejor esta conciencia crítica que la permanente negación de toda posibilidad de describirla objetivamente. En tal sentido, *La casa de cartón* transluce el absoluto dominio ejercido por el narrador sobre la materia novelística, rasgo que también redunda en el magnífico despliegue lingüístico evidente a lo largo de su desarrollo.

Un segundo hito está constituido por la obra de José Diez Canseco (1904-1949). Autor poco estudiado —y olvidado quizás a causa de la consagración posterior de narradores como Julio Ramón Ribeyro o Mario Vargas Llosa— de obra breve y, en algunos casos inconclusa, Diez Canseco publicó a fines de la década de 1920 —en la revista *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui (De Castro, 2018)— la novela corta *El Gaviota*. En ella —y en los relatos del volumen de cuentos *Estampas mulatas*

[12] Véase «Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo» (2014, pp. 33-247). También, de Marshall Berman, «Baudelaire: el modernismo en la calle» (1988, pp. 129-173).

[13] En los «Poemas Underwood», por ejemplo —incluidos en la novela—, se lee: «Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi nada hombre» (Adán, 2006, p. 110).

y la novela corta *Duque*—, como bien ha señalado Luis Jaime Cisneros, «[e]stamos ante un autor que pretende abrirse a las capas sociales emergentes; está visitado por la certeza de que, al intensificar y recrear los registros vecinales, se podrá ir consignando el avance paulatino, pero progresivo, de las provincias hacia la capital» (2007, p. 9). Esta voluntad se ve reafirmada en los juicios de Julio Ortega para quien, en su obra narrativa «Diez Canseco se planteó una geografía social de Lima, y cada texto tiene, por ello, una delimitada ubicación urbana o suburbana que no solo corresponde a las clases sino a subculturas distintas, las que no se aproximan sino para demarcar mejor sus distancias naturalizadas» (1986, pp. 110-111).

Aun cuando podrá observarse que los relatos de Diez Canseco evocan una Lima esencialmente «criolla» y anterior a la llegada de las grandes olas migratorias que cambiarán para siempre su rostro, indudablemente en ellos asoma la voluntad del autor por indagar acerca de la idiosincrasia de sectores sociales que hasta ese momento habían sido abordados solo tangencialmente y, además, por un nuevo tipo de vínculo entre los personajes y el espacio. En tal sentido, la novela *Duque*, publicada originalmente en 1934[14], proporciona algunas pautas que contribuyen a hacernos una mejor idea de este proceso.

En primer lugar, la narración acusa un ritmo veloz y vertiginoso traducido en «una prosa de períodos breves y una sintaxis telegráfica, cargada de elipsis y yuxtaposiciones [que] intenta aprehender [...] ese ritmo inquieto que marca la vida de la ciudad» (Elmore 1993, p. 85). Esta prosa ágil y veloz —de claras reminiscencias periodísticas— expresa la necesidad del narrador de ironizar acerca del universo en el cual se desenvuelven los personajes de la ficción: desde este punto de vista, la novela formula una crítica del modo de vida de la «alta burguesía» limeña de la época del Oncenio. Para ello, resulta sumamente útil el uso de la frase corta y elíptica por medio de la cual elude ofrecer mayor información que la estrictamente necesaria para el lector:

> Veinticinco años. Alto, delgado. Curtiss, Maddox St. Ojos rasgados, con esa licueficación criolla que atestiguaba cierta escandalosa leyenda, en que aparecía su bisabuela, marquesa de Soto Menor, acostándose con el mayordomo africano de la «hacienda». Manos finas de muñecas delgadas. Pulsera cursi que imitaba culebra de ojos zafiros. La Geografía la aprendió en las agendas de Cook. [...] Practicó en Oxford la sodomía, usó cocaína, y su falta de conciencia le llevó hasta admirar a las mujeres (2004, p. 74).

[14] Como bien se sabe, la novela fue publicada en Santiago de Chile, en la editorial Ercilla, y prologada por Luis Alberto Sánchez sin conocimiento del autor.

Ello también se comprueba en pasajes donde se hace referencia a la apretada agenda social de la clase alta, signada por su superficialidad y frivolidad. En ese mundo las apariencias regulan el modo de conducta de los individuos:

> Al día siguiente, cada cual en su casa, Teddy y Suárez Valle sonrieron al ver el suelto de las Notas Sociales de *El Comercio*:
>
> «Ayer, en su lujosa residencia de la Avenida Leguía, el doctor Nemesio Ladrón de Guevara y su señora Grimanesa Pinto agasajaron a un íntimo grupo de amistades con una espléndida cena.
>
> Después de terminada la comida, los concurrentes pasaron a la sala donde se jugó el bridge. (Mentira). Esta fiesta transcurrió en un ambiente de simpática intimidad y franca alegría» (2004, pp. 122-123).

La brevedad y concisión de las descripciones evoca la superficialidad de las páginas sociales en las que el cotilleo y el escándalo ocupan el lugar de la información y contribuyen, además, a acentuar los rasgos grotescos del protagonista, Teddy Crownchield, y los miembros de su clase. La visión del espacio urbano está siempre marcada por una jerarquía que organiza sus significados en función de la diversión y el entretenimiento que brinda[15]. En este mapa, por ejemplo, la Historia —representada en los espacios públicos consagrados a personajes tales como el coronel Bolognesi o el general San Martín— es caricaturizada y banalizada al lado de los anuncios publicitarios que se ofrecen velozmente a la mirada del protagonista:

> —Al Palais.
>
> En el cruce de Paseo Colón le detuvieron un rato. Cruzaron bocinazos y gentes precipitadas. Al fondo, Bolognesi, en su actitud de borracho, resaltaba sobre el crepúsculo blando. El Paseo se encontraba desierto de gentes. Nadie paseaba por allí todavía, sin saber que conduce siempre al heroísmo del coronel bruto y bizarro.
>
> Jirón de la Unión. Plaza Zela con ciertas reminiscencias europeas. Sobre la derecha, San Martín contempla a las patas de su caballo rengo el mejor negocio peruano. Anuncios eléctricos faltos de atracción: Jabón Orión, leche St. Charles, lámparas Phillips, cerveza Cristal, Dodge Bros (2004, p. 85).

Desde una perspectiva que aspira a un cierto cosmopolitismo, la narración incide en lo pintoresco y grotesco del paisaje limeño, pobre imitación de ciudades europeas como París:

---

[15] «Desde la cima de la pirámide social, la urbe se vive como un mercado de experiencias y sensaciones: el placer está mediado por el dinero, lo que implica que el objeto del deseo se representa bajo la forma de la mercancía» (Elmore, 1993, p. 90).

> Todos, a excepción de don Pedro, habían estado en París. Encontrados al azar en un cabaret, en un teatro, cuando confesaban avergonzados, a la compañera de una noche «*je suis peruvien*». Compañeros de lejanas orgías de cien francos, de exquisiteces del Armenonville, del Claridge's [...]. De pasada recordaron el Louvre (2004, p. 88).
>
> —Y, ¿cómo es París? —interrogó displicente Rigoletto.
>
> —¡Bah! Casi lo mismo que Lima —respondió Teddy—. Las calles, algunas, más anchas. Más gente, más cabarets, más burdeles, más rameras, más vividores, más monumentos, el río más grande, la gente más sórdida: ¡París! (2004, p. 89).

Esta Lima concebida como epígono de las grandes capitales europeas, ciertamente, también está presente en *La casa de cartón* y, de hecho, responde al imaginario de la época; no obstante, recibe un tratamiento diferente en la novela de Diez Canseco. Si en *La casa de cartón* la fugaz aparición de la capital francesa obedece al deseo de ironizar su pretendido prestigio[16], en *Duque* el modelo del cosmopolitismo a ultranza expresa el completo desarraigo del protagonista y los miembros de su clase y, de paso, una incapacidad para el vínculo afectivo:

> ¡Amor! ¿Amor? ¿Qué sabía él de eso? Sugestiones absurdas, explicables solo en estas ciudades pequeñitas y aburridas. En París, en Londres, en Viena, los conflictos sentimentales se resuelven con doscientos francos invertidos en el champagne falsificado del Perroquet o del Garron, por ejemplo (2004, p. 123).

Por otra parte, los desplazamientos de los protagonistas de ambas novelas también se contraponen diametralmente: si en la novela de Adán prima la condición detectivesca del protagonista, es decir, la voluntad de apropiarse del espacio mediante la observación sistemática de las costumbres de sus habitantes y la configuración del paisaje urbano a través del distanciamiento crítico e irónico propio del *flâneur*, tal voluntad está por completo ausente en la novela de Diez Canseco, para cuyo personaje la relación con la ciudad no trasunta una voluntad de conocer y, por extensión, de hacerla parte de su propia subjetividad. Si en *La casa de cartón* el lector percibe a lo largo de la novela una evolución en el modo como el personaje se sitúa frente al mundo que lo rodea, en el caso de Teddy Crownchield, este proyecto no llega ni siquiera a perfilarse y más bien es sustituido por su huida al extranjero:

[16] «La Ciudad Luz apenas concede unas cuantas peripecias banales, caricaturas grotescas de la leyenda afrancesada que los elegantes limeños cultivaban en los años 20» (Elmore, 1993, p. 71).

> Teddy se derrumbó en un sillón. Luego femenina y torpemente, un hipo de llanto le alzó el pecho. Carlos le miraba con dos arrugas despectivas a los lados de la nariz de vieja raza. Pueril e hipando amenazó Teddy:
>
> —¡Mañana me largo! ¡Esta tierra es infecta! ¡No vuelvo más! ¡No quiero saber más! ¡Voy a vivir! ¡Como me dé la gana! (2004, p. 193).

Una nueva generación de narradores

A partir de la década de 1940, en razón de la creciente centralización económica y empobrecimiento de las condiciones de vida en el resto del país, Lima comienza a sufrir una serie de oleadas migratorias que cambiarán para siempre su configuración (Güich & Susti, 2007, p. 10). El fenómeno coincidió con la aparición de la llamada Generación del cincuenta, expresión cuyo uso se ha generalizado entre nuestros críticos, pero que no se ajusta con propiedad al grupo de escritores, artistas e intelectuales que surgieron en el Perú a partir de mediados de la década de 1940, pues desestima las diferencias existentes entre sus obras y sugiere la idea de un proyecto común en torno a una forma de entender la creación artística.

En un primer momento, narradores como Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Enrique Congrains (1932-2009) y Carlos Eduardo Zavaleta (1928-2011) coincidieron —cada uno a su manera— en el intento de configurar un nuevo imaginario de la ciudad que diera cuenta de los cambios ocurridos en ella[17]. Estos escritores —a diferencia de sus predecesores— optaron en sus cuentos y luego en sus novelas por una fórmula distinta en la que privilegiaron el realismo, modalidad narrativa en la cual prevalecía la observación crítica de las diversas realidades que pretendían aprehender y, a su vez, aspiraba alcanzar una dimensión estética. Así, por ejemplo, en un artículo periodístico de 1956, titulado «En busca de un realismo», Salazar Bondy reflexiona sobre el significado del término y distingue diversos tipos de «realismos» entre los cuales el escritor debe elegir:

> Al meditar sobre el porvenir del arte y las letras entre nosotros, cualquiera que sea el punto de partida desde el cual iniciemos la reflexión, el pensamiento concluye más o menos en este aserto: el arte y las letras en América tienen que ser, antes que nada,

[17] En 1954, se publican los primeros libros de cuentos de estos narradores: *Lima, hora cero* de Enrique Congrains, *La batalla* de Carlos Eduardo Zavaleta y *Náufragos y sobrevivientes* de Salazar Bondy y, al año siguiente, *Los gallinazos sin plumas* de Julio Ribeyro. Para una cronología detallada del período, véase el artículo de Tomás Escajadillo (1966).

> una revelación poética de la realidad, del mundo de en torno, tal cual él se ofrece a los ojos de los creadores, dichoso o desgraciado, bello u horrible, opulento o pobre.
>
> [...]
>
> En una palabra, necesitamos del realismo (2014a, p. 285).

Para Salazar Bondy, la adopción del realismo debe entenderse en función de los nuevos retos que surgen a raíz de las recientes transformaciones de la sociedad y, en el caso particular de la novela, debe contribuir «a crear una conciencia social sin haber traicionado su índole artística» (2014a, p. 300). Si bien —como ya se indicó— no existió explícitamente entre los nuevos narradores una postura común en relación a cómo representar las nuevas realidades, un acuerdo tácito parece emerger de sus textos que, en cierta forma, corresponde con las ideas del autor[18].

A comienzos de la década de 1950, sin embargo, los escritores de la nueva generación eran conscientes de que Lima era una «ciudad sin novela», título de un artículo temprano de Julio Ramón Ribeyro, de 1953, en el que significativamente hace referencia a una serie de ámbitos del universo urbano merecedores de la atención de los nuevos narradores:

> Para empezar, hasta tenemos un río (un río, no hay que olvidarlo, ha dado origen a más de una civilización) [...]. Existen, además, las urbanizaciones clandestinas, los barrios populares, los balnearios de lujo, las colonias de verano, toda una jerarquía de lugares habitados con su sociedad, sus intrigas, sus problemas y soluciones. Tenemos también un hampa organizada, una legión de universitarios bohemios, una grey de nuevos ricos, que diariamente representan comedias o tragedias inéditas. Y la galería de nuestros tipos sociales desde el mendigo hasta el accionista, pasando por el taxista lechucero, el cobrador de agua, el teniente disoluto [...] (2016, p. 21).

Proféticamente, en estas breves líneas, Ribeyro traza algunos de los derroteros de la nueva novela que surgiría poco tiempo después —e, incluso, de la suya propia, como se verá más adelante— y se prolongaría en las siguientes dos décadas. La transición, no obstante, no será inmediata al punto de que en la obra de estos jóvenes escritores aún se harán visibles las huellas de la visión pasatista de la ciudad[19]. Un ejemplo de ello puede

[18] Esta concepción de la literatura como compromiso, pero a la vez como creación artística plenamente autónoma, era un reflejo de las ideas que habían desarrollado en la época los escritores europeos y norteamericanos, entre ellos, en particular, Jean Paul Sartre.

[19] Esta recurrencia ha sido señalada por Valero Juan: «El planteamiento de "la Lima que se va" realizado por Gálvez se encuentra sustentado por otros escritores que cultivan ese mismo discurso que, por otro lado, traduce una psicología nacional, al punto que sus reminiscencias perviven todavía en algunos narradores de la generación del 50, si bien en la prosa de mediados de siglo la evocación de la que

encontrarse en una crónica de Salazar Bondy, publicada en 1964, «Réquiem para una plazuela remodelada»:

> Solíamos ir a la Plazuela del Cercado cuando, en esta ciudad descabellada de lujo y miseria, queríamos encontrar un recodo cuya realidad semejara la del verso, la de la ilusión, y donde persistiera, a despecho de tanta vana literatura, la menos falaz de las bellezas que tuvo, si las tuvo de veras, Lima. Era un espacio añoso, con una iglesia suave y marchita flanqueada por un atrio sin ostentaciones. Era un ámbito de árboles, fuente, faroles y estatuas, donde la noche podía detenerse vieja de siglos y, sin embargo, tan joven como nosotros. [...]
>
> Los antiguos árboles habían sido reemplazados por inmensos postes pintados de un torpe plateado, en cuyo extremo deslumbraban unas luces enceguecedoras; la fuente deslucía igualmente pintada, de rojo y verde, pero con el añadido de que un espíritu de pueril realismo se había complacido en convertir a los pájaros decorativos que la adornan en copias de los modelos escolares, pues el cuerpo soporta el blanco, el pico y las patas el amarillo y los ojos el negro [...] (Salazar Bondy, 2016, pp. 190-191).

El pasaje propone una visión de la ciudad revestida de una cierta nostalgia respecto a los violentos cambios que ha sufrido. A la vez traza una serie de dicotomías que contrastan la poética sencillez del pasado con la opacidad de una «ciudad descabellada de lujo y miseria», así como la belleza y autenticidad de la antigua Lima con el «álbum de falsificaciones» de la presente urbe.

Curiosamente, será el propio Salazar Bondy quien, poco tiempo después en su ensayo *Lima la horrible* (ver López Soria, 2018), dirija sus ataques a esta visión pasatista de la ciudad y, en particular, a su principal exponente, el tradicionista Ricardo Palma:

> Es verdad que el autor de las *Tradiciones peruanas* compuso una suerte de frágil y aldeana *comédie humaine*, pero no acertó a incluir en ella a nadie que por descontentadizo y libre quisiera sacudir el conformismo y trastocar la deferencia debida a las instituciones. Respectivamente, su versión de los próceres de la Independencia estuvo morigerada por el adormecedor aroma de salones y alcobas virreinales. La invención colonial, de tanto éxito, acabó con su inicial propósito satírico, ciertamente demoledor (2014b, pp. 54-55).

La crítica del autor, sin embargo, se enfoca más en el papel de Palma como historiador de la ciudad y, como tal, en defensor de una visión conciliadora de los conflictos sociales que la atraviesan a través del tiempo; así, en *Lima la horrible*, el

---

hemos denominado "ciudad dormida" emergerá esporádicamente y de forma estratégica para incidir en la problemática de la ciudad modernizada, que será su objetivo primordial» (2003b, p. 139).

discurso palmiano es concebido como un instrumento de consolidación y perpetuación de las desigualdades sociales.

Existen, sin embargo, otros testimonios de los escritores de la Generación del 50 que no dudan en reconocer su filiación con la figura del tradicionista, como se observa en un ensayo de Ribeyro, de 1981:

> Sin las *Tradiciones* nos sería difícil, por no decir imposible, imaginar nuestro pasado desde la Conquista hasta la Emancipación. Estaríamos huérfanos del período más próximo y significativo de nuestra historia milenaria. Ese vacío podríamos colmarlo, es cierto, pero cada cual a su manera y a costa de un esfuerzo desalentador, buscando y leyendo cientos de libros y documentos poco accesibles, áridos, mal escritos o idiotas. [...] Ninguna obra anterior o de su época se le puede comparar (salvo Garcilaso para el Incario y primeros años de la Conquista). Su rival y contemporáneo, Manuel González Prada, fue más inteligente, mejor prosista, más sensible a los problemas de su tiempo y con una percepción más aguda del porvenir, pero fue un ideólogo y no un narrador y nos dejó por ello ideas, pero no una visión. Visión que no ha sido reemplazada por otra igualmente vasta, convincente y lograda, capaz de relegar la suya a la galería de las antiguallas. Si la imagen palmiana de Lima subsiste es porque nadie ha sido capaz de desembarazarnos de ella (2016, p. 224).

A diferencia de Salazar Bondy, Ribeyro reivindica la figura de Palma como narrador de la ciudad, es decir, como productor de un conjunto de ficciones que contribuyeron a trazar una imagen perdurable y representativa de ella. Esta posición reviste interés porque, precisamente, la obra de Ribeyro se encarga de formular la crítica al modelo palmista desde la propia literatura, como señala Valero Juan:

> Sin duda, en Ribeyro la percepción nostálgica del pasado limeño —el «*hortus clausum* virreinal»— está presente en sus cuentos urbanos y marca su aprehensión de la ciudad, característica que nos induce a situarlo en esa tradición inaugurada por José Gálvez en *Una Lima que se va*. Pero en su escritura esta evocación responde a una utilización mediatizada, es decir, el escritor la utiliza como recurso o mecanismo de crítica; se sirve de ella con el afán de trazar, en su realidad íntegra, la geografía social de una nueva ciudad que se moderniza de espaldas a su verdadera democratización. Ribeyro alude en sus cuentos a un viejo orden con el fin de contraponerlo con el presente y fundar en su narrativa la Lima que por estos años experimenta una acelerada transformación (2003b, p. 230)[20].

[20] El propio Ribeyro aconsejó a Alfredo Bryce Echenique titular su primer libro de cuentos *Huerto cerrado*, expresión usada por el autor de *Los gallinazos sin plumas* en el cuento «El marqués y los gavilanes». La frase, como señala Valero Juan, aparece más tarde en ese cuento incluido en *Silvio en el rosedal*, publicado en 1977.

La ciudad desde los márgenes

Publicada en 1957, la novela *No una, sino muchas muertes,* de Enrique Congrains, se sitúa en un espacio marginal de la urbe, los basurales situados en las márgenes del río Rímac[21]:

> Precediendo a Berta, al fondo emergió del humo que cubría gran parte del basural, y poco a poco, como para reencontrarse, fue tomando contacto con las referencias habituales del paisaje: al fondo a medio kilómetro de distancia, sobre el barranquito que daba al acequión paralelo al Rímac, la silueta del lavadero de pomos, y en el trecho que aún debían andar, en aquel restante sector húmedo, vegetal y podrido, los chanchos y los gallinazos, repartidos por toda la blanda superficie, limpiada previamente por otros hombres y animales de lo útil para las reventas y de lo provechoso para el engorde y la sobrevivencia (1957, p. 9).

En este escenario se desarrolla una historia descarnada que representa la orfandad de un grupo de adolescentes enajenados, sometidos a la explotación de la dueña de un lavadero de pomos de vidrio destinados a ser vendidos a un laboratorio farmacéutico. Dada la naturaleza del paisaje, nada resulta más opuesto al «*hortus clausum* virreinal» evocado años antes en las crónicas de Gálvez. Los basurales, ciertamente, operan como una metáfora del caos y desolación imperantes en la urbe contemporánea, así como su decadencia moral; significativamente, la edad de los protagonistas adolescentes subraya la idea de que no hay lugar para ellos en la sociedad: sus vidas se conducen al ritmo de sus instintos y necesidades más básicas. Dentro de este universo destaca la figura de la protagonista, Maruja, una joven mujer inteligente y atractiva que ejerce un dominio, aunque infructuoso, sobre quienes la rodean, principalmente los jóvenes integrantes de una pandilla dedicada a capturar locos y venderlos en el lavadero de pomos como mano de obra[22].

---

[21] Con respecto a la marginalidad del espacio, en una entrevista concedida a Wolfgang Luchting, Congrains señala lo siguiente: «[...] aprovecho para puntualizar que la novela no sucede estrictamente en Lima. Sucede en las afueras de Lima. Sucede al pie de Lima, pero jamás en Lima. Puntualizo otro aspecto interesante y que usted ha pasado por alto: no es una novela ni urbana ni rural. Sucede en un ambiente híbrido: en una especie de tierra de nadie, sucede justamente en los basurales, en las cloacas de la ciudad, en las cloacas de la sociedad peruana oficial» (1977, p. 72).

[22] «Con absoluta honestidad puedo afirmar que mi novela no trata ni sobre las barriadas de Lima, ni sobre la delincuencia juvenil, ni sobre el sexo, ni sobre la violencia, ni sobre el lumpen, sino, básicamente, sobre la mujer. Naturalmente, los cinco sub-temas que he mencionado tienen cabida en mi novela, pero no creo que constituyan el tema central [...] Al elegir como protagonista de mi novela a un personaje tan conscientemente opuesto a cualquier prototipo o arquetipo que brindara la realidad, lo que yo hacía en el fondo, era tratar de denunciar la situación de la mujer peruana… y al mismo tiempo burlarme de los patrones femeninos convencionales… y al mismo tiempo quería decir, más o menos, «estas son las

Uno de los rasgos más resaltantes en relación con el tratamiento del espacio del basural reside en el hecho de que en ningún momento el narrador provee al lector una explicación sobre su origen: simplemente existe como una verdad incuestionable, un hecho consumado. Los personajes lo habitan y, en cierta medida, se mimetizan con él, como si también hubiesen sido desechados por la sociedad; sobreviven, así, al lado de chanchos y gallinazos, hurgando entre los despojos —la única labor productiva que pueden realizar—. Aunque ausente a lo largo de la novela toda crítica explícita al sistema económico que ha hecho posible el paisaje de los basurales, el lector lo percibe como una metáfora del despojo y la deshumanización. Si la circulación y el consumo de mercancías, alimentos y toda clase de bienes son los engranajes que permiten el progreso y desarrollo del sistema capitalista en un país periférico como el Perú, ello se realiza a costa de quienes precisamente deberían ser sus beneficiarios: los más jóvenes. Sin embargo, en *No una, sino muchas muertes* ocurre todo lo contrario: contra la miseria, el desempleo y otras taras de la vida moderna no hay respuesta posible.

Algo similar ocurre con la condición del grupo de locos que trabajan en el lavadero: atraviesan el escenario de la novela como entes anónimos y sometidos a la violencia y el maltrato de quienes al menos tienen conciencia de sus actos. Su situación es trágica pues carecen de cualquier protección o atención de parte de la sociedad; su condición los condena a ser ciudadanos de última clase y, a diferencia de los demás personajes de la novela, su desamparo es total: «La dueña del lavadero hizo construir un enorme cuarto de adobes, con altas y estrechas ventanas enrejadas para que tuvieran dónde dormir la veintena de locos que le había conseguido el negro Manuel» (1957, p. 25).

En la última parte de la novela, aparece un nuevo espacio en la trama: una vez que el grupo de adolescentes huye del lavadero, después de haberse apropiado del principal capital de la dueña —los locos—, se desplaza en dirección a la periferia de la ciudad, más precisamente a la zona industrial, con el objetivo de fundar un nuevo lavadero en una ladrillera abandonada. En el camino atraviesan una «urbanización sin edificar»:

> En medio de la oscuridad avanzaban a través de una urbanización sin edificar situada a la espalda de barrio de Chacra Colorada, y sólo oían el rumor apacible del acequión Tingo María y de vez en cuando el ronquido de algún motor, aunque nada de esto lograba apagar el ruido de sus siete pares de pies (1957, p. 193).

El pasaje ilustra cómo se articulan las categorías espacio-tiempo en la urbe moderna. Convertida en una suerte de páramo deshabitado y abandonado, a esas horas de la noche la zona industrial reviste las características de una ciudad fantasmal;

---

verdaderas posibilidades de relación de una mujer» o «una mujer debe atreverse a todo, absolutamente a todo»» (Luchting 1977, pp. 66-67).

todo en ella aparece paralizado y silencioso: las fábricas, chimeneas y máquinas (1957, p. 195). La ausencia de vida transforma el sentido asignado originalmente al espacio: tal como ocurriría con la zona comercial de cualquier ciudad, una vez cesan la agitación y las actividades productivas, este queda librado a su propia suerte. Uno de los personajes nota la diferencia en el momento en que atraviesan la urbanización sin edificar a la espalda del barrio de Chacra Colorada: «—Pero de día no hubiéramos podido caminar ni tres cuadras» (p. 193). Tal como sucede con los basurales, el espacio aparece como una categoría cuyo significado no es estático sino regulado de acuerdo a la acción que sobre él ejercen los personajes. La ciudad fantasmal que perciben los adolescentes es una comprobación de ello: su desplazamiento metaforiza la empresa del hombre moderno que busca colonizar y apropiarse del espacio para resignificarlo. El grupo, sin embargo, se ve obligado a regresar al lavadero en busca de los insumos necesarios para llevar a cabo su propósito. Una vez allí, sus integrantes descubren que la dueña ha sido asesinada por su empleado y amante quien acaba de huir llevándose el dinero acumulado por la mujer. Seducidos por la posibilidad de alcanzar al hombre y despojarlo, el grupo se dispersa y abandona el proyecto de refundar el lavadero.

Sin lugar a dudas, la narrativa de Congrains introduce en el panorama de la literatura peruana una nueva dimensión del espacio de la urbe hasta ese momento inexplorada. Provistos de las herramientas de un neorrealismo que exacerba las contradicciones de la sociedad moderna, sus relatos[23] se desplazan hacia los límites, tanto físicos como morales, de la ciudad para mostrar el lado más descarnado, degradante y violento de quienes habitan en ellos. Su visión de la ciudad, sin embargo, se complementará con aquella otra que muestre los avatares de los individuos de distintas clases sociales, tarea de la cual se encargarán otros miembros de su generación.

La politización del espacio urbano

Un puñado de novelas publicadas durante las décadas de 1960 y 1970 en el Perú toma por escenario la dictadura del general Manuel A. Odría (1948-1956) y desarrolla parcial o completamente la situación en la que se encuentra la sociedad peruana durante esos años. Sin ánimos de exhaustividad, en esa lista deberían colocarse: *Una piel de serpiente* (1964), de Luis Loayza; *Los aprendices* (1974), de Carlos Eduardo Zavaleta; *Cambio de guardia* (1976), de Julio Ramón Ribeyro; y *Conversación en la catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa (ver el ensayo de Kristal en este volumen). La segunda de ellas se inicia con la ascensión al poder del presidente José Bustamante y Rivero y, hacia el final, se describe su caída a manos del dictador Odría. La tercera se sitúa en los últimos días

[23] Me refiero no solo a la novela examinada, sino también a los relatos que forman parte, por ejemplo, de *Lima, hora cero* (1954).

del mandato presidencial de Bustamante. Otras novelas coinciden históricamente con el mismo período, pero no se ocupan explícitamente de este; entre estas, *Los geniecillos dominicales*, de Ribeyro.

Me ocuparé aquí de solo tres de ellas: la primera, *Una piel de serpiente*, cuya temática gira en torno a la tentativa frustrada de un grupo de estudiantes universitarios por publicar un periódico de oposición durante los años del régimen militar[24]. Aun cuando la novela no aborda directamente el tema político[25], me interesa examinar en su estructura qué función cumple el espacio en ella, es decir, cómo lo representa el narrador y qué relación establece el protagonista con él.

Una piel de serpiente se inicia con el desplazamiento de dos de sus personajes hacia el sur de la ciudad[26], más exactamente a la playa de Conchán:

> Al salir de la ciudad fueron más rápido. Ahora el viento que venía del mar y de las colinas de arena, donde levantaba remolinos lejanos como señales, venía a golpearles en los ojos arrancándoles lágrimas y las de Felipe, gotas violentas, caían en la cara de Juan. La carretera avanzaba como una cinta de gutapercha estrecha y gastada, llena de cicatrices y de polvo, en medio del campo y los arenales. Perdieron de vista el mar, que luego volvió a aparecer, a la derecha (2010, pp. 108-109).

La excursión a las afueras reviste interés porque crea un marcado contraste con la naturaleza de los restantes espacios representados en la novela. Por primera y única vez, dos de los personajes se liberan de las ataduras que los confinan al espacio asfixiante y cerrado de la urbe. La Lima descrita a lo largo de *Una piel de serpiente* proyecta una sensación de agobio y hartazgo que inmoviliza a los personajes y los torna abúlicos: a pesar de su intención de publicar un periódico de oposición al régimen, estos parecen

---

[24] José Miguel Oviedo sugiere que «*Una piel de serpiente* [aparece] como un austero testimonio —el primero— de una época reciente de nuestra vida política y como un destacado ejemplo de rigor narrativo» (2009, p 160).

[25] «¿Novela política entonces? No precisamente, pues el relato evita cuidadosamente cualquier alusión muy directa, cualquier definición o tesis ideológica y sitúa su temática en un plano ciertamente interior —las razones personales por las cuales esos muchachos hacen política— en el que los protagonistas, igualados por su condición social, sufren una crisis, cambian de piel y de la rebeldía pasan —salvo uno— al conformismo en el que, como es de prever, vivirán siempre» (Oviedo, 2009, pp. 158-159). Por su parte, Abelardo Oquendo sostiene sobre la novela que «la Lima de Loayza es aquella que la novela peruana se ha resistido a tratar, la que más se vincula con su imagen tradicional entre todas las que la nueva literatura nos presenta. Ciudad blanda y plácida en la que todo se diluye, sin cielo, pero también sin infierno, de suave medianía, de «extraviada nostalgia», en los acomodados hijos de familia que protagonizan *Una piel de serpiente* estas características se funden con su ser o, por lo menos, aparecen como las más ajustadas a su actuar» (1964, p. 12).

[26] Antes que nada, es necesario advertir que la más reciente edición de la novela (2010), como parte de las obras completas del autor, difiere sustancialmente de la primera edición de 1964. En esta investigación me atendré a la última edición, corregida por el autor.

saber de antemano que su proyecto está destinado al fracaso. Desde esta perspectiva, el tratamiento del espacio guarda una estrecha relación con la situación de represión política imperante. Así, por ejemplo, a pesar de los frecuentes desplazamientos que realiza el protagonista a través de la ciudad, ya sea solitariamente o acompañado, la mayoría de estos carecen de un rumbo y muestran la decadencia del entorno:

> Caminaban por la vereda del malecón situado en lo alto, sobre los acantilados de tierra. Al otro lado de la calle duraban aún las grandes residencias, levantadas muchos años atrás, y que ahora eran vendidas, destruidas, para dar paso a construcciones más pequeñas y modernas de colores claros y grandes ventanas. Carmen y Juan pasaron frente a una de esas viejas casas que estaban derribando. Había sido un falso palacio, con tejados adaptados a lluvias y nieves inexistentes, pero ese estilo, ahora descartado por otra imitación, persistía en las ruinas con la timidez de las cosas arbitrarias condenadas a desaparecer (2010, p. 117).

Signada por la imitación y la impostura, la arquitectura de Barranco, distrito típico de la clase media, expresa el espíritu de quienes son incapaces de manifestarse abiertamente contra el régimen represivo que los somete. Esta incapacidad, además, resurge en otros pasajes en los cuales existe la posibilidad de expresar el descontento ante la situación política:

> Regresaron al Jirón de la Unión. Todavía había mucha gente, quizá menos que antes. Caminaron de vuelta hacia la Plaza San Martín. De pronto hubo un movimiento, gritos apagados, un estremecimiento sacudió a la multitud como si fuera un enorme cuerpo desperdigado. Un instante después oyeron los silbatos de la policía y bocinas de automóviles que tocaban al unísono tres golpes. Juan se asomó a mirar: unas cuadras más allá el tráfico se había interrumpido y en medio de la calzada vacía vio gente que corría, uniformes (2010, p. 146).

Tal como se verá más adelante, el centro de la ciudad se convertirá en el principal escenario de las protestas populares y la contienda entre los intereses de la mayoría de los ciudadanos y los de los grupos de poder[27]; en *Una piel de serpiente*, sin embargo, este enfrentamiento no llega nunca a materializarse y, más bien, asume las características de una escaramuza o conato de lucha. El «enorme cuerpo desperdigado» de la multitud no es más que otra de las variantes de la inacción individual prevalente en la novela. La masa es un cuerpo inorgánico cuya capacidad de articulación se aborta por la presencia de las fuerzas represivas.

[27] El escenario de la calle como territorio de la lucha política aparece representado originalmente en la novela europea del siglo XIX. Véanse, entre otros ejemplos, los casos de *Historia de dos ciudades* (1859), de Charles Dickens; *Los miserables* (1862), de Victor Hugo; o *La educación sentimental* (1869), de Gustave Flaubert.

Imagen 2. Portada de *Una piel de serpiente*, de Luis Loayza. Lima: Populibros Peruanos, 1964.

Otro aspecto relacionado con la representación del espacio se vincula con la visión nostálgica del pasado limeño antes mencionada:

> Alejada de la ciudad, esta fue otra ciudad más pequeña sobre los acantilados de tierra, ciudad un poco dormida casi todo el año y encuentro feliz de los veranos. En los malecones frente al mar, los señores construyeron sus mansiones; los temblores de tierra les arrancaron trozos que aún pueden verse, prendidos en la hierba vertical del barranco, medio hundidos en el polvo, pedazos de muro, finas partes intactas de balaustrada, escalones blancos, que en un tiempo fueron vías privadas para bajar de la casa a la playa. Sin embargo, aquí el lujo nunca fue excesivo (el lujo, suficiente, debía ser levantarse por las mañanas, bajar bostezando por la escalera privada, y acabar de despertarse en el mar), todo fue de una desalentada elegancia [...] (2010, p. 157).

Una vez más, el escenario de un pasado arcádico contrasta con el presente de la narración. El rasgo no resulta extraño sino, más bien, predecible: las resonancias

del pasado son en el fondo una muestra más de la incapacidad de los personajes por transformar el presente y una muestra de su desengaño ante el fracaso de la modernidad en un país en el que ni siquiera se consolida la democracia como forma de gobierno. La ciudad fantasma del protagonista revela la condición idílica de un tiempo cuando todavía era posible el «encuentro feliz con los veranos», pero también la cartografía de una ciudad «un poco triste e irónica».

Si algo en común tienen la novela de Luis Loayza y *Los aprendices* (1974), de Carlos Eduardo Zavaleta, es el hecho de haber permanecido incomprendidas por mucho tiempo[28]. Los mundos representados en ambas, sin embargo, difieren en muchos aspectos, así como su técnica narrativa. El proyecto de *Los aprendices* es, de hecho, sumamente ambicioso pues ofrece una visión global de la sociedad peruana de mediados del siglo XX, antes de la llegada de la dictadura del Ochenio, poco antes de y durante el período de ascensión al mando del presidente José Bustamante y Rivero (1945-1948). Así, la novela se ubica en dos escenarios distintos, uno rural —más específicamente, el pueblo de Sihuas, al norte del departamento de Áncash— y, el segundo, en Lima. El primero exhibe los rasgos de una sociedad colonial donde los «indios» viven sumidos en la extrema pobreza y son explotados sistemáticamente por la mano férrea de los gamonales, representados en la figura del hacendado Eladio Gómez, respaldado a su vez por las autoridades del lugar. A pesar de ello, los campesinos no asumen una actitud pasiva frente a su situación: se sublevan esperanzados, además, en el cambio de gobierno. En el caso de Lima, la novela se centra en el activismo político de un grupo de estudiantes entre los cuales figura el protagonista de la novela Edgardo Fuentes, oriundo de Sihuas. Este joven acaba la secundaria en el colegio Guadalupe de Lima y luego ingresa a San Marcos, pero no llega a identificarse plenamente con las opciones políticas del momento, sean estas las del aprismo o del comunismo. A pesar de ello, Edgardo se involucra en las manifestaciones callejeras desde su etapa colegial:

> Desde las siete y media de la mañana empezaron a llegar los suyos, todos bien limpios (pobres-pero-limpios: ¿qué sería del maestro Lara?), y otra vez uniformados con la chompa celeste de Guadalupe se ubicaron frente al cine Ritz. Los muchachos espías

[28] En la nota explicativa impresa en la solapa de la edición de 1998, se lee: «En el papel, esta novela se publicó en 1974, en la editorial Crisis de Buenos Aires, que dirigían Mario Benedetti y Eduardo Galeano. Pero la editorial fue pronto asaltada por los esbirros de Videla, que saquearon el local y sus numerosas publicaciones, y así el autor de *Los aprendices* sólo se quedó con unos cuantos ejemplares en la mano, salvados por un amigo diplomático peruano. Tres años después, en 1977, Zavaleta visitó Lima para presentar una edición nueva, pero el tiempo fue demasiado corto, y la distribución del tomo, ineficaz e insuficiente. Así hasta que por fin se publicó más tranquilamente en La Habana (1981), en la colección «La honda», de Casa de las Américas. Por esas curiosas circunstancias, ni el público ni la crítica pudieron apreciarla en su debido significado tanto literario e histórico (es la única novela dedicada a la primavera democrática de Bustamante y Rivero, 1945-48) [...]» (s.p.).

> vigilaban los emplazamientos de la concentración y transmitían sus informes: los colegios de niños y niñas bien en la plaza Bolognesi, los universitarios merodeando por María Auxiliadora, en un desorden de hombres y mujeres entremezclados que era una envidiable libertad, una muestra de madurez y poder. A las ocho llegaron dos sanmarquinos de terno y corbata y transmitieron las órdenes. El ataque iba a ser combinado, entre pinzas lanzadas desde la avenida Alfonso Ugarte por los guadalupanos, y desde la calle Walkulski por los sanmarquinos. Cada cual tenía su objetivo: colegiales contra colegiales, sanmarquinos contra chupacirios de La Católica (1974, p. 72).

El pasaje, sin embargo, no describe un enfrentamiento entre estudiantes y fuerzas del orden sino entre dos grupos de estudiantes de colegios de extracción social distinta, que asisten a una ceremonia religiosa: la comunión pascual. En ese escenario, identificados con una postura anticlerical, los guadalupanos deciden desarticular los desplazamientos de los «muchachos ricos, blancos o aun rubios, de vistosos y caros uniformes» (1974, p. 72). De manera similar a como ocurre en *Una piel de serpiente*, el centro de la ciudad se convierte en el principal escenario de los acontecimientos políticos; sin embargo, a diferencia de la novela de Loayza, sí se dan las condiciones para que las multitudes se organicen y manifiesten sin ser reprimidas. Coincidentemente, el protagonista conoce a los dos personajes femeninos más importantes de la novela —Lucha y Matilde— en medio de la agitación y el desorden de las movilizaciones, lo cual también es un indicio de su falta de compromiso político con las ideas que aparentemente defiende (1974, pp. 73 y 79).

El interés del narrador se centra en la representación de estos momentos privilegiados en los cuales las multitudes abandonan su habitual apatía para tomar las calles y manifestarse públicamente, y ello coindice plenamente con el clima de la época descrita. *Los aprendices* se sitúa en un momento muy preciso de la historia del Perú en el que surge la posibilidad de un gobierno democrático capaz de llevar a cabo las reformas largamente postergadas, aun cuando hacia el final de la novela todo ello resulte en un fracaso. Significativamente, el despertar del deseo en el personaje aflora en esas precisas circunstancias:

> Poco a poco Edgardo se animó con el ritmo de la marcha, con las encendidas voces de los altoparlantes; sí, en efecto, parecía una fiesta y entrar en el gentío fue como hundirse en un mar tibio y luminoso. Se deslizó entre los manifestantes como una lámina, una tabla, un cuchillo que entra por todas partes, y muy pronto estuvo en un claro despejado por la policía sin un solo carro de por medio, sin el antiguo temor a los guardias que hoy parecían amigos, y vio a Raúl y Matilde sumergirse felices en otra muchedumbre, muy cerca de la Inquisición. Apretó el paso y quedó a espaladas a ellos, temblando, recordando sus miedos de niño (1974, pp. 79-80).

La presencia de la multitud congregada en el centro de la ciudad para presenciar el cambio de mando un 28 de julio es un signo sumamente vital. Comparada con un «mar tibio y luminoso», se convierte en un ente magnético y generador de cambios tal como se evidencia en la situación del protagonista en quien se despierta una atracción sexual irresistible por la mujer a la que sigue, Matilde. Por otra parte, las fuerzas del orden abandonan su papel represor y se solidarizan con la masa. Se trata, por lo tanto, de una metáfora sumamente poderosa de la representación de la nación: ciudadanos hombres y mujeres de toda extracción social y cultural, y de toda tendencia política convergen en un solo propósito: anhelar un mejor futuro. Quizás en la novela de Zavaleta también se encuentre un cierto giro nostálgico que la diferenciaría de *Una piel de serpiente*. Detrás de las tribulaciones de los protagonistas de *Los aprendices* se percibe la celebración de una etapa vivida con plena intensidad por sus personajes, rasgo ausente en la novela de Loayza en la que, por el contrario, estos parecen haber perdido el sentido de sus actos.

Imagen 3. Portada de *Los aprendices*, de Carlos Eduardo Zavaleta. Lima: Mosca Azul Editores, 1977.

Por su parte, en el espacio rural, una escena similar a la que se vive el día de cambio de mando en la capital se reproduce en la plaza de la ciudad de Yungay (1974, p. 99). El personaje involucrado es, en este caso, el «viejo e indomable» Salvador Velásquez, antiguo alcalde de Sihuas y un luchador social que no teme enfrentarse al gamonal Eladio Gómez: «Él había sido Alcalde en 1931, en aquellos breves meses de euforia cuando le pareció que muchos como él se interesaban en la política y querían gobernar el país mejor que antes [...]» (p. 56). Sutilmente, el relato sugiere que la historia del Perú es cíclica: en ella, una y otra vez se repiten momentos de exaltación y euforia en los cuales asoma la esperanza de los grandes cambios y reformas; sin embargo, los caudillos o líderes sociales encargados de llevarlos a cabo nunca están a la altura de las exigencias: ni Velásquez ni el propio presidente, como tampoco los líderes estudiantiles, están en condiciones de asumir el papel que la historia les reclama. Por ello, *Los aprendices* propone implícitamente a las masas como los grandes actores de la historia; de ese modo, la euforia de las manifestaciones o la ceguera de los «indios» al rebelarse responden a una necesidad de reivindicación, reflexión a la que llega el propio Velásquez cuando trata de apaciguar el ánimo de los «indios» durante una revuelta popular: «Los indios no parecían tener memoria; sordos y decididos a todo, tercos como mulas, se plantaron el sitio, por un momento magníficos y quietos, burlándose de los gritos del viejo y aun de las balas que sólo parecían chasquidos en un tostador sobre la candela, con hombres reventando adentro» (p. 51).

La acción política en la novela también tiene por escenario el espacio de la universidad. Poco tiempo después de haberse establecido el nuevo gobierno, los estudiantes deciden tomar la casa de estudios y llevar a cabo una huelga de hambre «contra la policía y contra el régimen de Bustamante, que ya estaba volviéndose tan reaccionario como los anteriores» (p. 115). La huelga, en realidad, es solo el preámbulo de lo que ocurrirá más tarde, durante la segunda toma, en la cual la represión será llevada a cabo por el ejército (p. 120). La radicalización de la lucha se ve encarnada en la figura de Benites, amigo de Edgardo y militante aprista que decide organizar un grupo para realizar «un gesto temerario contra el régimen» (p. 150). Como es de esperar, la inestabilidad y agravamiento de la situación política conducirá, finalmente, al derrocamiento del presidente Bustamante. Aun cuando la novela no ahonde en las circunstancias que rodean el golpe militar, una vez instalado en el poder el nuevo régimen, la violencia se agudiza al punto de que el protagonista es víctima de una persecución porque un tío suyo, Félix Gambini, lidera un ataque en Sihuas a un «puesto de la guardia civil y la casona del hacendado Eladio Gómez» en el que mueren ambos. En la escena final, los «soplones» irrumpen en casa de Raúl, un amigo de Edgardo que había sido inicialmente pareja de Matilde, en donde este se ha refugiado. En medio de la confusión, el protagonista huye, pero su amigo muere a manos de la

policía tal como antes había ocurrido con un compañero del colegio, Llanelas. Este final violento produce una transformación definitiva en el protagonista quien a partir de ese momento decide incorporarse activamente a la resistencia contra la dictadura, pero no a través de las armas sino ideológicamente:

> [...] a pesar de todo, él siguió huyendo, pensó lo mataron como a Llanelas, y supo que no se dejaría atrapar, que alguna vez devolvería ese golpe a los culpables, en una forma muy distinta a la de Félix, de Velásquez, o de Raúl, o de Benites, en una forma suya y nueva que nacía por fin de su pecho [...] (p. 221).

En 1976, diez años después de haberse terminado, se publica *Cambio de guardia*, la tercera y última novela de Julio Ramón Ribeyro. El autor justifica esta demora con un breve preámbulo:

> En nuestra época los acontecimientos se suceden con tanta celeridad que la actualidad se convierte rápidamente en historia. Es por ello inútil pensar que esta novela, escrita hace diez años, refleje la realidad actual del país. Es inútil además porque fue inspirada en hechos mucho más antiguos y porque, en última instancia, una buena parte de lo que narro fue inventado y no tuvo otra finalidad que formalizar, gracias a situaciones relativamente claras, unas cuantas intuiciones oscuras. Si la publico ahora es porque las sociedades tienden a veces a efectuar movimientos pendulares o circulares y en estas condiciones lo pasado puede ser futuro, lo presente lo olvidado y lo posible lo real (1976, p. 11).

El pasaje revela una tensión entre dos concepciones distintas de la historia: la primera postula una visión lineal según la cual toda representación simbólica de lo real, incluida la literaria, está condenada a envejecer irremediablemente en el mundo moderno; la segunda, sugerida al final de la nota, plantea una visión cíclica de la historia, es decir, la posibilidad de un eventual retorno del pasado. Para Ribeyro, si «lo posible [puede convertirse en] lo real», toda ficción literaria está en condiciones de proporcionar un mejor conocimiento de lo real. Es evidente, pues, que detrás de la pretendida excusa del envejecimiento de un texto literario se esconde la verdadera intención de la novela: a pesar de referirse a un «hecho antiguo» (la preparación del golpe militar llevado a cabo por el general Odría con el respaldo de ciertos sectores económicos de la sociedad peruana), como texto literario e independientemente de la voluntad de su autor, la actualidad de la novela de Ribeyro dependerá de su capacidad de generar nuevos significados en los lectores a través del tiempo. El problema de la actualidad, por lo tanto, no es tanto un asunto condicionado por la contemporaneidad de los hechos narrados sino por el poder de la literatura de provocar nuevas lecturas.

El tema reaparece en los artículos y ensayos de Ribeyro, como en el dedicado a *La tierra prometida* de Luis Felipe Angell[29], novela que originó una polémica con la participación de diversos escritores y críticos de la época como José María Arguedas y Sebastián Salazar Bondy, entre otros. Ribeyro, en respuesta a un artículo de Arguedas en el que ataca la novela por su falta de autenticidad y carencia de conocimiento del tema, sostiene que

> [...] es muy ilustrativo discutir sobre la verdad o la falsedad de las peripecias narradas por Angell o polemizar sobre el derecho que asiste al artista a suplir con la imaginación los datos que no suministra su experiencia. Pero creemos que todas estas consideraciones pertenecen algunas a la etnología, otras a los capítulos más abstractos de la ciencia literaria. Ellas tienen poco o nada que ver con la novela de Angell. No nos interesa si *La tierra prometida* es verdadera o falsa. Lo que nos interesa es saber si se trata de una buena o mala novela (2016, p. 23).

Más adelante, ocupado en examinar los méritos estrictamente literarios de la novela, señalará que «carece de estilo o, en otras palabras, que está escrita en el estilo anodino e impersonal de los escritores novicios» (2016, p. 25). Las observaciones de Ribeyro coincidirán en parte con las vertidas por Sebastián Salazar Bondy, unos días antes, en un artículo titulado «Novela, realidad y ficción»:

> La realidad tiene sus derechos y la imaginación los suyos. ¿Hasta qué punto unos y otros coexisten en el relato, y por qué, en qué caso y con cuál valor, prevalece cualquiera de ambos? Me parece que en el debate se olvida algo fundamental: ni el modelo real deja de ser ficticio, ni la fantasía está carente nunca de realismo. ¿En el arte, dónde está la realidad y dónde la ficción? (2014a, p. 293)

Como ha señalado Elmore, *Cambio de guardia* se emparenta en términos de una «estructura de sentimiento» con otras novelas que retratan la misma época (2002, p. 173). Formalmente, a diferencia de la estructura lineal de *Una piel de serpiente*, la novela de Ribeyro se organiza en fragmentos breves que proponen historias paralelas gradualmente integradas en un todo coherente. Este rasgo, de hecho, constituye una innovación en la narrativa de Ribeyro y se ajusta al propósito de la novela: dar una visión totalizadora de la realidad que pretende representar. Si en *Los aprendices* los diversos tiempos y espacios confluyen en el tejido del texto, en *Cambio de guardia* estos mantienen su contigüidad en secciones organizadas como unidades discretas que el lector puede diferenciar gracias a su separación explícita mediante el uso de una numeración. De esta manera, el narrador traza un itinerario de escalas puntuales que, con el avance de la lectura, le ofrecen al lector una visión panorámica del conjunto de la

[29] «Sobre *La tierra prometida*», en Ribeyro (2016, pp. 23-27).

historia producida a la manera de una cámara que lentamente se va alejando del objeto representado para contemplar la totalidad del fresco novelístico. El procedimiento se funda en una aparente objetividad y distancia crítica frente a lo narrado; es decir, están ausentes las intervenciones de un narrador que critique o emita juicios acerca de la naturaleza de los hechos. La crítica, en todo caso, queda sugerida por el carácter grotesco de las caracterizaciones de ciertos personajes, la decadencia moral de sus actos y la prepotencia con que algunos de ellos someten a los más débiles.

En relación con el espacio, la trama se sitúa en un sinnúmero de escenarios situados tanto dentro de la ciudad como en su periferia. Entre estos destaca la «Villa Dolores», una casona en ruinas situada frente al malecón, entre los distritos de San Miguel y La Punta:

> Corroída por la humedad, desmoronada, vencida, rodeada de un jardín enmarañado y demente, en lo alto del promontorio se yergue la casa. En el pórtico enrejado, que da sobre el malecón que cayó al mar, aún puede leerse VILLA DOLORES. Las ventanas de la fachada están desfondadas, sin cristales, en sus balcones las enredaderas —buganvillas, madreselvas, campanillas, jazmines— han trenzado un bosque aéreo que se extiende hacia la baranda de la azotea, poblado de arañas, alacranes y avispas. Construida a principios de siglo por un ricachón extravagante que añoraba las villas de la Costa Azul, la casa fue siempre un acto contra natura (1976, p. 39).

La descripción hace recordar las mansiones en ruinas que encuentra el protagonista de *Una piel de serpiente* (2010, p. 22). En este caso, sin embargo, el contraste con el entorno resulta mayor pues se trata de una construcción aislada que ha resistido el paso del tiempo y, en el presente de la narración, es habitada por un conjunto de personajes unidos por el hecho de permitirse todo tipo de placeres. En el contexto del mundo desnaturalizado de la novela, en el que la mayoría de sus personajes son ambivalentes y se caracterizan por la capacidad para ocultar sus verdaderas intenciones[30], los personajes de Villa Dolores —el juez Caproni, Camilo el Hermoso o el «pingón» Huapaya—

[30] Piénsese, por ejemplo, en la señora Agostini, viuda de un almirante, de quien se descubre con el correr de la novela que administra un burdel; el sacerdote Narro, acusado de violar a algunas de las muchachas que recibe en el orfelinato del cual es director; el indeciso y torpe general Chaparro, designado por un grupo de empresarios para llevar a cabo el golpe militar y asumir la conducción del país; el grupo de estudiantes universitarios que traman un atentado destinado al fracaso; doña Teresa, la mujer chilena encargada de seducir y espiar al periodista César Alva, director de «Frente», un diario de oposición; el policía Felipe quien viola y asesina al pequeño Pipo, hijo del diputado Fernando, a su vez acusado de tráfico de influencias; o en Manuel Delmonte, quien seduce a la vendedora Lina, y también está envuelto en la comercialización de la ayuda humanitaria para los damnificados de una sequía en Puno.

actúan, al menos, siguiendo sus propias convicciones; son, por decirlo de algún modo, «auténticos» a diferencia de los demás personajes.

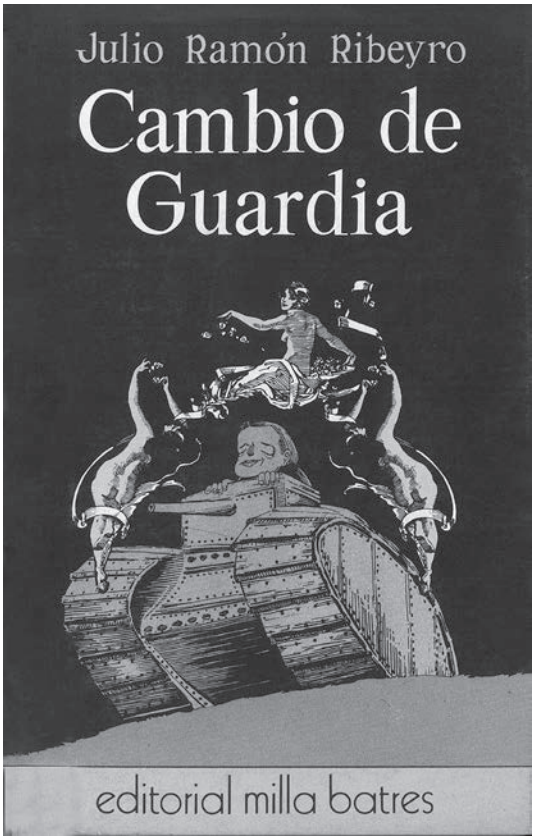


Imagen 4. Portada de *Cambio de guardia*, de Julio Ramón Ribeyro. Lima: Milla Batres, 1976, primera edición.

Un interés particular revisten los pasajes que describen el enfrentamiento entre un grupo de manifestantes —ahí están los trabajadores de una fábrica ladrillera despedidos arbitrariamente por sus dueños— y la policía, con epicentro en la Plaza San Martín de Lima:

> Los primeros manifestantes empiezan a llegar al parque Universitario. Llevan dos cartelones donde se lee LOS ESTUDIANTES ESTÁN CON EL PROLETARIADO y ABAJO LOS EXPLOTADORES. La guardia de asalto les cierra el paso, pero un oficial ordena que no los intercepten. [...] Por la calle Belén llega un grupo de obreros llevando también cartelones: SINDICATO DE LA FÁBRICA EL VENCEDOR, PEDIMOS JUSTICIA, QUE SE REABRA LA FÁBRICA (1976, p. 186).

Páginas más adelante, los manifestantes deciden dirigirse hacia el Palacio de Gobierno para dialogar con el presidente. La policía, sin embargo, les impide el paso. Poco después se desata una batalla campal de la cual saldrán victoriosos los manifestantes:

> Por atrás sienten llegar a los policías que contuvieron el grueso de la manifestación y que ahora pretenden cogerlos por la retaguardia. El oficial envía a uno de sus ayudantes para que contenga la arremetida.
>
> —¿Qué hacemos? —pregunta Héctor.
>
> Los obreros que llevan el cartelón miran a Samuel.
>
> —Estamos encerrados —dice este—, sea como sea nos van chancar. Aguantemos.
>
> Cuando se van a cumplir los cinco minutos llega un capitán de la plaza de Armas y le habla al oficial al oído. Durante un momento discuten. Al fin el oficial se vuelve hacia los manifestantes:
>
> —Tienen suerte, carajo. El presidente dice que pase una delegación a Palacio. Pero solamente diez. Contaditos (1976, pp. 196-197).

A diferencia de *Los aprendices*, los manifestantes logran su cometido, aunque el presidente será derrocado unos días después y el nuevo gobierno no respetará los acuerdos producto de la negociación. Aun así, la descripción del episodio es uno de los puntos culminantes de la narración: los obreros y estudiantes forman un bloque de lucha homogéneo; los primeros son escuchados a pesar de todas las dificultades interpuestas. En *Los aprendices*, por el contrario, los dos actores colectivos, los campesinos de Sihuas —quienes representan a las masas explotadas— y los estudiantes sanmarquinos —sean estos apristas o comunistas—, no llegan a articular sus intereses en la lucha contra los sectores dominantes de la sociedad. Por tanto, la imagen del Perú en la novela de Zavaleta es en cierto sentido fracturada a pesar del propósito de su autor por integrar las dos realidades representadas, el mundo urbano y el rural. Ello, sin embargo, no hace de la novela de Ribeyro un alegato a favor de los sectores oprimidos de la sociedad: como ya se ha señalado, su visión del universo representado es desengañada y no crea, en realidad, ninguna expectativa con respecto al destino del país como nación. *Cambio de guardia*, a pesar de haber sido publicada casi dos décadas más tarde de *No una, sino muchas muertes*, comparte con ella el escepticismo y la desesperanza que suele prevalecer en las ficciones narrativas de los integrantes de la Generación del cincuenta. Esta situación ofrecerá nuevas variantes en el caso de la novela comentada a continuación.

Un mundo por descubrir

Un mundo para Julius (1970) de Alfredo Bryce Echenique representa un hito importante en el desarrollo de la narrativa peruana vinculada a la representación de la ciudad por razones tanto temáticas como formales. En el primer caso, se trata de una convincente radiografía de la oligarquía peruana de mediados del siglo XX —rasgo que la vincula con *Duque* de José Diez Canseco— en la que se exponen la idiosincrasia, hábitos y costumbres de una élite que vive de espaldas a las realidades del país. La representación de ese complejo universo, sin embargo, no involucra solo la exacerbación de los rasgos más evidentes de sus miembros; también se realiza a través de la experiencia y la mirada del protagonista de la historia, Julius, un niño expuesto muy tempranamente al dolor, la pérdida y la ausencia, y dotado de una sensibilidad e ingenio particulares, todo lo cual lo convierte en un espectador privilegiado de las contradicciones de su mundo. En ese sentido, existen en la novela dos ejes complementarios —uno sincrónico, otro diacrónico—, identificados cada uno con la posición que ocupan el narrador y el protagonista de la novela, respectivamente, y que organizan la materia narrativa. El primero de ellos se sustenta en un conocimiento *a priori* del entorno social, es decir, de las relaciones entre sus distintos actores y la naturaleza de los mecanismos de exclusión e inclusión que regulan esas relaciones (Elmore, 1993, p. 178); el segundo se funda en un conocimiento *a posteriori*, producto del aprendizaje del protagonista a través del tiempo y que le permite gradualmente asimilar los diversos roles exigidos por su entorno.

Solo así se entiende la importancia que asumen en la novela los diversos espacios cerrados por donde transita el personaje principal[31]: la casa-palacio y sus diversos ambientes (el privado de las habitaciones; el doméstico, compartido con los sirvientes; el natural, identificado con el jardín); el colegio (el aula, en donde se establecen las relaciones jerárquicas entre profesor y alumno; el patio, escenario de las disputas y conflictos entre los estudiantes); los clubes privados (espacios de entretenimiento y diversión, pero también de consolidación de lazos sociales en sus diversos ambientes: la piscina, el bar, la suite). Asimismo, el tránsito por estos microespacios se complementa con aquel otro que involucra los desplazamientos a través de los macroespacios de la ciudad. Ambos hacen posible otro tipo de aprendizaje, ya no necesariamente ligado a la imposición de determinadas reglas de conducta sino al reconocimiento de la cartografía de la urbe en su sentido más amplio:

[31] La novela se estructura en cinco capítulos, la mayoría de cuyos títulos hacen referencia a los espacios frecuentados por el protagonista: «El palacio original», «El colegio», «Country Club», «Los grandes» y «Retornos».

> Sentado adelante, al lado de Carlos, seguía con gran atención el camino que llevaba desde San Isidro hasta la Florida. [...] Con la oscuridad de la noche los contrastes dormían un poco, pero ello no le impedía observar todas las Limas que el Mercedes iba atravesando, la Lima de hoy, la de ayer, la que se fue, la que debió irse, la que ya es hora de que se vaya, en fin, Lima. Lo cierto es que de día o de noche las casas dejaron de ser palacios o castillos y de pronto ya no tenían esos jardines enormes, la cosa como que iba disminuyendo poco a poco. Había cada vez menos árboles y las casas se iban poniendo cada vez más feas, menos bonitas en todo caso porque acababan de salir de tenemos los barrios residenciales más bonitos del mundo (1970, pp. 166-167).

Tal como ocurre en la novela de Diez Canseco, el desplazamiento motorizado a través de la ciudad adquiere importancia porque permite asir velozmente un paisaje sumamente heterogéneo por medio del cual se constata la existencia de una gama muy amplia de significados vinculados ya sea a la condición social de sus habitantes, como a las transformaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo. En ese sentido, el desplazamiento del protagonista, acompañado por la presencia invisible del narrador, da cuenta de la historia de la ciudad. Aun cuando Julius es incapaz de hacer una lectura diacrónica de ese espacio, el narrador sí proporciona ciertas claves que permiten identificar el proceso: las Limas que atraviesa el Mercedes pertenecen tanto al ayer como al presente, son el testimonio de que la ciudad es una suerte de palimpsesto donde convergen diversos tiempos.

El desplazamiento, por otra parte, da cuenta de la naturaleza babélica de Lima, ciudad donde, finalmente, prevalece el «no estilo», la negación de todo orden arquitectónico:

> [...] pregúntale a cualquier extranjero que haya estado en Lima, y empezaban a verse los edificiotes esos cuadrados donde siempre lo que falla es la pintura de la fachada, esos con el clásico letrero SE ALQUILA o VENDE DEPARTAMENTOS; edificios tipo nos-mudamos-de-Chorrillos-del-viejo-caserón-de-barro-a-Lince; edificios menos grandes con tienda, bar o restaurancito abajo y arriba las medio pelos a montones o son ideas que uno se hace; casona vieja; pensión adaptada para futbolista argentino recién contratado [...] mi casa, tu casa, su casa, exentas de comentario por la costumbre de verlas y porque son nuestras; casa tipo Villa Carmela 1925; quinta tipo familia-venida-a-menos; el castillo Rospigliosi, mezcla de la cagada y ¡viva el Perú!; chalecito de la costurera y de la profesora; casa estilo con-mi-propio-esfuerzo, una mezcla del palacio de gobierno y Beverly Hills; casa estilo buque [...] tudores con añadidos criollo; casa torta de pistache de uno que la cagó y sale feliz hacia un Cadillac rosado de hace cinco años, estacionado en la puerta [...] (1970, p. 167).

El pasaje muestra una atomización del espacio similar a aquella otra que se opera entre la multitud que transita por las calles: el estilo de las construcciones revela la naturaleza trunca de una ciudad cuya personalidad se define por la ausencia de un proyecto compartido. Al fin y al cabo, en términos urbanísticos, fuera de los barrios residenciales del círculo social del protagonista, la ciudad ofrece la visión del pastiche, la ruina o el despojo como producto de las carencias o del emprendimiento personal de sus habitantes por suplirlas, empujados siempre por la necesidad o el azar (Salazar Bondy, 2014b, p. 86). Esa visión se le presenta al personaje cuando el vehículo en que se desplaza atraviesa el centro y se interna en los extramuros de la ciudad, donde vive la señora Arminda, la vieja lavandera de la familia:

> Arminda como que despierta ahí atrás y Julius, al principio, se desconcierta, no puede imaginarse, no sabe qué son, ¡claro!, son casuchas, ¡claro!, ya se llenó de estilos mi-brazo. Aunque de vez en cuando se repite alguna de las chalecito, una costurera bien humilde tal vez, y de repente ¡zas! la choza, para que veas una Julius, mira, parece que se incendia o es que están cocinando; no muy lejos, el edificio donde puede vivir el profesor de educación física del colegio; por momentos edificios cubiertos de polvo y por momentos también un cuartel o un descampado y Carlos se siente algo perdido, aunque siendo criollo se orienta pronto y quién dijo miedo, a ver señora, usted dirá por dónde, y Arminda, medio desconcertada porque viene en auto y no en ómnibus, no sabe qué responder y el Mercedes avanza perdido para que Julius vea más de esa extraña hondura, lejana como la luna del Country Club (1970, p. 168).

Literalmente, el periplo asume las características propias de un viaje hacia lo desconocido, un paisaje lunar, y no solo desde la óptica del protagonista sino también de quien, además de la lavandera, lo acompaña, el chofer Carlos. El propio narrador opta por describir el paisaje elusivamente[32], fingiendo incluso ignorar los significantes que mejor podrían describir las viviendas de los pobladores de las zonas más pobres: los términos «casucha», «chalecito» o «choza» solo revelan las limitaciones del lenguaje al pretender clasificar y organizar lo de por sí inclasificable. Resulta también sintomático que el narrador omita el uso del término «barriada», utilizado por los sociólogos y urbanistas de la época para referirse a las urbanizaciones espontáneas o clandestinas surgidas de las invasiones de terrenos propiedad del Estado[33].

---

[32] Esta es, en realidad, una característica presente en la narrativa de Bryce, al menos en su primera etapa; es decir, el hacer explícito el desinterés del narrador por las convenciones del realismo en términos de descripción de los espacios en los que se desarrolla la acción.

[33] No existe, en realidad, una definición exacta ni precisa del término «barriada». Driant propone definirla de este modo: «La barriada es un conjunto de viviendas formado a partir de la ocupación de un terreno por parte de familias, por iniciativa propia o por la de los poderes públicos. El terreno no goza, al momento

En cuanto a los procedimientos formales, la novela introduce una serie de singulares innovaciones técnicas en la construcción del universo ficcional. Una de ellas, la más evidente, se refiere al empleo de diversos niveles de lenguaje. La dicción, el léxico, la entonación y otros aspectos vinculados al habla de los personajes proporcionan información no solo acerca de su origen social y cultural, sino las barreras que indefectiblemente los separan: a la descripción física o psicológica se suma la caracterización a través de los usos lingüísticos de los personajes lo cual permite reconocer su lugar en la sociedad. Otro rasgo fundamental reside en el distanciamiento irónico del narrador frente al universo representado; en tal sentido, a través del humor y la actitud lúdica busca la empatía con el lector y también mostrar las contradicciones, prejuicios y estereotipos de una clase social al margen de la situación de las grandes mayorías del país. Finalmente, la articulación y superposición de diversos narradores y puntos de vista a lo largo del texto ofrecen una visión plural del mundo representado, visión generada desde la subjetividad de los personajes, lo cual a su vez relativiza el dominio del narrador sobre el universo representado.

Una última observación ha de hacerse sobre el tratamiento del tiempo, aspecto que complementa la percepción del espacio de la novela. Si bien el material narrativo es estructurado linealmente de acuerdo a un orden cronológico que abarca las sucesivas etapas de la vida del protagonista, existen numerosos pasajes en los cuales el límite entre el pasado y el presente se diluye debido al impacto psicológico que ciertas experiencias han producido en la psiquis del personaje. Ello ocurre en particular con el recuerdo de la hermana muerta, Cinthia:

> Entonces Julius volteó a mirar la fotografía de Cinthia sonriente y conversadora sobre la mesa de noche, sí… Pero de pronto Cinthia decidió hablar de otra cosa y Julius le quitó rápido la mirada porque no quería entristecer pensando en esas cosas, no puedo, Cinthia… De golpe sonaron nuevamente los compases de una canción de moda, se lanzó abrir la ventana, al asomarse se dio con que la música se diluía en unos acordes desafinados, a los que un brusco trompetazo puso fin. Cerró la ventana y volteó a mirar la fotografía de Cinthia. Se quedó parado, mirándola. Por tercera vez los músicos empezaron con los compases de una canción de moda, pero seguro estaban sólo practicando y Julius ya no corrió a la ventana. Seguía parado, escuchando a Cinthia, y los músicos abajo, practicando. No debería ponerse tan triste, tan nervioso cuando hay una fiesta… (1970, p. 296).

---

de su ocupación, de ninguna habilitación urbana con la excepción, en ciertos casos de un simple trazo de lotización. La adjudicación, la dotación de servicios y equipamientos públicos y la construcción de la vivienda se llevan a cabo posteriormente a la ocupación del suelo, en un proceso lento, diferente de una barriada a otra, y cuya iniciativa, e incluso realización, generalmente corre a cargo de la población, en el marco de la familia o de la organización de los pobladores» (1991, p. 20).

Como es evidente, el diálogo entre el protagonista y la hermana muerta se realiza solo imaginariamente; es, sin embargo, el testimonio de la herida abierta por la pérdida del ser querido. Esa misma noche, no obstante, Julius tomará la decisión de alejar la fotografía y colocarla sobre la cómoda de su habitación. Este distanciamiento, en el fondo, es una prueba de que el niño de la novela está convirtiéndose en un adolescente. En este nuevo proceso se sumará la revelación brutal de Nilda, la antigua cocinera, quien traerá la noticia de que Vilma, la antigua ama de Julius, víctima del acoso y violación de su hermano mayor Bobby, se ha vuelto una prostituta.

A las innovaciones temáticas y formales introducidas por *Un mundo para Julius* ha de agregarse el hecho de que, en su conjunto, la presencia de la ciudad adquiere nuevos contornos en relación con las novelas publicadas previamente. En ello incide que el principal testigo de los hechos, acciones y escenarios sea un niño: si bien el narrador intercede constantemente en el proceso de asimilación de la realidad circundante, la narración produce un efecto de extrañamiento muy intenso en el lector. La mirada ingenua del protagonista coloca al lector en la posición de quien «ve» por primera vez el mundo y comienza a reconocer quiénes lo habitan; en tal sentido, refleja el deseo del narrador —y, de paso, el del lector— por presenciar «nuevamente» —en ambos sentidos de la palabra— el instante en que el mundo cobra sentido y comienza a poblarse de significados. Ello expresa, en el caso tanto del narrador como del lector, la necesidad de un retorno al lugar de origen o procedencia, el momento en el que aún el sujeto no se ha separado de su entorno y es, más bien, «uno» con él. Concebida de este modo, la novela puede ser interpretada como la representación de un mundo —el de la urbe y sus habitantes— cuya fisonomía y configuración responde a la lucha incesante entre fuerzas contrarias y, como tal, es un espacio siempre en transformación.

* * *

Como ha podido constatarse a través de estas páginas, la representación de Lima en la literatura peruana durante el período propuesto (1900-1976), tanto en textos narrativos como en crónicas periodísticas y ensayos, proporciona información sumamente valiosa acerca de la transformación física y urbanística de la ciudad, así como de los diversos modos en que esta es percibida e imaginada por sus habitantes de acuerdo con su extracción social, cultural, edad e, incluso, género. Como se ha podido comprobar, la vigencia del modelo pasatista (según el cual la ciudad se percibe como un espacio ajeno a la llegada de la modernidad al país, se exaltan los tradicionales modos de vida de los limeños y se privilegia, además, una concepción del tiempo estática y ahistórica), debida en parte al influjo de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma, se ve cuestionada con la aparición de dos novelas emblemáticas —*La casa de*

cartón (1928), de Martín Adán, y *Duque* (1934), de José Diez Canseco—; ambas postulan la aparición de una visión crítica del entorno urbano, así como la presencia de un sujeto que establece una relación conflictiva y distante con este.

Pocos años después, desde mediados de la década de 1950, una nueva generación de narradores asumirá la tarea de representar los nuevos fenómenos sociales y urbanísticos surgidos a partir de la llegada de las grandes olas migratorias iniciada una década antes. Estos narradores visibilizarán en sus textos la situación de aquellos sujetos marginados por el proceso de modernización del país, así como la de los miembros de una clase media pauperizada y postergada. La ciudad, así, se convertirá en un espacio de luchas y conflictos sociales, y de alienación para el sujeto moderno, pero también de anhelo por un mundo que, aparentemente, desapareció con la llegada abrupta de la modernidad. La ausencia de respuestas acordes con las necesidades de los habitantes de la urbe se verá también reflejada en la representación de un paisaje urbanístico multiforme y babélico en el que conviven diversos tiempos y significados.

Bibliografía

Adán, Martín (2006 [1928]). *La casa de cartón*. En *Obra poética en prosa y verso*. Edición, prólogo y notas de R. Silva-Santisteban (pp. 51-163). Lima: Ediciones del Rectorado de la PUCP.

Angell, Luis Felipe (1958). *La tierra prometida*. Lima: Mejía Baca.

Arguedas, José María (1958). ¿Una novela sobre las barriadas? *La Prensa*, 4 de diciembre, p. 2.

Bajtín, Mijail (1991). *Teoría y estética de la novela*. Trad. de H. Kriúkova y V. Cazcarra. Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (2014). Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo. *Baudelaire* (pp. 33-247). Introducción y selección de J. M. Cuesta Abad. Trad. de A. Brotons Muñoz, J. Navarro Pérez y J. Barja. Madrid: Abada.

Berman, Marshall (1988). Baudelaire: el modernismo en la calle. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (pp. 129-173). Traducción de A. Morales Vidal. Ciudad de México: Siglo XXI.

Bryce Echenique, Alfredo (1987). *Un mundo para Julius*. Bogotá: Oveja Negra.

Carrillo, Enrique A. «Cabotín» (2007 [1907]). *Cartas de una turista*, en *Obras reunidas*. Edición, prólogo y cronología de Miguel Ángel Rodríguez Rea (pp. 21-100). Lima: Ediciones del Rectorado de la PUCP.

Cisneros Luis Jaime (1951). Hay que leer a Diez Canseco. En José Diez Canseco, *El Gaviota* (pp. 7-13). Lima: Alfaguara.

Clark, Timothy J. (1999). *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Congrains Martín, Enrique (1967). *No una, sino muchas muertes*. Montevideo: Alfa, F. Moncloa Editores.

Cornejo Polar, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Peruanos.

De Castro, Juan E. (2018). El Amauta y *Amauta*. La ensayística de José Carlos Mariátegui. En Juan E. de Castro y Leticia Robles-Moreno (coords.), *Historia de las literaturas en el Perú*. Volumen 6: *Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo* [ebook]. Lima: Casa de la Literatura y Fondo Editorial PUCP.

Diez Canseco, José (2004). *Narrativa completa I*. Edición, prólogo y cronología de V. Gianuzzi. Lima: PUCP.

Driant, Jean Claude (1991). *Las barriadas de Lima. Historia e interpretación*. Lima: IFEA y DESCO.

Elmore, Peter (1993). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores y El Caballo Rojo Ediciones.

Elmore, Peter (2002). *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Escajadillo, Tomás (1966). Sebastián como narrador, no como estatua, en *Revista Peruana de Cultura*, 7-8, 98-129.

Gálvez, José (1943). *Calles de Lima y meses del año*. Lima: International Petroleum Co.

Gálvez, José (1947). *Una Lima que se va*. Lima: PTCM.

Güich, José (2010). *La casa de cartón*: hacia una poética de la hibridación. En Carlos López Degregori y otros, *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo* (pp. 171-193). Lima: Universidad de Lima.

Güich, José & Alejandro Susti (2007). *Ciudades ocultas: Lima en el cuento peruano moderno*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Loayza, Luis (1974). Martín Adán en su casa de cartón. En *El sol de Lima* (pp. 127-141). Lima: Mosca Azul.

Loayza, Luis (2010 [1964]). *Una piel de serpiente*, en *Relatos* (pp. 105-176). Lima: Editorial Universitaria, Universidad Ricardo Palma.

López Soria, José Ignacio (2018). El ensayo y las décadas del cambio estructural (1940-1980). En Juan E. de Castro y Leticia Robles-Moreno (coords.), *Historia de las literaturas en el Perú*. Volumen 6: *Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo* [ebook]. Lima: Casa de la Literatura y Fondo Editorial PUCP.

Luchting, Wolfgang (1977). *Escritores peruanos qué piensan, qué dicen*. Lima: ECOMA.

Oquendo, Abelardo (1964). Algo parecido a la nada. *Expreso*, Lima, 7 de julio, p. 12.

Ortega, Julio (1986). *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: CEDEP.

Oviedo, José Miguel (2009). Los héroes fatigados de Luis Loayza. En César Ferreira y Américo Mudarra (eds.), *Para leer a Luis Loayza* (pp. 157-169). Lima: Ediciones del Vicerrectorado de la UNMSM.

Ramón Joffré, Gabriel (2004). El guion de la cirugía urbana: Lima, 1850-1940. En *Ensayos en Ciencias Sociales* (pp. 9-33). Lima: UNMSM.

Ribeyro, Julio Ramón (1994). *La palabra del mudo. Cuentos 1952/1993*. Lima: Jaime Campodónico.

Ribeyro, Julio Ramón (2016). *La caza sutil*. Compilación, prólogo y notas de Jorge Coaguila. Lima: Revuelta Editores.

Ribeyro, Julio Ramón (2017). *Cambio de guardia*. Lima: Revuelta Editores.

Salazar Bondy, Sebastián (1955). *Náufragos y sobrevivientes*. Lima: Círculo de novelistas peruanos.

Salazar Bondy, Sebastián (2014a). *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965).* Tomo II. Edición de Alejandro Susti. Lima: Lápix Editores.

Salazar Bondy, Sebastián (2014b). *Lima la horrible*. Prólogo de Alejandro Susti. Lima: Lápix Editores.

Salazar Bondy, Sebastián (2016). *La ciudad como utopía. Artículos periodísticos sobre Lima (1953-1965)*. Prólogo de Alejandro Susti (ed.). Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Valero Juan, Eva María (2003a). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Universidad de Alicante.

Valero Juan, Eva María (2003b). *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Lleida: Universitat de Lleida.

Zavaleta, Carlos Eduardo (1998). *Los aprendices*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Las novelas de Mario Vargas Llosa

Efraín Kristal
Universidad de California en Los Ángeles (UCLA)

Mario Vargas Llosa es una figura mayor de la literatura latinoamericana, y uno de los autores más conocidos, traducidos y leídos en el mundo entero. Su obra narrativa fue consagrada con el premio Nobel en el año 2010. Como lo ha indicado Alonso Cueto en un homenaje público, Vargas Llosa es un escritor que nunca ha temido la página en blanco por la fecundidad de su imaginación, su disciplina de trabajo, su curiosidad infatigable, su memoria impresionante y su talento en el dominio de la palabra. El ambiente predilecto de sus novelas ha sido el Perú, pero también ha escrito novelas situadas en otros países como el Brasil de *La guerra del fin del mundo* (1981), la República Dominicana de *La fiesta del Chivo* (2000), o Guatemala en *Tiempos recios* (2019).

Con su primera novela, *La ciudad y los perros* (1963), Vargas Llosa demostró su maestría con los procedimientos más audaces de la narrativa moderna para crear ficciones convincentes que ofrecen una mirada reveladora sobre la realidad latinoamericana. Vargas Llosa ha publicado veinte novelas en las que ha inventado cientos de personajes y situaciones para representar los efectos nefastos de la corrupción, la violencia, el abuso del poder o el fanatismo en la vida colectiva; y las compensaciones de la fantasía o del erotismo ante las insuficiencias de la vida. Su preocupación más recurrente, un asunto que ha tratado de muchas maneras, con múltiples variantes y tonalidades, es quizás también su más importante contribución a la literatura: la exploración literaria del desencuentro entre los deseos del ser humano y su capacidad para realizarlos.

Algunos de sus personajes más memorables —como Santiago Zavala de *Conversación en La Catedral* (1969), Lituma de *Lituma en los Andes* (1993), o Roger Casement de *El sueño del celta* (2010)— sienten —a veces de manera intuitiva y otras de manera visceral— lo que Vargas Llosa ha afirmado en sus ensayos literarios más importantes: que algo anda mal con la sociedad en la que les tocó vivir; que los medios disponibles para enfrentarse con las dificultades de la vida son insuficientes; que podría haber fuerzas irracionales, destructoras —dentro y fuera de sí mismos— difíciles de controlar.

En el mundo literario de Vargas Llosa la insatisfacción con la vida es tan ubicua como las cuatro respuestas más recurrentes de sus personajes a sus descontentos: la rebelión, la violencia, la fantasía y la sexualidad. El erotismo, en las novelas de Vargas Llosa, está ligado a la propuesta de Georges Bataille, según la cual los placeres más intensos y el sentimiento de soberanía de los seres humanos son indisociables de la transgresión. En sus últimas novelas ha surgido una quinta respuesta a la insatisfacción con el aquí y el ahora —una apertura hacia la espiritualidad cristiana—, un tema que antes había tratado con distancia, como cuando el padre García pone fuego a un prostíbulo en *La casa verde*; con humor, como cuando Pantaleón y don Rigoberto tienen conversiones religiosas después de sus fracasos en *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y en *Elogio de la madrastra* (1988); o con alarma, como cuando una comunidad humilde está dispuesta a llevar a cabo una guerra suicida para defender sus convicciones religiosas en *La guerra del fin del mundo*. Este ya no es el caso de Roger Casement en *El sueño del celta* que hace un intento honesto de reencontrarse con su fe cristiana, o de los personajes de *El héroe discreto* (2013) que buscan consuelo por su mala suerte en la resignación cristiana, o iluminaciones espirituales por medio de la fe.

En la década de 1960 cuando Vargas Llosa era un socialista comprometido, estaba convencido de que la insatisfacción humana provenía directamente de los sistemas políticos y económicos que la acción revolucionaria podría desmantelar; y en sus primeras novelas, *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*, deslumbró al mundo literario por la maestría con la cual logró representar los efectos nefastos de una sociedad corrupta en la que el triunfo social depende de la degradación moral y la moralidad es la consigna de los frustrados. El mundo social de sus primeras novelas es tan insalvable como el de la sociedad capitalista que el joven Vargas Llosa deseaba eliminar cuando era un portavoz intelectual de la Revolución cubana.

En la década de 1980 Vargas Llosa abandonó sus convicciones socialistas. Dejó de insistir en que la violencia era una herramienta legítima para llevar a cabo el cambio político que eliminaría las causas fundamentales de la infelicidad. Más aún, empezó a insistir en que los orígenes de la inestabilidad social y la violencia política se encontraban en las mismas ilusiones que él había tenido en su época socialista: las utopías sociales eran posibles. En la década de 1980, sus novelas trataron la fragilidad de las sociedades cuya estabilidad estaba comprometida por fanáticos, oportunistas políticos, o idealistas bien intencionados para quienes la violencia es el medio más atractivo para cambiar el mundo. Su obra maestra de este período, *La guerra del fin del mundo*, se puede leer como una investigación literaria sobre la idealización de la violencia ya sea por los presentimientos apocalípticos de los líderes religiosos, el fervor patriótico de los militares profesionales, o las abstracciones de los intelectuales

progresistas que no logran apreciar la guerra por lo que es: la más devastadora de todas las experiencias colectivas.

En las décadas de 1960 y 1980 Vargas Llosa sostuvo convicciones políticas sumamente distintas y hasta opuestas, pero en ambos casos, su actitud hacia la actividad política era la de un optimista convencido de que los problemas sociales de Latinoamérica tenían claras soluciones: socialistas en la primera época y capitalistas en la segunda. Creía, asimismo, que la literatura podría contribuir a mejorar la sociedad en estas dos etapas, aunque de maneras distintas.

El final de la guerra fría no fue para Vargas Llosa un momento de optimismo político, quizás en parte porque coincide con su fracaso electoral a la presidencia peruana y con el régimen de Alberto Fujimori (1990-2000) que Vargas Llosa consideró una catástrofe para el Perú. En la década de 1990 una visión cada vez más pesimista, cundió por todos sus escritos, un sentimiento de creciente resignación, tanto en un tono humorístico, como en *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), donde el protagonista se resigna a que la relación íntima entre su hijo y su nueva esposa pueda continuar, o en un tono trágico en *Lituma en los Andes*, cuando un personaje no puede explicar por qué participó en una masacre en el corazón de los Andes. Esta actitud pesimista culmina con *El sueño del celta,* en el que un personaje afirma: «la maldad que nos emponzoña está en todas partes donde hay seres humanos, con las raíces bien hundidas en nuestros corazones» (2010, p. 298).

Ideas semejantes aparecen en su ficción desde entonces, como en *Tiempos recios*, su reciente novela, cuando un personaje afirma: «Parece que en el fondo de todos nosotros hubiese un monstruo. Que solo espera el momento propicio para salir a la luz y causar estragos» (2019, p. 283).

Después de ganar el premio Nobel (2010), y de un período de democracia y de crecimiento económico en el Perú, ha resurgido en Vargas Llosa una actitud optimista. Su preocupación por el mal que podría arruinar la vida civilizada ha sido matizada por otro tema, menos alarmante, por la corrupción en sociedades que están empezando a apreciar los beneficios de la democracia y del mercado libre. El tono de sus últimas novelas es también el de sus ensayos recientes en los cuales afirma: «no hay una razón fatídica para que el campo quede abierto para los lobos y las hienas» (2012, p. 141). En sus ensayos y declaraciones públicas ha hablado de «héroes anónimos», individuos «con convicciones y principios en los que se prende esa decencia que constituye una reserva moral para el futuro del país» (2013, *Diario 16*). Estos son los «héroes» de sus novelas, *El héroe discreto* y *Cinco esquinas* (2016), personajes, a veces imperfectos, que contribuyen a que la maldad humana se pueda controlar por su defensa, a veces instintiva, de lo que Vargas Llosa ha llamado la cultura de la libertad.

En las seis décadas de su actividad literaria, Vargas Llosa ha sido siempre fiel a la propuesta de Gustave Flaubert según la cual la novela es un género artístico cuyo verdadero valor no reside en sus temas, sino en la capacidad de un autor para encontrar las formas que corresponden a sus temas. Según Vargas Llosa, el novelista tiene el derecho de transformar cualquier materia prima que lo inspire —como cuando Flaubert aprovechó una noticia escandalosa en un periódico para crear su obra maestra, *Madame Bovary*—, pero está igualmente convencido de que el escritor no tiene la obligación de serle fiel a la realidad ni a ninguna de las fuentes.

La materia prima de sus novelas la han conformado a veces vivencias como los años cuando fue estudiante en el colegio militar Leoncio Prado, el escenario de *La ciudad y los perros;* o sus propias experiencias como escritor que inspiraron al personaje, novelista y narrador de *La tía Julia y el escribidor* (1977), *Historia de Mayta* (1984) y *El hablador* (1987); o el valiosísimo viaje a la selva amazónica que realizó en 1957, que dio lugar a temas de *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras*, *El hablador,* y *El sueño del celta*. Igualmente, se ha inspirado en hechos de la historia política del Perú que vivió o que siguió muy de cerca, como la época de la dictadura del general Odría para *Conversación en La Catedral,* o el régimen de Alberto Fujimori para *Cinco esquinas*; y en hechos históricos estudiados en bibliotecas especializadas, como una investigación cuidadosa sobre la guerra de los Canudos para concebir el Brasil de *La guerra del fin del mundo*. En muchos casos, Vargas Llosa ha hecho viajes para investigar aspectos de novelas que ya había empezado, como el que hizo a Tahití para conocer la casa de Gauguin cuando trabajaba en *El paraíso en la otra esquina* (2003), o un arriesgado viaje al Congo para conocer los ambientes africanos en los cuales Roger Casement había documentado abusos de los derechos humanos cuando escribía *El sueño del celta.*

Sus lecturas literarias también han tenido un papel decisivo en la creación de sus ficciones. Siguiendo el ejemplo de Jorge Luis Borges, Vargas Llosa ha sabido adoptar y adaptar temas y procedimientos literarios de cualquier autor que le ha sido útil, como cuando transforma algunos detalles del robo de una panadería en *Los miserables* de Víctor Hugo en el robo de unos exámenes con el que se inicia *La ciudad y los perros*, o cuando reinventa aspectos de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad para elaborar algunos elementos de las experiencias de Fushía en *La casa verde*, o cuando estudia los saltos temporales y espaciales en las novelas de William Faulkner para llevar a cabo sus propios experimentos con el uso del tiempo narrativo en *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*.

Además de la gran literatura, la cultura popular también ha sido un elemento fundamental en su mundo literario: la música popular —desde los boleros hasta la canción de Cecilia Barraza—, el periodismo, la cultura de la radio y, sobre todo, el cine, han tenido una presencia importante en su literatura. Con el tiempo la pintura

reemplaza al cine como la referencia a un género visual más recurrente en sus novelas, ya sea en los cuadros que inspiran fantasías en *Elogio de la madrastra*, el arte de Egon Schiele en *Los cuadernos de don Rigoberto*, la descripción de varias obras maestras de Paul Gauguin en *El paraíso en la otra esquina*; o la mención de cuadros de Wilfredo Lam o de Fernando de Szyszlo en *Cinco esquinas* para indicar los gustos y la posición económica de sus protagonistas.

En la obra narrativa de Vargas Llosa algunos personajes reaparecen en varias obras. El más recurrente es Lituma, un personaje que asoma por primera vez en «El visitante», uno de los relatos de *Los jefes*, y reaparece en *La casa verde*, *La tía Julia y el escribidor*, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, *Lituma en los Andes* y *El héroe discreto*. Asimismo, varios de los personajes de *Conversación en La Catedral* figuran en *Los cachorros* (1967) y las dos obras se complementan porque ambas tratan el proceso mediante el cual un joven destinado al éxito será excluido de su círculo social[1]. Otro caso relevante sería el personaje de Fonchito que aparece en *Elogio de la madrastra*, *Cuadernos de don Rigoberto* y *El héroe discreto,* pero también en *Fonchito y la luna*, el único relato infantil publicado por Vargas Llosa. Eso dicho, sería un error suponer que el conjunto de sus novelas fuera equivalente al de Honoré de Balzac que llevó a cabo un trabajo consciente y premeditado para que sus numerosas novelas formen parte de una *Comedia humana*, es decir, de una gran obra unificada. En el caso de Vargas Llosa el mismo personaje en una novela puede ser incompatible con su aparición en otra, aunque compartan algunos rasgos en común.

A diferencia de Balzac, Vargas Llosa se ha renovado como escritor varias veces a lo largo de su carrera y las vicisitudes de sus experiencias personales, de los hechos de la historia —sobre todo la del Perú— y de sus convicciones políticas han sido siempre ingredientes en la elaboración de temas, personajes, y hasta nuevas formas literarias. En la década de 1960 encontró un medio literario —el cruce de planos temporales y espaciales— para plasmar los efectos de la corrupción en los individuos, comunidades, y hasta en toda una nación en sus primeras novelas. En la década de 1970 añade humor e ironía a lo que había sido una visión más seria de la realidad con *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*; y poco a poco elabora un nuevo tema con dimensiones políticas, y desarrolla un nuevo procedimiento para tratarlo. El nuevo tema es el fanatismo de personajes con ideas fijas y a veces utópicas, y el nuevo procedimiento es la alternancia entre dos registros literarios: un registro que crea la ilusión de la objetividad, del realismo e incluso de la autobiografía; y otro registro claramente imaginario, hecho a partir de historias o de fantasías de sus personajes o de

[1] *Conversación en La Catedral* es también la fuente de dos obras teatrales de Vargas Llosa: *Kathie y el hipopótamo* (1983) y *Al pie del Támesis* (2008).

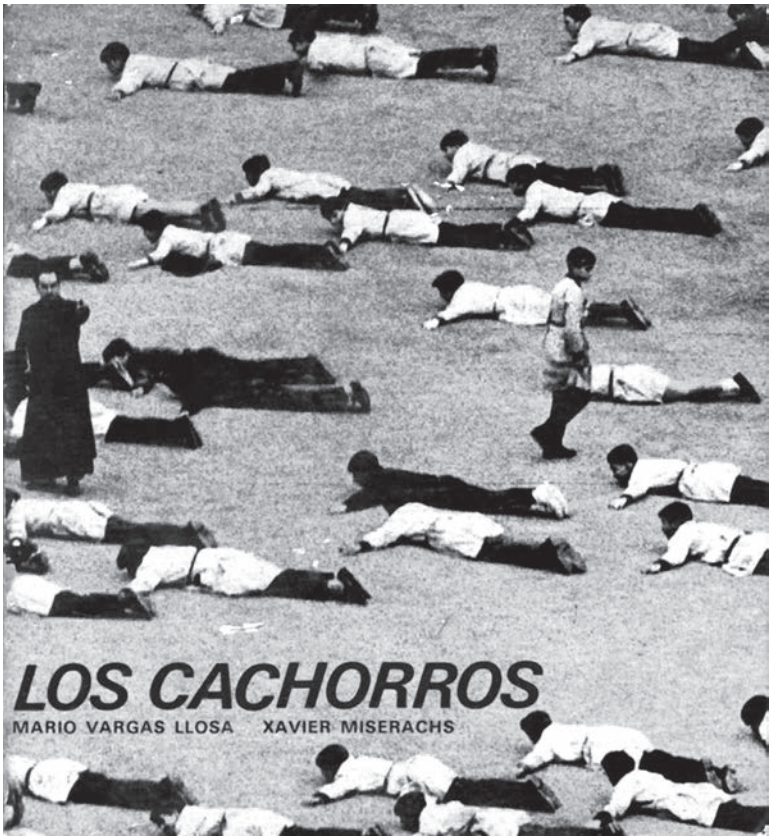


Imagen 1. Portada de *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa, con fotos de Xavier Miserachs. Barcelona: Editorial Lumen, 1967.

sus narradores. En esta serie de novelas están *La tía Julia y el escribidor* cuyos capítulos inspirados en los radioteatros de Pedro Camacho, alternan con la vida del joven escritor Varguitas, aspirante a ser escritor; *El hablador,* obra en la cual capítulos sobre la vida de un escritor alternan con capítulos con un lenguaje antropológico inspirado en la voz de un personaje integrado a una comunidad indígena en el Amazonas; o *Elogio de la madrastra* donde fantasías eróticas sugeridas por cuadros famosos alternan con la vida cotidiana de don Rigoberto, ahora perturbada por la relación entre su hijo y su nueva esposa. En este período Vargas Llosa también escribe novelas en las cuales una serie de personajes viven, o recuerdan, una misma experiencia social o política de maneras contradictorias, en las que la experiencia, la memoria y la mentira se entremezclan con la ficción. Es el caso de *Historia de Mayta* donde un novelista lleva a cabo una investigación sobre un antiguo conocido, para tratar de comprender por qué participó

en actividades subversivas. El novelista constata que todos sus informantes tienen ideas encontradas sobre Mayta, y en su último capítulo, el más sorprendente de todos, cuando el novelista entrevista a Mayta, el lector comprende que todos los capítulos anteriores eran una ficción dentro de la ficción. Su obra maestra de este período, *La guerra del fin del mundo*, se puede leer como una investigación literaria sobre la idealización de la violencia por individuos con visiones del mundo profundamente encontradas, que comprenden la sociedad a partir de los presentimientos apocalípticos de sus líderes religiosos, del fervor patriótico de los militares profesionales, o de las abstracciones de las ideologías políticas.

Con *La Fiesta del Chivo,* otra de sus obras mayores, Vargas Llosa se renueva una vez más como novelista: crea una síntesis entre el tema de la corrupción, dejado de lado después de las novelas de la década de 1960, con el tema del fanatismo, tratado en la década de 1980, y empieza a elaborar un nuevo procedimiento literario perfeccionado en las *Travesuras de la niña mala* (2006). Ya no se trata de alternar entre un registro claramente realista con otro registro producto de la imaginación, como lo hizo en varias novelas a partir de *La tía Julia y el escribidor*; sino de algo que solamente los grandes y experimentados escritores de su altura pueden lograr: la creación de un registro literario de doble lectura. Cada capítulo de *Travesuras de la niña mala* puede ser leído en clave realista siguiendo la vida de su protagonista, pero también en clave imaginaria, como si se tratara de una fantasía recurrente. Usa este mismo procedimiento para elaborar los momentos más notables de *El héroe discreto* donde no es posible determinar si Edilberto Torres es un personaje fantástico, o una invención de Fonchito.

Las primeras novelas

Mario Vargas Llosa estableció su reputación como uno de los mayores escritores de la nueva novela latinoamericana con su primera narración, *La ciudad y los perros*, y consolidó su reputación con *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969). Su éxito literario coincidía con su compromiso por el socialismo y su convicción de que la novela contribuiría a un proceso político iniciado en Latinoamérica por la Revolución cubana.

En *La ciudad y los perros* el colegio militar Leoncio Prado aparece como un microcosmos de la sociedad peruana: una institución que corresponde a una sociedad preocupada por las buenas apariencias, pero regida por la perversidad. En el colegio conviven indígenas recién llegados de la sierra, hijos de la clase alta enviados a esa escuela como castigo, jóvenes rechazados por sus familias, delincuentes que escaparon la detención, y adolescentes de clases humildes orgullosos de estar allí. Los cadetes transgreden despiadadamente los reglamentos y consignas de su colegio. Creen

burlar la vigilancia de los maestros y violentar un sistema social que en realidad están reproduciendo porque la moralidad de su sociedad, como la de su escuela, es un espejismo el cual disimula un alto estado de injusticia y corrupción.

En *La ciudad y los perros* los cadetes Cava, el Boa, Rulos y su líder el Jaguar, conforman un grupo clandestino, «el círculo». Se reúnen una noche para planear el robo de un examen de química. El cadete Ricardo Arana que conoce y consiente las actividades del círculo, observa a Cava efectuar la acción. Las autoridades del colegio descubren el robo, pero no al culpable, y los cadetes quedan consignados mientras se investiga el caso. Ricardo Arana denuncia secretamente a Cava, y poco después de la expulsión de Cava, Ricardo muere por una bala que le atraviesa el cráneo durante unos ejercicios militares. Pese a que el cadete Alberto Fernández acusa al Jaguar del delito, las autoridades del colegio afirman, para evitar que sospechas de negligencia o corrupción recaigan sobre su institución, que Ricardo Arana se mató accidentalmente.

Como en las novelas de Faulkner, las secuencias narrativas de *La ciudad y los perros* no son homogéneas porque adoptan distintas modalidades para presentar los seis hilos narrativos entrecruzados: la muerte de Ricardo Arana, la historia de los tres años de la colegiatura de los cadetes, los monólogos interiores del perturbado «Boa» que proporcionan datos en torno a las dos primeras series narrativas y ofrecen una visión interna de la vida truculenta del colegio militar; así como el pasado de tres personajes: el de Alberto, Ricardo Arana, y el de un cadete identificado como el Jaguar en las últimas y sorpresivas páginas de la novela.

Las frustraciones inevitables del ambiente sofocante del internado castrense tienen una válvula de escape en la vida romántica, la sexualidad y las realidades alternativas de la ficción. Los tres temas se enlazan en el personaje de Alberto Fernández, llamado «el Poeta», porque escribe cartas de amor e historias pornográficas a cambio de dinero y privilegios como los exámenes robados por el círculo. Irónicamente, él escribe cartas de amor para las enamoradas de sus condiscípulos, y los cautiva con sus cuentos pornográficos, pero son ellos, y no él, quienes han tenido experiencias sexuales. La naturaleza compensatoria de la ficción para Alberto se hace patente cuando deja de escribir cartas de amor para sus compañeros porque él mismo empieza a frecuentar a una joven con quien antes salía su amigo, Ricardo Arana.

Ricardo no sospecha que Alberto lo ha traicionado y por ese motivo Teresa deja de contestar sus cartas cuando todos los cadetes se encuentran consignados en el colegio durante la investigación del robo de los exámenes. Para visitar a Teresa, Ricardo denuncia secretamente a Cava ante las autoridades del colegio. Alberto lo sabe y le consta que el Jaguar odia a los delatores. Deduce que el Jaguar asesinó a Ricardo y lo acusa ante Gamboa, el teniente encargado de su sección.

Gamboa presenta la acusación de Alberto a las autoridades del colegio, pero ellas no desean proceder con una investigación criminal pues podría perjudicar la imagen de la institución. Para silenciar a Alberto, el director del colegio amenaza con expulsarlo acusándolo de haber escrito historias pornográficas. Alberto retira su denuncia, pero está dispuesto a enfrentarse con el Jaguar, a quien le imputa el crimen. En ese encuentro violento el Jaguar expresa incredulidad cuando Alberto lo culpa del asesinato. Alberto reconoce que se pudo haber equivocado y eventualmente toma la resolución de confesar que él fue el asesino de Ricardo como un gesto de reconciliación y amistad rechazado por el Jaguar. Desde el punto de vista de la transformación moral de Alberto, poco importa que el Jaguar acepte o rechace su gesto: como las autoridades del colegio, Alberto es indiferente al crimen y ha perdido sus escrúpulos morales. La novela deja entender que, como sus padres y abuelos, Alberto ocupará un lugar de importancia en la sociedad peruana. Ese lugar estará muy por encima de sus condiscípulos en la escuela que le enseñó la indiferencia ante a la inmoralidad que mantiene a familias como la suya en el poder.

Para algunos críticos literarios, entre ellos Julio Ortega y Gerald Martin, *La casa verde* es la obra maestra de Vargas Llosa por su perfección formal. La novela narra una multiplicidad de historias ocurridas o bien en el desierto costeño de Piura, o bien en la selva amazónica; dos espacios que tienen poco en común, y que están separados en la geografía peruana por los Andes. La oposición central subrayada por un personaje quien observa que «en la montaña todo es verde y aquí todo amarillo» (1966, p. 325), se refunde en la imagen central de su novela: una casa cuyo color evoca la selva en las arenas amarillentas del desierto.

Don Anselmo, cuyo origen selvático no se revela hasta las últimas páginas de la obra, es el supuesto fundador del primer prostíbulo de Piura en una casa solitaria en las afueras de la ciudad. Las actividades indebidas del establecimiento dominan la atención del pueblo y soliviantan la furia del Padre García que la quemará. Años después, «La Chunga», la hija de Anselmo, establecerá un segundo prostíbulo también llamado «La Casa Verde». Para entonces, la primera Casa Verde se ha convertido en mito local y fuente de leyendas. Don Anselmo toca su arpa verde en el establecimiento de su hija y niega que haya existido el prostíbulo que él mismo, según la leyenda, fundó: «No hubo ningún incendio, ninguna Casa Verde —afirmaba el arpista—. Invenciones de la gente [...] Pura fábula» (1966, p. 228).

Luis Loayza ha señalado que el carácter mítico de la primera Casa Verde se debe al punto de vista que Vargas Llosa escoge para narrar la historia de su fundación. Es un narrador en tercera persona que resume lo dicho y pensado, pero no lo sucedido. Loayza lo define como «una voz que representa la memoria colectiva de los piuranos y que tiene una resonancia de mito» (1967, p. 84). Real o imaginaria, la primitiva Casa

Verde es una imagen que anuncia la conquista de los arenales inhóspitos del desierto piurano por el mundo del comercio, y es cuando en definitiva no existe, cuando el desierto ha sido dominado por la ciudad, que la imagen se hace mito y su historia una leyenda. La imagen de la Casa Verde no se reduce a ninguna de sus connotaciones porque es compleja y fluida: representa la modernización y la corrupción del mundo moderno; la depravación y la imaginación popular.

Vargas Llosa concibió su novela pensando en cinco recuerdos de sus experiencias en Piura y de sus viajes por la selva amazónica: a) la cabaña verde en el desierto que rodea la ciudad de Piura, el prostíbulo donde un viejo tocaba el arpa en un trío; b) un barrio de Piura, la Mangachería, de «vagabundos, mendigos, artistas»; c) su encuentro con las religiosas españolas del convento de Santa María de Nieva quienes recogen niñas selváticas a la fuerza para educarlas; d) la historia de Jum, un cacique selvático que fue torturado por el gobernador de Santa María de Nieva porque quiso vender caucho sin pasar por los intermediarios locales; y e) la historia de Tushía, en la novela llamado Fushía, un hombre que formó un ejército de «indios» para asaltar a las tribus que recogían caucho y cazaban animales. A cada una de sus reminiscencias se asocia un protagonista de la novela: Jum, el cacique urakusa; Fushía, el pirata de la selva; don Anselmo, el arpista fundador de la Casa Verde; Bonifacia, la sirvienta de las misioneras; y Lituma, el sargento piurano asignado a una misión en la selva. Los primeros cuatro están inspirados en las anécdotas que escuchó en sus viajes por la selva peruana y el último proviene de su propio cuento «Un visitante» publicado en *Los jefes*.

Como el verde y el amarillo de su imagen central, en la versión final de la novela se amalgaman todas las anécdotas y las historias primitivas en una sola trama: Lituma se casa con Bonifacia, la hija de Jum que trabaja para Fushía y termina de prostituta en una segunda «casa verde» donde descubre que don Anselmo es, como ella, de la selva. La experiencia de cada uno de los protagonistas se asocia a la de otros personajes secundarios cuyas experiencias se entrelazan también entre sí, y de todas las alternancias y los entrelazamientos surgen cinco historias principales que no corresponden exactamente ni a los relatos primitivos ni a las cinco anécdotas que inspiraron a Vargas Llosa en primera instancia: a) la historia de Bonifacia, la sirvienta de las misioneras de la selva, su expulsión de la casa y su matrimonio con el sargento Lituma, quien la lleva a Piura, donde termina de prostituta en la segunda casa verde; b) la historia de Lituma cuando regresa a Piura después de un encarcelamiento en Lima, para vengarse del hombre que sedujo a su mujer y que hizo de ella una prostituta a expensas de la cual él también llevará una vida de ocio con sus compinches los «inconquistables», del barrio de la Mangachería, que frecuentan la segunda casa verde; c) la historia de Fushía, el cruel y cruento comerciante japonés que llega al Perú desde el Brasil; d) la historia de don Anselmo, el arpista que establece la primera Casa Verde y sus relaciones con

Antonia, la niña huérfana, muda y ciega que rapta; finalmente, e) las historias en torno a Jum, el «indio» aguaruna de Urakusa, vejado por las autoridades quienes toman como pretexto la venganza de su tribu por el robo organizado por el cabo Delgado para que no forme una cooperativa, lo cual irrita a Julio Reátegui, el comerciante principal del caucho. Jum termina como un maleante loco después de haber pasado una temporada como ayudante de Fushía en su isla.

Conviven en *La casa verde* un nivel de complejidad de alusiones, de datos escondidos con una simpleza argumental: la expulsión de Bonifacia de la Misión inicia una red de sucesos que la llevará al prostíbulo de Piura. Los datos principales de su trayectoria se narran en orden cronológico: trabaja de sirvienta y se casa con el Sargento Lituma que la lleva a Piura donde terminará como prostituta. Como lo ha señalado Carlos Fuentes, el núcleo del argumento de la novela podría resumirse como «una peregrinación del convento al burdel», un tema de los melodramas del cine mexicano (Fuentes, 1969, p. 44)[2].

La historia de Anselmo y su relación con Antonia, la niña ciega y muda, víctima de un crimen atroz, presenta dificultades para cualquier lector preocupado por el tema del abuso sexual, como es el caso de otros encuentros sexuales en su obra narrativa en los cuales Vargas Llosa parece estar más interesado en la relación entre el placer y la transgresión que en el costo humano de las transgresiones. Don Anselmo trata a Antonia con ternura, pero su relación sexual es narrada sin consideraciones morales —algunos de los personajes de la novela la condenan y otros la comprenden—.

Conversación en La Catedral es quizás la novela más ambiciosa y mejor lograda sobre los efectos de la corrupción en la literatura contemporánea. Es la historia de Santiago Zavala, el joven que renuncia al éxito y elige el fracaso y la frustración de sus aspiraciones personales para rechazar así el mundo de su padre, don Fermín, cuya posición social depende de los negocios dudosos que les propone a quienes compromete para recibir favores políticos. La novela de Mario Vargas Llosa ofrece un retrato absorbente de las grandes transformaciones que se dieron en el siglo XX peruano, cuando millones de indígenas abandonaron el ambiente rural andino para trasladarse a los centros urbanos del Perú creando, así, un universo humano que permite el ascenso social de individuos como don Fermín.

Los sucesos centrales de la novela están situados en un período que corresponde a los años universitarios de Vargas Llosa: la transición política de la dictadura de Manuel Odría (1948-1956) a la primera elección presidencial de Fernando Belaúnde Terry en 1963. Santiago aborrece la dictadura, pero no tiene ninguna ilusión de que el

[2] Dice Fuentes también: «una de las claves de *La casa verde* y de uno de sus más riesgosos y atractivos aspectos: la aceptación del melodrama como uno de los ejes de la convivencia latinoamericana. Para decirlo provocativamente, se podría filmar, como *La casa verde* una mala película mexicana» (1969, p. 47).

restablecimiento de la democracia pueda mejorar la situación de su país. Esa era la misma posición del joven Vargas Llosa, años antes de que repudiara la Revolución cubana; y los primeros lectores peruanos vieron en esta novela el diagnóstico de su propia realidad social. Su público lector fue mucho más amplio porque se trataba de una obra literaria extraordinaria capaz de captar los malestares de un mundo degradado en vísperas de grandes cambios, sentimiento que resonó en otros ámbitos hispánicos y cosmopolitas. Con esta novela Vargas Llosa logró reconciliar los procedimientos más audaces de la narrativa moderna de Joyce y Faulkner (la mezcla de planos espaciales y temporales, el uso del monólogo interno, el discurso libre indirecto con expresiones de la cultura popular —el cine, la música, el periodismo amarillo— para imaginar la indecencia de una nación). Cada uno de sus capítulos contiene misterios y alusiones que solamente se pueden descifrar con una segunda lectura de la novela; pero esas lagunas son prescindibles para el lector conquistado por la fuerza de la acción y preocupado por los interrogantes que Vargas Llosa genera sobre las coyunturas vitales de sus personajes.

Conversación en La Catedral está emparentada con la *Condición humana* de André Malraux porque ambas son novelas morales situadas en un contexto político. La angustia de Santiago Zavala, como la de los protagonistas de Malraux, es la de un individuo desagarrado que no sabe qué hacer ante la miseria que lo circunda: «Cerrar los puños, apretar los dientes, el APRA es la solución, la religión es la solución, el comunismo es la solución, y creerlo. Entonces la vida se organizaría sola y uno ya no se sentiría vacío» (1969, p. 117).

Conversación en La Catedral relata un proceso de creciente conciencia y desilusión porque Santiago Zavala había rechazado el mundo de su padre antes de entenderlo plenamente. Creía que era un señor burgués cuya situación acomodada dependía de sus influencias y de las desdichas de las masas explotadas del Perú, pero descubre que don Fermín es bisexual y conocido en ambientes criminales. La situación que le revela la doble vida de su padre es la investigación periodística de un crimen que recuerda los argumentos de los melodramas del cine mexicano: Hortensia, una mujer abusada y abandonada por un aviador, el amor de su vida, se convierte en una prostituta drogadicta que extorsiona al padre de Santiago porque está al tanto de sus vulnerabilidades. Ambrosio, chofer y amante de don Fermín, la asesina.

El eje narrativo de la novela es una conversación de cuatro horas entre Santiago y Ambrosio en un bar de mala muerte llamado «La Catedral» a partir de la cual se entrelazan muchas otras voces, historias y situaciones. El encuentro de los dos personajes es accidental —Ambrosio ha regresado a Lima años después de ocultarse en provincias por el asesinato de Hortensia— pero la conversación es apremiante para ambos. Santiago quiere comprender por qué Ambrosio se entregó sexualmente a su padre y Ambrosio quiere entender por qué Santiago lo rechazó. La conversación entre

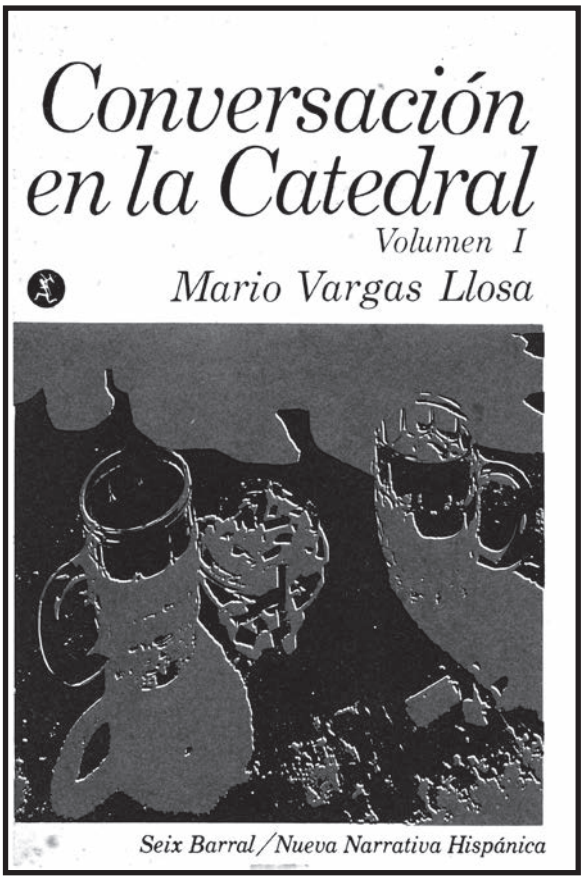


Imagen 2. Portada de *Conversación en La Catedral,* de Mario Vargas Llosa. Madrid: Seix Barral, 1969.

los dos personajes no lleva a ningún entendimiento, pero cuando concluye, el lector siente que ha conocido el mundo social que deshizo las aspiraciones y las ilusiones de estos hombres. En *Conversación en La Catedral* Santiago hace una pregunta retórica que marcó época: «¿En qué momento se había jodido el Perú? (1969, p. 11)» y esa pregunta lo lleva a identificarse con su país: «Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿En cuál? Piensa: No hay solución» (1969, p. 11).

En la trayectoria literaria de Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral* es más que un hito: es una de las mayores creaciones literarias de la lengua. Con ella culmina el primer ciclo de su obra novelística. Igualmente se aprecian en ella atisbos de la tensión entre la adhesión pública del joven Vargas Llosa a las causas revolucionarias, y sus dudas privadas sobre la realidad de los partidos y gobiernos comunistas, en las vacilaciones de Santiago Zavala sobre los grupos revolucionarios en los cuales había querido militar.

Novelas de transición

La década de 1970 no es solamente un período en el que Vargas Llosa reconsidera sus ideas políticas de izquierda, es también una etapa de transición artística porque abandona paulatinamente el elemento fatalista que había caracterizado sus primeras novelas y que hacía de Ricardo Arana, Gamboa, Santiago Zavala, Jum y Ambrosio —entre otros de sus personajes más memorables—, víctimas trágicas o inocentes de una sociedad demasiado corrupta para que la reforma tenga sentido. La transición artística de Vargas Llosa se empieza a vislumbrar en *Pantaleón y las visitadoras* donde retoma, con humor e ironía, dos temas que en novelas anteriores había tratado con patetismo: la corrupción de las instituciones castrenses y la prostitución en el seno de una sociedad «de corazón corrompido, pero de fachada puritana» (1973, p. 136).

El capitán Pantaleón Pantoja ha recibido una misión especial: establecer un servicio clandestino de prostitución para aplacar el apetito sexual de los soldados que han violado a mujeres en los alrededores de las guarniciones selváticas. Para mantener sus actividades secretas, Pantaleón debe vivir como si fuera civil: le está vedado el contacto regular con los uniformados y, bajo órdenes, no debe revelar la naturaleza de sus actividades clandestinas ni a Pochita, su esposa, ni a Leonor, su madre, aunque ambas viven con él. La línea narrativa principal de la novela son sus peripecias y sus cuitas desde la recepción de sus órdenes hasta que fracasa y recibe orden de traslado a un puesto humillante.

Pantaleón toma su misión con un alto sentido de profesionalismo lo cual produce muchas situaciones cómicas por el contraste entre su empeño para acatar sus órdenes, y la naturaleza entre ilícita y secreta de la operación. El tema entre irónico y humorístico de *Pantaleón y las visitadoras* —el fracaso del hombre militar bien intencionado que termina mal parado precisamente porque ha tratado de ser fiel a su propia institución— tiene su antecedente más serio en el Gamboa de *La ciudad y los perros*. Pero el contraste que Vargas Llosa establece entre Pantaleón Pantoja, como un maniático de la disciplina militar y el Hermano Francisco como un fanático religioso («se crucificó para anunciar el fin del mundo» [1973, p. 11]), es una novedad aprovechada por Vargas Llosa años después en *La guerra del fin del mundo*, para tratar el tema de la violencia soliviantada por el fanatismo religioso, militar o político. Eso dicho, antes de explorar las consecuencias políticas del fanatismo, Vargas Llosa hizo esbozos literarios de personajes fanáticos en *La tía Julia y el escribidor*. El «escribidor» de la novela es «un hombre de convicciones inflexibles» (1976, p. 155) y los personajes de sus radionovelas suelen ser tan fanáticos como él.

La tía Julia y el escribidor es una novela abierta, en el sentido que Umberto Eco le dio a ese concepto, porque deja muchos cabos deliberadamente sueltos. No es necesario

atarlos todos, sin embargo, para seguir su argumento principal, resumido en el título: la relación de Varguitas, un joven peruano aspirante a escritor, con dos bolivianos recién llegados a Lima; su tía Julia de quien se enamora, y Pedro Camacho, contratado por la estación de radio donde él trabaja para redactar y dirigir radionovelas. Varguitas, la tía Julia y Pedro Camacho son los tres protagonistas de una novela cuyo tema principal es la relación entre la vida y la ficción. Con *La tía Julia y el escribidor* Vargas Llosa abandona el fatalismo de sus primeras novelas para explorar, con humor e ironía, las vicisitudes de la creación literaria. A partir de esta novela, desaparece en la narrativa de Vargas Llosa el tema de la sociedad capitalista insalvable, y emergen los temas del fanatismo y de la fantasía como compensaciones ante las insuficiencias de la vida.

Los amores del joven de dieciocho años con su tía, doce años mayor que él, están basados en el romance de Vargas Llosa con Julia Urquidi Illanes, su primera esposa, a quien le dedica la novela. Sin embargo, la novela no es autobiográfica porque Vargas Llosa modificó muchos elementos de su relación, entre ellos las fechas de su propia relación con su tía política, y también refundió hechos de su autobiografía con temas y motivos literarios de sus lecturas predilectas. El tema de la relación romántica entre un joven y una mujer mayor en la novela tiene resonancias con *La educación sentimental* de Flaubert y con el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell que pudo haber servido a Vargas Llosa para elaborar los sentimientos de la mujer mayor. Temerosa de transgredir las convenciones sociales, esta responde a las solicitaciones del joven intempestivo con un tono agridulce entre incrédulo y deslumbrado; evidentemente, es una mujer madura que no ha perdido las ilusiones de su juventud.

Los capítulos en primera persona que narran las vicisitudes de la vida de Varguitas y los dos bolivianos, alternan con otros capítulos que son evocaciones estilizadas de las radionovelas de Pedro Camacho. No son guiones de sus radionovelas, sino narraciones cuyos argumentos generales coinciden con los que se le atribuyen a Pedro Camacho en los episodios de Varguitas.

Inspirados en la imaginación de Pedro Camacho, los primeros cinco capítulos narran historias bien construidas, terminadas con algún interrogante que deja abierta la posibilidad de una continuación. A partir del sexto capítulo en esta modalidad, las historias de Pedro Camacho pierden consistencia: los personajes de una historia pasan a otra, los nombres propios se confunden en una misma historia, los argumentos se entrecruzan y los muertos resucitan. Cuando estas incoherencias empiezan a ocurrir, los radioescuchas las consideran astucias de Pedro Camacho, pero en realidad reflejan la creciente e incontrolada locura del escribidor —terminará en un manicomio después de un colapso nervioso—.

Los sucesos que inspiraron el tema del escribidor tuvieron lugar entre 1953 y 1954; sin embargo, Vargas Llosa sitúa su novela unos cinco años después, durante

los años de la Revolución cubana. La historia cubana incide en el argumento de la novela y también en su tema: en la estación de radio donde Varguitas trabajaba se compraban radionovelas de Cuba. Antes de pasarlas con actores peruanos, les sacaban los cubanismos y les añadían peruanismos (1976, pp. 13-14). Los directores contratan a Pedro Camacho porque prefieren tener a la mano a un autor que cobra menos y escribe con un lenguaje que los peruanos entienden con mayor facilidad. Es también por la Revolución cubana que los directores de la estación de radio se ven en apuros cuando Pedro Camacho enloquece y por ello contratan a Varguitas para peruanizar viejos libretos cubanos hasta encontrar otra compañía u otro escritor que les proporcione nuevas radionovelas.

A partir de *La tía Julia y el escribidor* la década de 1950 en la narrativa de Vargas Llosa deja de ser la época de una sociedad tan corrupta que no es posible reformar y se convierte en un período de inocencia perdida; una época de nostalgia porque sus problemas son menores que los que traerá la Revolución cubana. Vargas Llosa ha dejado de simpatizar con la Revolución cuando redacta su libro más importante sobre una guerra tan cruenta como innecesaria.

La guerra del fin del mundo

La guerra del fin del mundo, quizás la más rica creación literaria de Vargas Llosa, es una novela histórica de dimensiones épicas para la época del final de las ideologías. Su anécdota principal, alrededor de la cual giran cientos de personajes y situaciones integradas con una maestría sin precedentes en la literatura latinoamericana, está inspirada en un trágico episodio histórico: el genocidio por el ejército republicano de una población rebelde en los sertones (desiertos) del Brasil. Vargas Llosa transfigura los hechos históricos de Canudos para elaborar su tema más ambicioso y mejor logrado: el cataclismo humano desencadenado por las consecuencias inesperadas del fanatismo; y la afirmación, sin patetismo, de la vida en situaciones de adversidad. *La guerra del fin del mundo* actualiza una tradición literaria, que cuenta con obras maestras de Stendhal y Tolstói, sobre la inclinación del ser humano a idealizar la violencia y su incapacidad de comprender la guerra —el fenómeno más atroz de la experiencia colectiva— con las visiones de los idealistas o las abstracciones de los intelectuales. Impresiona por el esplendor de su historia; cautiva por su interés humano y por las intrigas que resultan de las ilusiones y las decepciones de la vida.

Si la tradición literaria e histórica había documentado la rebelión desde el punto de vista de los republicanos, la gran invención literaria de Vargas Llosa es la creación de la historia privada de los hombres y las mujeres de Canudos que rechazaron la soberanía de la nueva república brasileña, y galvanizados por su líder mesiánico, Antonio el

Consejero, lograron vencer al ejército moderno de la república brasileña en dos batallas antes de perder una tercera en la que ningún rebelde sobrevivió.

El libro abre con un contraste entre dos personajes: Antonio el Consejero y Galileo Gall. El Consejero es el carismático líder espiritual de los rebeldes. Predica una visión mesiánica por medio de la cual explica las dificultades que sufren los habitantes de los sertones: las sequías y su pobreza son signos del apocalipsis ya próximo Establece una comunidad religiosa con cientos de adeptos y simpatizantes para esperar el juicio final. Vargas Llosa consagra secuencias narrativas para narrar las historias de una docena de sus adeptos, desde su infancia hasta que entran en contacto con Antonio el Consejero para no abandonarlo jamás. Son los marginales de una región inhóspita e indolente: Antonio el Beatito, el hijo bastardo de un zapatero que siempre quiso ser sacerdote; João Grande, producto de los experimentos eugenésicos de un hacendado y asesino brutal de la mujer que lo crió; María Quadrado, pintora de la pasión de Cristo; João Abado, fascinado por los cantores ambulantes; Antonio y Honorio Vilanova, los pequeños comerciantes; el León de Natuba, hombre de piernas cortas, brazos largos, cabeza grande, escriba y cronista del Consejero; Alejandrinha Correa, la rabdomante abusada sexualmente por el párroco don Joaquim.

El segundo personaje principal del primer libro —Vargas Llosa le consagra un número igual de secuencias que al Consejero y a los rebeldes de Canudos— es Galileo Gall, la personificación del fanatismo político: un frenólogo anarquista: «había crecido oyendo que la propiedad es el origen de todos los males sociales y que el pobre sólo romperá las cadenas de la explotación y el oscurantismo mediante la violencia» (1981, p. 24). Gall se encuentra en el Brasil por accidente, y se convence de que la rebelión de Canudos es una puesta en marcha ingeniosa de sus propias estratagemas políticas por un líder que sabe aprovechar provisoriamente las creencias de los oprimidos. Con algunos rifles ingleses, Gall viaja hacia Canudos para participar en la «rebelión anárquica» organizando otros focos rebeldes, pero no consigue ningún adepto. Sus contactos más profundos en los sertones se dan con Rufino, un rastreador que contrata para guiarlo por tierras desconocidas, y su esposa Jurema, a quien viola. Sus grandiosos ideales políticos lo llevan a un arreglo de cuentas con Rufino en el que ambos mueren. Gall es un personaje que pasa de lo pintoresco a lo grotesco a medida que avanza la novela. La oposición establecida en la novela entre la comunidad rebelde del Consejero y el ideal político de Galileo Gall, se disuelve en la medida que avanza la novela para establecer un nuevo y más significativo contraste entre el fanatismo religioso de Antonio el Consejero y el fanatismo militar del general Moreira César.

La resolución del gobierno brasileño de reprimir a los rebeldes de Canudos depende de una patraña por parte de Epaminondas Gonçalves, presidente del Partido Republicano Progresista y dueño de un periódico, el *Jornal de Noticias*, para perjudicar

a sus enemigos del partido Autónomo que controlan el estado de Bahía, donde se encuentra Canudos. Gonçalves concibe la patraña; la redacta un periodista oportunista quien se ha pasado del periódico donde trabajaba con antecedentes monárquicos, al periódico del partido de Gonçalves. El redactor de la patraña, un individuo indiferente al contenido de lo que escribe, es el periodista miope, feo, tosco, de voz desigual, que desea acompañar a Moreira César, el hombre a cargo de la represión y con inclinaciones dictatoriales.

La guerra de Canudos en la novela de Vargas Llosa no ocurre por la resistencia de los desposeídos a un régimen injusto. Tampoco ocurre por el cinismo de los líderes militares: Moreira César estaría justificado en su afán de debelar la rebelión de Canudos si fuera un conato de la antigua monarquía para recuperar el poder; y Antonio, el Consejero, sería un encomiable héroe popular si estuviera organizando la resistencia de un pueblo amenazado por el oprobio de la esclavitud. Las razones de ambos protagonistas son respetables en principio, pero reprochables en la práctica porque los hechos no las justifican por su falsa conciencia de la realidad.

Moreira César, Antonio el Consejero y Galileo Gall mueren tan fanáticos como antes de iniciarse la rebelión: son personajes patéticos porque no han comprendido su papel en una guerra sin justificación; pero, en el fondo, no son más responsables de la masacre que el hombre común capaz de recurrir a la fantasía en momentos de adversidad. Como en la conclusión de la novela, cuando una anciana prisionera le dice dónde está uno de los líderes de Canudos a un oficial del ejército republicano:

> —Lo subieron al cielo unos arcángeles —dice, chasqueando la lengua—. Yo los vi (1981, p. 531).

Vargas Llosa concluye *La guerra del fin del mundo* subrayando la irracionalidad humana, la inclinación del ser humano al fanatismo.

La guerra del fin del mundo trata el tema de la fragilidad de una sociedad latinoamericana del pasado asediada por fanáticos, oportunistas políticos, y por idealistas convencidos de que la revolución era un paso legítimo para establecer sociedades justas. En *Historia de Mayta*, Vargas Llosa examina las consecuencias nefastas de la violencia inspirada por los ideales revolucionarios en el presente. En *Historia de Mayta* el modesto y fracasado conato revolucionario de Alejandro Mayta es el inicio de un vórtice de actividad subversiva que ha llevado al Perú al borde de la desintegración. En la obra, un novelista se encuentra con Mayta, el revolucionario que inspiró una novela que ha estado escribiendo, y en la cual ha exagerado deliberadamente y tergiversado la situación peruana de la década de 1980 para imaginar el desmantelamiento de la sociedad civil en el Perú durante la guerra fría: el Perú de su novela es un país en el cual se ha desencadenado una implacable guerra civil entre fuerzas militares y

paramilitares de derecha e izquierda, y está sufriendo intervenciones militares de las grandes potencias mundiales.

Historia de Mayta concluye rayando en una dimensión de la vida que Vargas Llosa nunca exploró en sus primeras novelas: la del ser humano culpable enfrentado, sin ilusiones ni fantasías, a las consecuencias de sus propias flaquezas, debilidades y delitos. Ningún personaje en la novela asume responsabilidad por las debacles de las que fue causante. Mayta termina tan fanático al final de su historia como cuando empezó; y el narrador que creyó en la violencia para lograr fines políticos, ha volcado su propio fanatismo en una obra de ficción donde nadie le puede achacar ninguna responsabilidad moral a los productos de su ingenio.

La fiesta del Chivo

En las novelas de la primera década del nuevo milenio Vargas Llosa sigue tan interesado como nunca en aquellos personajes dispuestos a cambiar sus vidas en nombre de alguna utopía, pero su actitud hacia ellos ha variado: ya no se trata —como lo fue en las novelas de la década de 1980—de seres despreciables por los estropicios que causan, o grotescos por sus absurdas convicciones. Vargas Llosa empieza a tratar a sus fanáticos, incluso a sus personajes revolucionarios, con compasión, preocupación, y hasta melancolía; se empieza a interesar ya no en el efecto de sus acciones, sino más bien en los traumas y los sufrimientos que los enemistaron con el mundo que les tocó vivir.

También se ha dado un cambio con relación a sus personajes femeninos. Los personajes femeninos de Vargas Llosa habían sido, a grandes rasgos, las aliadas de sus compañeros, u objetos de sus deseos sexuales. Sus personajes femeninos más memorables de otras épocas, entre ellas Teresa de *La ciudad y los perros*, Lalita de *La casa verde*, o Jurema de *La guerra del fin del mundo,* se comportaban siguiendo el patrón de obediencia y sumisión; sus relaciones románticas servían para realzar aspectos del drama de los protagonistas masculinos. El tipo femenino más recurrente de la ficción de Vargas Llosa había sido la mujer que responde con una sorprendente capacidad de recuperación y hasta con una actitud de risueño optimismo, a las humillaciones y abusos sufridos. En las últimas novelas ha reorientado su mirada hacia una exploración más realista y por ello más sombría y lúgubre con relación a esas mismas humillaciones. Ahora el tema del abuso sexual y de sus consecuencias en la vida de los individuos —e incluso en las generaciones—, ocupa un lugar prominente.

En *La fiesta del Chivo* la violación de su protagonista, Urania Cabral, llega a convertirse en la alegoría del ultraje sufrido por toda una nación a manos de un dictador. Esta es probablemente la primera novela sobre un dictador latinoamericano

que rastrea los procesos mediante los cuales un hombre fuerte tiene que envilecer la dignidad y el amor propio de sus colaboradores más cercanos para mantenerse en el poder; y una de las pocas novelas políticas latinoamericanas en las cuales la indignación ante los crímenes de un dictador se representa con los sentimientos de culpabilidad, de vergüenza, de mala conciencia, tanto de las víctimas como de quienes cometieron crímenes y vejaciones durante su régimen.

Los conspiradores de la novela no se oponen al dictador Trujillo por razones ideológicas. No son militantes de un partido o movimiento político (y no podría ser así porque los servicios secretos de Trujillo han logrado reprimir toda oposición política a la dictadura). Representan un panorama de la sociedad dominicana: militares, beatos, hombres de negocios, inmigrantes, etc. Los une el sentimiento de culpa por su previa sumisión a Trujillo. Participan en el magnicidio como si se tratara de un acto de contrición para recuperar la dignidad que todos ellos perdieron cuando colaboraron con el dictador. Los conspiradores de *La fiesta del Chivo* sienten asco de sí mismos, sienten nudos en sus estómagos, tienen pesadillas recurrentes, sienten vergüenza, tienen su conciencia lacerada, se consideran viles. Los conspiradores participan en el magnicidio no solamente para redimirse a sí mismos de los crímenes y abusos en los cuales participaron, o aquellos que celebraron o que toleraron, sino también para redimirse por las humillaciones personales que sufrieron hasta perder su dignidad. Viven el atentado en contra de Trujillo como una catarsis que parece redimirlos de su previa sumisión a la dictadura. Ahora bien, en la novela hay una experiencia catártica aún más significativa que la de los magnicidas. Se trata de la confesión de Urania —35 años después de los hechos— en la cual ella revela a sus tías y primas que había abandonado su patria porque su padre permitió que Trujillo abusara sexualmente de ella. No todos sus parientes desean escuchar los detalles de una historia que los comprometería, pero a Urania se le quita un peso de encima cuando cuenta su historia, y siente que puede empezar a hacer las paces con los hijos de los parientes cuya conciencia moral se paralizó por la dictadura. Vargas Llosa da a entender que hace falta airear los trapos sucios del régimen para que la nación pueda reconciliarse con su propio pasado.

El paraíso en la otra esquina es también una novela cuyo tema secreto es la reconciliación de dos generaciones que sufren las consecuencias de algunos abusos que los han afectado a lo largo de su vida. En la novela Vargas Llosa recrea la vida de la activista política Flora Tristán, y de su nieto, el pintor Paul Gauguin. Los capítulos de la novela alternan entre el recuento ficticio de 1844, el último año de la vida de Flora Tristán, cuando se embarcó en una campaña por las ciudades provinciales de Francia para conseguir adeptos a un programa político que uniría a mujeres y trabajadores en una revolución pacífica; y la recreación del período de Tahití de Gauguin (1891-1903)

durante el cual el pintor había tenido la esperanza de revivir un sentimiento global de búsqueda física, espiritual y religiosa en el arte moderno. La narrativa de Vargas Llosa se desplaza elegantemente de una época de la vida de sus personajes a otra, de un espacio geográfico a otro para ofrecer *aperçus*, observaciones y anécdotas del pasado de ambos protagonistas cuando hacen esfuerzos, en diversas partes del mundo, para realizar sus aspiraciones.

En los capítulos dedicados a Flora Tristán se le presenta como un testigo y una víctima de los abusos en contra de la mujer. Se ha casado con un hombre violento y vengativo que abusa sexualmente de ella y de sus propias hijas. Al esposo de Flora se le trata con indulgencia porque el sistema legal francés favorece los derechos de los esposos por encima de los de sus esposas; los abogados y jueces juzgan conveniente estar del lado de los acusados en casos de violaciones y de incesto.

La sexualidad transgresiva ha sido una preocupación constante y central en la narrativa de Vargas Llosa. Siempre le han interesado los temas de la violencia, la humillación asociada a la sexualidad, las relaciones íntimas que ofenden la moralidad pública aun cuando ofrecen la plenitud a sus personajes, y la sexualidad como una fuerza capaz de desequilibrar los vínculos humanos, y a partir de *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), le ha preocupado a Vargas Llosa el tema del abuso sexual en la relación incestuosa que puede poner en peligro las relaciones familiares. Tanto en *La fiesta del Chivo* como en *El paraíso en la otra esquina*, el abuso sexual es emblemático del abuso de la mujer por una sociedad que favorece las prerrogativas de los hombres. Después que el dictador abusara de ella, Urania Cabral siente el horror a cualquier encuentro sexual; y cada capítulo en el que Flora aparece, alguien la intenta seducir, y el narrador subraya su repugnancia ante la posibilidad de cualquier encuentro íntimo con un hombre. En la novela de Vargas Llosa los periplos de Flora Tristán para promover sus ideas políticas se presentan como una empresa noble, pero también como un modo de sobrellevar los abusos que sufrió en carne propia, así como su angustia como madre ante la violación de sus propias hijas por su esposo.

La sexualidad de Gauguin es también un aspecto clave de la novela. Pero para el pintor se trata de una fuente de creatividad en vez de un lastre, por lo menos a primera vista; su apogeo artístico coincide con el relajamiento de su apego a la moralidad burguesa, con la aceptación de su bisexualidad, y con su fascinación con otras orientaciones sexuales. Ahora bien, está dispuesto a abandonar a cualquiera con quien ha tenido una relación si esta persona representa una interferencia con su arte, ya sea Mette Gade su esposa danesa, a quien abandona para que se las arregle como pueda en Europa, o a las niñas o adolescentes tahitianas que le sirven aun cuando son las madres de sus hijos. Asumiendo el punto de vista de Gauguin, la voz narrativa de la novela dice repetidamente que el amor representa un obstáculo para su misión artística.

El limitado sentimiento de remordimiento que siente Gauguin cuando abandona a sus mujeres y a sus hijos podría tener una relación con el rencor que sentía hacia Aline Gauguin, su propia madre, la hija de Flora Tristán quien lo dejó en un colegio de pensionarios para convertirse en la amante secreta de un hombre de negocios vinculado al mundo del arte. El propio Vargas Llosa ha explicado que el tema central de su novela es el contraste entre dos utopías: la artística y la política; pero en su novela hay otro vínculo entre las dos historias: las consecuencias del abuso sexual. La reconciliación póstuma de Gauguin con Aline —ella también abandonada por su propia madre y víctima de abuso sexual de parte de su padre— es un fuerte lazo entre las dos líneas narrativas de la novela. En un caso las consecuencias del abuso sexual producen el horror a la sexualidad, y en el otro caso produce un sentido exaltado de liberación sexual por un individuo casi indiferente a las consecuencias de sus acciones. En ambos casos la misión vital del personaje está vinculada con su actitud hacia la sexualidad y en ambos casos sus elecciones excluyen el amor en su vida personal.

En el mundo narrativo de Vargas Llosa hay antecedentes al fervor político de Flora Tristán en esos personajes comprometidos con sus utopías como Alejandro Mayta en *Historia de Mayta*, y Galileo Gall en *La guerra del fin del mundo*. Hay también antecedentes de Paul Gauguin en personajes determinados a cambiar un modo de vida por otro, como Saúl Zuratas en *El hablador* (1986), quien abandona Lima para vivir con una comunidad indígena en el Amazonas. Pero Vargas Llosa trataba a sus fanáticos y excéntricos con distancia y reserva, a veces con ironía y aun con desprecio. En *El paraíso en la otra esquina* presenta a sus protagonistas fanáticos con mayor indulgencia, hasta con cariño, y sin duda con menos distancia respecto a sus propias preocupaciones y a sus experiencias políticas.

Algo equivalente sucede con los personajes revolucionarios de *Travesuras de la niña mala*, que el narrador aprecia y trata de manera compasiva. La novela se ocupa de la relación entre Ricardo Somocurcio y una mujer misteriosa llamada la «niña mala». Por su impotente conmiseración con sus conciudadanos del Perú, Ricardo es una reencarnación de Santiago Zavala de *Conversación en La Catedral*. Y por su orgullo y sentimiento de rebeldía, la «niña mala» es también una reencarnación femenina de «el Jaguar» de *La ciudad y los perros*. Como Santiago Zavala, Ricardo Somocurcio reconoce las injusticias sociales «ese infierno que es el Perú para los pobres» (2006, p. 79) y expresa, asimismo, su comprensión por los «millones de campesinos bajados de la sierra, huyendo del hambre y la violencia» (p. 292). Como Santiago Zavala, su mejor respuesta a la situación que comprende con dolor son sus sentimientos de malestar y de frustración. Como «el Jaguar» la «niña mala» decide hacerse cruel porque «estaba convencida que la vida era una selva donde solo los peores saben triunfar» (p. 131).

Ricardo no está comprometido con ninguna causa política, pero ayuda a un líder revolucionario latinoamericano radicado en París por ser su amigo.

El protagonista femenino de la novela, la «niña mala», es simultáneamente una presencia real para el argumento de la novela como una fantasía erótica y una creación literaria. Aparece y reaparece de la vida de Ricardo en las circunstancias más extraordinarias, y no sabe diferenciar «el mundo en que vivía de aquel en el que decía vivir» (2006, p. 175). Cada vez que reaparece en la vida de Ricardo Somocurcio lo hace como si fuera una mujer de carne y hueso, pero es también una fantasía, una creación literaria que ha ingresado en el mundo de los vivientes. Cada capítulo de la novela avanza cronológicamente según la historia del Perú desde la década de 1950 hasta los finales de la década de 1980; y según también la cronología de la vida de Ricardo Somocurcio. Pero el tiempo parece detenerse como si se estuviera repitiendo una misma historia, como si se tratara de una variación sobre el mismo tema, como si se tratara de la repetición de una obsesión: en cada capítulo la «niña mala» aparece en la vida de Ricardo, en cada capítulo ella es el objeto de sus deseos eróticos; en cada capítulo lo erótico se contrasta con la muerte o con la agonía de algún personaje. Como en una composición musical en la cual el tema ligero se contrasta con otro más hondo, el tema ligero no resiste la repetición; en la novela, la repetición de lo risueño se debilita ante el realismo de la mortalidad. La gran revelación de la narración es el pasado de la «niña mala», un pasado duro que ella ha escondido —son sus orígenes peruanos—. Fue hija de inmigrantes andinos a Lima que vivieron en una pobreza sórdida: «la imaginaba de pequeñita, en la promiscuidad y la mugre de esas casuchas contrahechas de las orillas del Rímac» (2006, p. 322). En la novela la «niña mala» sufre un trauma severo asociado a la violencia sexual, y el narrador comprende por qué ella necesita vivir en un mundo de ficción: «Vivir en esa ficción le daba razones para sentirse más segura, menos amenazada, que vivir en la verdad. Para todo el mundo es más difícil vivir en la verdad que en la mentira. Pero más para alguien en su situación. Le va a costar mucho acostumbrarse a la verdad» (p. 267), En la novela un especialista de tortura y trauma añade: «Pero ella, y todos quienes viven buena parte de su vida encerrados en fantasías que se construyen para abolir la verdadera vida, saben y no saben lo que están haciendo. La frontera se les eclipsa por períodos, y luego reaparece» (p. 268).

La sexualidad en esta novela está teñida del dolor, de la tristeza y los sufrimientos del pasado; y en la medida que deja de ser el motor principal de la relación afectiva entre sus protagonistas, Vargas Llosa empieza a tratar un tema que no había tratado antes: el tema del amor; o la constatación de que en algún momento del pasado algo malogró la posibilidad del amor. Ello conlleva al maduro y honesto reconocimiento de que las compensaciones de la literatura y del erotismo pueden ser subterfugios para

proteger a un ser dañado; para evitarle otras emociones más dolorosas, pero quizás también más redentoras.

El sueño del celta es una versión trágica del tema que elabora en *Las travesuras de la niña mala*. Los dos protagonistas se reinventan varias veces, pero mientras que *Travesuras* concluye con la posibilidad del amor, *El sueño del celta* termina con un sentimiento de resignación por un personaje que se ha sentido defraudado por la vida y traicionado por la única persona que había amado. El protagonista de la novela es un personaje que sufre muchos cambios y mudanzas; y con cada cambio y con cada mudanza vinieron nuevas decepciones. Tuvo decepciones en su vida como diplomático cuando se da cuenta de los abusos humanos en los lugares donde representaba a Inglaterra; tiene decepciones en sus actividades a favor de los derechos humanos en el Congo y en el Amazonas cuando se da cuenta de que las labores de quienes luchan por los derechos humanos pueden ser manipuladas por los políticos; tiene decepciones cuando decide luchar por la liberación de Irlanda; y tiene decepciones también en su vida amorosa, e incluso en su intento de recuperar una vida espiritual. Al final de su vida, cuando ha sido condenado a muerte y espera su ejecución, el personaje se resigna, no protesta, no recuerda sus labores como defensor de los derechos humanos, no desea que lo acompañen los curas con quienes había recuperado su interés por la religión, y su última palabra «Irlanda» es un susurro pronunciado sin el fervor nacionalista que hasta hacía poco lo había caracterizado.

Tres novelas recientes

Las dos novelas que Vargas Llosa escribió después de ganar el premio Nobel, representan un cambio notable con relación a todas las anteriores: son las primeras novelas suyas en las cuales las reglas que gobiernan el orden social son aceptables, en las cuales aparecen «héroes discretos» enfrentados a la corrupción y dispuestos a fomentar una cultura de la libertad, aun en situaciones difíciles. *El héroe discreto* es la primera novela de Vargas Llosa en la que el mundo social no causa amenazas serias a la libertad individual. *Cinco esquinas* es la primera novela en la cual los sentimientos morales de individuos inesperados pueden contribuir a la disolución de gobiernos corruptos, como Julieta Leguizamón, una periodista de la prensa amarilla que rechaza los considerables beneficios personales que recibiría cuando el hombre fuerte de un gobierno dictatorial le ofrece su apoyo y, en vez de trabajar por él, contribuye con gran valentía al fracaso del régimen.

En estas dos novelas estamos muy alejados del mundo de Santiago Zavala en *Conversación en La Catedral* donde solamente los inmorales y los corruptos pueden triunfar. Nadie en este mundo comparte el sentimiento de «el Jaguar» en *La ciudad y*

Imagen 3. Foto de Mario Vargas Llosa en la exposición *Sebastián Salazar Bondy. El señor gallinazo vuelve a Lima*. Lima, 2015. Foto: Handrez García, Casa de la Literatura Peruana.

los perros o el de «la niña mala», de que quien no abusa será abusado, o de Antonio el consejero, Moreira César o Mayta cuyos fanatismos pueden causar grandes cataclismos humanos; o de los héroes de la *Fiesta del Chivo* que asesinan al dictador, pero no saben cómo eliminar la corrupción que permanece después del magnicidio. En estas novelas no hay fanáticos que logren socavar la vida colectiva, y tampoco hay dictadores capaces de mantenerse en el poder a largo plazo.

En *El héroe discreto* las puertas están abiertas para el ascenso social y económico: un modesto chofer de autobuses puede convertirse en un empresario exitoso, y una sirvienta puede casarse con el dueño de casa e integrarse al mundo de las clases acomodadas de Lima. En esta novela las cosas pueden ir mal, y van mal, pero solo provisionalmente, cuando los hijos no respetan a sus padres, o cuando la motivación principal de los individuos es la malicia o la avaricia. En este mundo narrativo hay conatos preocupantes de corrupción, y hay comportamientos desagradables, como la propensión de la sociedad limeña al chisme o las informaciones de una prensa irresponsable; pero la estabilidad social no está en cuestión. El narrador de *El héroe discreto* da a entender que se trata de una sociedad experimentando progreso y prosperidad. Esta es la primera novela de Vargas Llosa en la cual la voluntad de vivir

según principios morales tiene beneficios a largo plazo, aunque pueda haber problemas en el corto plazo, y las transgresiones tendrán costos a largo plazo, aunque tengan beneficios a corto plazo. En esta novela, la redención está al alcance de todos, y la religión puede ser una consolación suficiente para los problemas del aquí y el ahora. Los héroes de la novela son Felícito Yanaqué, un hombre de origen humilde que ha montado un negocio gracias a sus esfuerzos honestos, y está dispuesto a arriesgar su vida y su fortuna para no sucumbir a la corrupción ni al chantaje. El otro héroe discreto de la novela es don Rigoberto, enfrentado a las amenazas de los hijos del empresario de alto vuelo para el cual trabaja. Rigoberto reaparece en esta novela con Lucrecia y Fonchito, personajes de *Elogio de la madrastra* y de *Cuadernos de don Rigoberto;* sin embargo, en esta novela no hay ningún indicio de una relación sexual entre Lucrecia y su hijastro. Al contrario, la relación sexual está limitada a los adultos ahora preocupados por la posibilidad del abuso sexual de niños y adolescentes. Lucrecia es una figura maternal modelo y no hay ninguna sugerencia que pudo haber tenido una relación con su hijastro. Fonchito es tan misterioso como lo era en las dos novelas anteriores, pero ha dejado de ser una amenaza sexual para su madrastra. Al contrario, es ahora una amenaza al agnosticismo de don Rigoberto porque el niño está muy interesado en la Biblia, le preocupa el tema del bien y del mal, y despierta auténticas preocupaciones religiosas en su padre.

Cinco esquinas se podría haber llamado «La heroína discreta», porque su protagonista es una periodista que se podría haber beneficiado de la corrupción y de los abusos de poder del régimen de Fujimori y de Montesinos. No obstante, tiene el coraje para denunciar al hombre fuerte de un régimen corrupto y proteger los derechos de los empresarios cuyas transgresiones sexuales habían alimentado el periodismo amarillo y enriquecido su vida sexual. Como *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*, estas dos novelas dan la impresión de una nueva etapa de transición. Son novelas en las que una fase de la trayectoria de Mario Vargas Llosa se está cerrando, y otra se está abriendo. Con *Tiempos recios* se inicia una nueva etapa en la cual la experiencia de sus personajes ofrece un nuevo marco político dentro del cual se desarrollan sus protagonistas que critican la intervención política y económica de los Estados Unidos en Latinoamérica como el mayor lastre de la historia reciente del continente americano.

Tiempos recios presenta todo un abanico de personajes con los cuales Vargas Llosa investiga las consecuencias del golpe de Estado de Jacobo Árbenz como el hecho más significativo de la historia latinoamericana de los últimos setenta años. Elabora una compleja red de relaciones humanas para investigar la intervención de fuerzas externas e internas, para comprender por qué la buena voluntad de muchos «héroes discretos» fue ahogada por agentes que contribuyeron a la corrupción de las naciones latinoamericanas, retrocediendo su progreso económico y social por muchas décadas. Eso dicho, la novela tiene dos protagonistas principales alrededor de los cuales se

desarrolla la acción central. Uno de ellos es el propio Jacobo Árbenz, el presidente de Guatemala que sufrió un golpe de Estado con el apoyo activo de los Estados Unidos para promover sus intereses económicos con el pretexto de que los defensores de la democracia y la justicia en América Latina son agentes del comunismo soviético, antes del advenimiento de la Revolución cubana. En la novela, Árbenz está inspirado en el personaje histórico, pero es también una creación literaria de Vargas Llosa. Tiene la misma rectitud moral y el temperamento de los «héroes discretos» de las dos novelas anteriores, pero a diferencia de ellas, la nueva novela no narra la historia de un triunfo sino la de un fracaso que será trágico, no para el propio Árbenz que mantendrá su dignidad privada, aunque no sea debidamente reconocido por su integridad y probidad, sino para su país, e incluso para el continente americano. El Árbenz de Vargas Llosa es un hombre pragmático, con instintos democráticos, dispuesto a dedicar su vida para rectificar las injusticias históricas que han dañado a sus conciudadanos. Defiende su programa político reformista por razones de justicia, tomando en consideración la historia y las desigualdades de su país, y no porque él sea un defensor de una ideología política, o porque tenga simpatías o afinidades con un lado u otro en la guerra fría. El Árbenz de Vargas Llosa justifica su actividad política porque lo «eligió, en elecciones limpias, una inmensa mayoría de guatemaltecos. Me ha permitido llevar a cabo unas reformas sociales y económicas indispensables para corregir las injusticias de siglos en que malvivían los campesinos de este país» (2019, p. 248).

Tiempos recios narra la historia de una gran oportunidad perdida para Guatemala y para América Latina. De ello se culpa al ambiente de corrupción local y regional, y a la intervención militar por parte de los Estados Unidos que tilda falsamente a Árbenz de ser agente comunista, y no permite que se le aprecie por lo que es: un modelo para el desarrollo humano y político del continente. La otra cara de la misma situación histórica —ahora desde el punto de vista de las vicisitudes de una vivencia personal— la representa el otro protagonista de la novela, Marta Borrero Parra. Es una mujer con fuertes instintos de sobrevivencia cuyas experiencias, que tienen algo de picaresco y algo también de trágico, se desarrollan en el mundo latinoamericano que triunfa con el fracaso de Árbenz. La vida de Marta Borrero la lleva a tener relaciones humillantes con algunos de los hombres más poderosos y corruptos del mundo que le tocó vivir. Todo esto ahoga en ella, la claridad que quizás podría haber tenido sobre su propio país y su continente porque sus instintos de sobrevivencia ciegan en ella la conciencia moral que podría haber desarrollado desde el momento en que su padre la rechaza y deshereda a los quince años por haber quedado embarazada por un hombre adulto que la sedujo.

El mensaje político de *Tiempos recios* está articulado en la obra misma cuando el personaje-narrador-novelista que aparece en las últimas páginas de la novela comenta el golpe militar en contra de Árbenz. En la obra narrativa de Vargas Llosa este personaje

tiene su antecedente más importante en el personaje narrador del último capítulo de *Historia de Mayta,* porque aparece al final de la novela para entrevistar a un individuo que inspiró a un protagonista de la obra literaria en la que está trabajando. Como en *Historia de Mayta*, todos los capítulos que preceden el apartado de la novela dedicado a la entrevista entre el novelista y el individuo que ha inspirado a uno de sus personajes se convierten en una ficción dentro de otra ficción en la que el personaje narrador confiesa que ha estado tergiversando la realidad de todos sus personajes para tratar su tema literario de manera convincente. Este es el narrador que articula el mensaje político de la novela cuando dice:

> Fue una gran torpeza ese golpe militar contra Árbenz. [...] Hizo recrudecer el antinorteamericanismo en toda América Latina y fortaleció a los partidos marxistas, trotskistas [...] y sirvió para radicalizar y empujar hacia el comunismo al Movimiento 26 de Julio de Fidel Castro (2109, p. 350).

Esta novela, en la que Vargas Llosa ofrece sus críticas más acérrimas en contra de los Estados Unidos desde su perspectiva liberal, es también una novela llena de tristes ironías, entre ellas el que Marta Borrero, el personaje que ha conocido y sufrido abusos y percances por algunos de los hombres más poderosos y corruptos de América Latina, termina en los Estados Unidos como una simpatizante del presidente Trump por la vida más cómoda y segura que ha encontrado en el país que le causó, sin que ella lo haya comprendido, sus peores humillaciones. *Tiempos recios* es un testimonio de nuevas preocupaciones políticas que han generado nuevos temas literarios en la obra del más prolífico de todos los escritores en la historia de la literatura peruana.

Las novelas de Mario Vargas Llosa

- *La ciudad y los perros*, 1963
- *La casa verde*, 1966.
- *Los cachorros*, 1967.
- *Conversación en La Catedral*, 1969.
- *Pantaleón y las visitadoras*, 1973
- *La tía Julia y el escribidor*, 1977.
- *La guerra del fin del mundo*, 1981.
- *Historia de Mayta*, 1984.
- *¿Quién mató a Palomino Molero?*, 1986.

- *El hablador*, 1987.
- *Elogio de la madrastra*, 1988.
- *Lituma en los Andes*, 1993.
- *Los cuadernos de don Rigoberto*, 1997.
- *La fiesta del Chivo*, 2000.
- *El paraíso en la otra esquina*, 2003.
- *Travesuras de la niña mala*, 2006.
- *El sueño del celta*, 2010.
- *El héroe discreto*, 2013.
- *Cinco esquinas*, 2016.
- *Tiempos recios*, 2019.

Bibliografía

Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

Loayza, Luis (1967). Los personajes de *La casa verde*. *Amarú*, 1, 84-87.

Vargas Llosa, Mario (1966). *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral.

Vargas Llosa, Mario (1973). *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Seix Barral.

Vargas Llosa, Mario (1977). *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral.

Vargas Llosa, Mario (1981). *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral.

Vargas Llosa, Mario (2006). *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Alfaguara.

Vargas Llosa, Mario (2010). *El sueño del celta*, Madrid: Alfaguara.

Vargas Llosa, Mario (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.

Vargas Llosa, Mario (2013). Los héroes anónimos son los que hacen que la sociedad progrese. *Diario 16*, Lima, 11 de setiembre. http://diario16.pe/noticia/37423-vargas-llosa-los-heroes-anonimos-son-que-hacen-que-sociedad-progrese

Vargas Llosa, Mario (2019). *Tiempos recios*. Madrid: Alfaguara.

El cuento peruano del siglo XX: del cuento regionalista a *La palabra del mudo*, de Julio Ramón Ribeyro

Agustín Prado Alvarado
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

José Alberto Portugal
New College of Florida

No existen muchos estudios panorámicos del cuento peruano. En las historias literarias más tradicionales, como las de Luis Alberto Sánchez (1989)[1], Augusto Tamayo Vargas (1993)[2] o James Higgins (2006), tampoco ha sido atendido puntualmente el cuento, salvo cuando se aborda un autor destacado en este género, como es el caso de Abraham Valdelomar o Julio Ramón Ribeyro. El género narrativo por excelencia para la historia y crítica literaria ha sido la novela.

Entre los pocos trabajos sobre el cuento peruano que ofrecen una visión panorámica debemos reconocer el trabajo pionero de Alberto Escobar, *La narración en el Perú* (1956 y 1960) que tiene el mérito de incorporar otras narraciones breves[3]. Prácticamente desde aquella publicación de Escobar tenemos que dar un salto en el tiempo hasta las publicaciones de las valiosas antologías *El cuento peruano* preparadas y comentadas por Ricardo González Vigil. Se ha editado la obra en múltiples volúmenes que ofrecen una amplísima cobertura cronológica (desde la Colonia hasta el año 2010) y proponen una interesante perspectiva crítica en la organización del material. Es el más ambicioso trabajo de recopilación, ordenación e información sobre este género en nuestras letras. Además, estos volúmenes tienen el acierto de incorporar cuentos de la tradición oral de las diferentes regiones del Perú. Dos estudios relativamente recientes, escritos por dos investigadoras del mundo académico español, complementan acertadamente esta

[1] Luis Alberto Sánchez empezó a publicar su *Literatura peruana* en 1928, que ha sido reelaborada y ampliada a lo largo de en las siguientes décadas (Lauer, 1989).

[2] Augusto Tamayo Vargas inició la publicación de su *Literatura peruana*, en 1953; al igual que Sánchez, revisa su trabajo en ediciones posteriores.

[3] Es muy valioso el Prólogo de esta voluminosa antología donde Escobar desarrolla los lineamientos y estéticas de los cuentos peruanos, además incorpora el estudio de relatos de la tradición oral, las tradiciones y la presencia de distintas escritoras.

revisión sobre el cuento peruano. Los trabajos son de distinta factura e intención. El primero es *Novela y cuento del siglo XX en el Perú* (2007), de Rita Gnutzmann. El estudio ofrece una visión de conjunto del desarrollo de la narrativa peruana, en la que alterna su atención entre los dos géneros. Gnutzmann cubre un período similar al que nos planteamos en este ensayo. El segundo es un minucioso artículo de Juana Martínez Gómez (2015) que hace una presentación esquemática de la producción cuentística en el Perú a lo largo del siglo XX. Este trabajo tiene muchos méritos. Destacamos en particular la valiosa información bibliográfica sobre una enorme cantidad de libros de cuentos publicados a lo largo de ese periodo. Martínez Gómez desempolva textos prácticamente olvidados por la crítica y las historias literarias. Este corpus crítico nos va a guiar en la revisión de las diversas vertientes del cuento peruano que nos hemos propuesto.

Este ensayo está dedicado al cuento peruano en el período que va de 1920 a comienzos de la década de 1970[4]. Se trata, entonces, de unos cincuenta años que dan cuenta de la afirmación del género en nuestra literatura, comenzando con la publicación de los libros de Enrique López Albújar (1872-1966) y Ventura García Calderón (1886-1959), y de su consolidación en el trabajo de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) y los escritores que generalmente agrupamos como «Generación del 50».

Juana Martínez Gómez entiende el período que va de 1921 a 1945 como «la fundación de la cuentística peruana» (321), mientras que al período que va de 1946 a 1975 lo considera como «el apogeo del género» (324). Ricardo González Vigil, en su antología, le dedica un volumen al período que va de 1920 a 1941, marcando así el sentido de época que este período le sugiere. La fecha límite que él escoge, 1941, es el año en que aparecen dos novelas fundamentales en el desarrollo de la literatura peruana: *El mundo es ancho y ajeno*, con la que se cierra la novelística de Ciro Alegría (1909-1967), y *Yawar fiesta*, con la que se inicia el proyecto novelístico de José María Arguedas (1911-1969). Se marca de esa manera el apogeo del regionalismo y, a la misma vez, el momento en el que se abren nuevos rumbos creativos en el desarrollo de la narrativa peruana —y el comienzo del predominio de la novela. En cuanto al período que va de 1942 a 1974, González Vigil le dedica tres tomos, segmentándolo de manera que, de acuerdo con los principios que organizan su antología, se marca en sucesión la aparición de nuevos grupos de escritores y la entrada de nuevas perspectivas artísticas sobre el género cuentístico.

Nuestro ensayo sigue, entonces, un curso bien establecido. Sin embargo, como concuerdan en general los críticos, la historia del cuento peruano moderno y

[4] Nuestra atención se concentra en la tradición escrita, de modo que en este ensayo no abordaremos la importante tradición del cuento oral peruano.

contemporáneo tiene su origen en la obra de dos escritores en las dos primeras décadas del siglo XX. De un lado, en la publicación de los *Cuentos malévolos* de Clemente Palma (1872- 1946), cuya primera edición es de 1904 y la segunda edición aumentada es de 1913. De otro lado, en el desarrollo del proyecto cuentístico de Abraham Valdelomar (1888-1919), quien recopila sus relatos en el primer libro clásico de cuentos *El Caballero Carmelo* (1918). Es en el trabajo de estos dos autores que se empieza a definir la práctica del cuento en términos que veremos reaparecer en los cuentistas de las décadas de 1920 y 1930, y en términos que seguimos apreciando y valorando en nuestros días. Se define en ellos la comprensión del cuento como entidad autónoma, tanto en la ejecución artística del texto individual como en la valoración del género —que no se subordina, en concepción o práctica, a la novela—. Se define también en ellos una concepción del libro en la que adquiere sentido más orgánico el conjunto. Se da un trabajo formal deliberado y el cuento se constituye como espacio de experimentación artística e intelectual. Cristalizan, además, en el trabajo de estos autores, nuevas formas de la imaginación y la sensibilidad en las que va tomando forma la experiencia de cambio que caracteriza a sociedad de la época. Finalmente, a partir de Palma se manifiesta la influencia del cuento moderno de la tradición literaria occidental, cuyo iniciador en el siglo XIX es el norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849), al que se suman el francés Guy de Maupassant (1850-1893) y el ruso Antón Chéjov (1860-1904), que asumirán luego los escritores peruanos.

Período del cuento regionalista (1920-1940): hegemonía del indigenismo, evolución del modernismo regionalista e inicios de la narrativa de la ciudad

La percepción de que este período (1920-1940) es dominado por la corriente regionalista y, en particular, por el indigenismo como forma específica entre nosotros, se funda en parte en la novedad que representa la entrada en escena de los *Cuentos andinos*, de Enrique López Albújar en 1920, hecho que va a ser consagrado, primero, en el juicio de Mariátegui (1927-1928) y, luego, en el éxito inicial y sostenido que van a tener las novelas y cuentos de Ciro Alegría y José María Arguedas, de comienzos de la década de 1930 a la década de 1950. No se trataría solo del predominio del indigenismo sino también de la tendencia realista y, más aún, realista-social, en la escritura de la época.

Leída desde la perspectiva del cuento, la historia de este período es algo más compleja. No se disputa el peso que tiene la vertiente que encuadramos bajo el rubro regionalista-indigenista ni la ascendencia de las tendencias realistas en la escritura de la época. Sin embargo, va a ser esta una época de alta creatividad y productividad en

el campo literario, en la que el cuento y la novela corta van a ser espacios artísticos privilegiados —la diferencia entre estos dos modos narrativos a veces se va a ver disuelta en la práctica de los creadores más representativos de este período, algo que ya se veía en las prácticas de autores como Clemente Palma y Abraham Valdelomar—.

Ocurre que se va a producir en este momento la convergencia de autores altamente productivos de distintas generaciones, que van a tener un impacto decisivo en el desarrollo del cuento —y para quienes el cuento va a ser un vehículo artístico e intelectual fundamental—. Por ejemplo, en la década de 1920 vamos a ver activos, entre los nacidos antes de la Guerra del Pacífico, a Enrique López Albújar y Clemente Palma (ambos de 1872, como Eguren); entre los nacidos en el período de la posguerra, a Ventura García Calderón (1886) y César Vallejo (1892); y a ellos se unen los que nacen con el siglo, José Diez Canseco (1904) y Martín Adán (1908). Entra también un nuevo impulso intelectual y crítico, con Luis E, Valcárcel (1891), José Carlos Mariátegui (1894) y Luis Alberto Sánchez (1900). Podemos apreciar a través de ellos, entonces, la gran variedad de proyectos artísticos e intelectuales, y de signos ideológicos característicos del período.

En el proceso que va de la década de 1920 a la de 1930 apreciaremos la maduración de escritores iniciados en el impulso modernista, por ejemplo en el trabajo de Ventura García Calderón, así como la emergencia de técnicas e imaginación que podemos caracterizar de experimentales, en tensión o pugna con el modernismo, como en la narrativa de César Vallejo o la de José Diez Canseco.

En cuanto a la mirada hacia el interior, ya destacada en Valdelomar, se intensificará la atención en el «otro», definiendo con ello los rasgos centrales de ese esfuerzo de «localización» que entendemos como «regionalismo». Pero no se va a dirigir solo hacia el espacio rural-andino y al mundo indígena, sino a la multiplicidad de mundos que constituyen la compleja dinámica de experiencias sociales y culturales en el Perú.

Los escritores que van a representar de manera destacada este auge creativo en la década de 1920 son Enrique López Albújar, Ventura García Calderón y César Vallejo, en particular con los trabajos que publican a inicios de la década —pues la obra de todos estos autores va a continuar a lo largo de las siguientes décadas—. En cuanto a los autores con los que vamos a trabajar el desarrollo del cuento a lo largo de las décadas de 1930 y 1940, estos son José María Arguedas y José Diez Canseco. Vamos también a incluir en este contexto a Ciro Alegría. Aunque su obra cuentística es muy dispersa, sus orígenes están en este momento; y si bien esta es muy cercana a su novelística, al punto de confundirse con ella en ciertos momentos, Alegría es el autor de algunos de los cuentos más apreciados, verdaderos hitos, en la tradición peruana del género.

La década de 1920. Enrique López Albújar: los inicios del cuento indigenista

La publicación de *Cuentos andinos* (1920) coincide con el desarrollo de los distintos indigenismos —distintos tanto en su signo ideológico, como en los modos de expresión—, que será un aspecto fundamental de la competencia política e ideológica del período del Oncenio, el régimen que se inicia con la toma de poder de Augusto B. Leguía, en 1919. En este contexto, los *Cuentos andinos* parecen sostenerse en diálogo con una imaginación y un lenguaje nuevos, diferentes. Recordemos también algo que tiene que haber intensificado la percepción de esa novedad en la recepción inicial de los cuentos: para 1919 han muerto Ricardo Palma y Manuel González Prada, las voces que dominaron la escena final del largo siglo XIX; pero ha muerto también Valdelomar. La voz de Enrique López Albújar (1872-1966) se distingue de la de los creadores de la generación anterior a él, pero es también distinta, idiomática e ideológicamente, de la experiencia artística de la generación que le sigue y que Valdelomar encarna.

La novedad del libro de López Albújar radica en parte en lo que se percibe como un cambio en la representación del mundo andino y del «indio». Se los ve ahora desde un realismo duro, exento de sentimentalidad, en el que se expresa una particular experiencia de ese mundo, una particular posición frente a él. Es este tratamiento del asunto lo que Mariátegui va a consagrar como punto de partida de una nueva literatura en el Perú, el indigenismo[5]. En particular, la atención va a estar puesta en cuentos como «Ushanan-jampi», en el que Mariátegui creía ver la persistencia de formas culturales indígenas antiguas en el presente. Pero la novedad está también en que el libro ofrece la visión de un mundo «otro» como parte de una experiencia concreta: la de un viaje de entrada y encuentro con una realidad que reta los términos en los que el «viajero» (el narrador) entiende el mundo. Y esto se logra con en el trabajo puntual de los cuentos mismos, pero también en la forma que adquiere el conjunto.

Cuentos andinos está compuesto de diez historias. Hay una constante espacial, una «región»: la ciudad de Los Caballeros del León de Huánuco y el pueblo de Chupán; y el eje temporal coincide con la estancia del narrador en ese ámbito (solo se altera cuando la historia que se cuenta se refiere a un evento del pasado de la región, como la ocupación chilena en «El hombre de la bandera»). No hay un patrón único para la situación narrativa. En ese sentido podemos decir que el narrador es proteico y sus cambios corresponden a la forma de la historia que se cuenta. Pero su presencia y su conexión con el mundo representado se afirman de distintas maneras a lo largo del conjunto, donde se hace tema de su experiencia y de su condición de forastero en él.

[5] Para el desarrollo y definición del indigenismo y la discusión del lugar de la obra de López Albújar en el curso del indigenismo, ver el ensayo de Estelle Tarica en este volumen.

Imagen 1. Foto de Enrique López Albújar. En «Los 90 años de López Albújar, un relato y una entrevista». *Caretas*, Lima, año XII, N° 256, pp. 20-22. Noviembre-diciembre de 1962.

Los cuentos se organizan como pares narrativos que refuerzan un aspecto fundamental de la experiencia de ese mundo. El conjunto tiene el principio y el fin bien marcados. Tanto en los cuentos que marcan el inicio como el final, el narrador es el interlocutor de un informante «local», que es la fuente de la historia. El inicio lo marcan dos cuentos, donde el narrador forastero «escucha» a dos astutos narradores «nativos» que lo inician en las coordenadas que organizan ese mundo social y cultural. En el caso del primero, «Los tres jircas», hay un informante indígena que «cuenta» el mito del origen de ese espacio geográfico y cultural. En el segundo, «La soberbia del piojo», el interlocutor es un miembro de la comunidad blanca del lugar. Desde el inicio queda claro que no se va a tratar solo de la representación del «indio» y de su mundo, sino de un universo más complejo, «andino».

El cuerpo del libro le va a dar forma a la idea del cuento como un «estudio de caso». En los dos siguientes cuentos, «El campeón de la muerte» y «Ushanan-jampi», el relato está encuadrado por descripciones y comentarios detallados que revelan la conciencia de alguien que ha descubierto y observa la existencia de formas de justicia que le resultan fascinantes y problemáticas: un sistema alternativo y bárbaro, en tanto

que no está comprendido en la mente jurídica que el narrador representa. Este es uno de los ámbitos donde se construye la «externalidad» del narrador. Es aquí donde se manifiesta primero y se concentra la imaginación forense, desde donde se observan, explican y comentan los distintos aspectos de estas formas de justicia, y se presentan con detallado naturalismo las descripciones de la ejecución del castigo en cada uno de los casos. Años más tarde, López Albújar va a revisitar el material de estos cuentos en una ponencia para el Encuentro de Americanistas en Lima. En «Exégesis de la justicia chupana» ofrece un encuadre etnográfico del material de estos cuentos. Más aún, en esa ponencia recurre a los métodos de la ficción cuando, para explicar la manera en que se realiza el contrato con un pishtaco/campeón de la muerte, produce un diálogo posible, reminiscente de los utilizados en el cuento (López Albújar, 1942).

Siguen «El hombre de la bandera» y «El licenciado Aponte», que trabajan el asunto del sujeto indígena que regresa al lugar de origen, cambiado por su experiencia militar en la costa, donde ha entrado en contacto con formas de pensar y conductas muy distintas de las tradicionales. El segundo de estos es la continuación de «Ushanan-Jampi». Se sigue el destino de Juan Maille, el hijo de Cunce Maille, el protagonista del castigo ejecutado por la comunidad de Chupán como «el último recurso» (el «Ushanan-Jampi» del título). Juan regresa a un mundo que, por el delito del padre, le es en parte vedado. Cambia el nombre y cambia de planes. Para buscarse el futuro (idea que le han inculcado en la costa) termina enganchándose en actividades ilícitas. Va a terminar en una refriega con la policía donde es herido mortalmente. En contraste está «El hombre de la bandera», que narra otro regreso de un soldado, el de Aparicio Pomares, también «un indio de Chupán». En este caso se trata de un sujeto comprometido con valores patrióticos que lo convierten en líder de la resistencia contra el poder chileno y sus colaboradores peruanos. El contraste de las dos historias, el destino heroico del pasado y el destino criminal del presente constituyen un comentario: el motivo del regreso al mundo de origen se convierte en el estudio de una regresión moral.

La forma del «estudio de caso» va a cristalizar en los dos cuentos siguientes, «El caso de Juan Zimens» y «Cachorro de tigre». En estos relatos reaparece de manera directa el narrador como parte del mundo narrado, quien cuenta las historias en su doble rol de sujeto de la experiencia y oficial judicial. Se refuerza aquí la figura del «juez» que tanto ha destacado la crítica. El primero presenta la historia de un sujeto de ascendencia alemana, que siente que sus dos estirpes imperiales, la incaica y la germana, le pueden dar forma a un destino. El proyecto de realizar esta idea y de integrarse cabalmente a su mundo se ve truncado. La marca de esa imposibilidad es la descomposición del rostro del protagonista atacado por una enfermedad nativa. «Cachorro de tigre», por su parte, es una forma de estudiar (proponer) cómo los valores del medio y la herencia triunfan sobre los esfuerzos «civilizatorios» que se introducen desde fuera.

El final lo marcan también dos cuentos. En el penúltimo, «La mula de taita Remún», el relato tiene la imprecisión de una historia del folklore local. La voz del narrador aquí contrasta con la de los cuentos que la preceden y el que sigue, en el que domina la figura del narrador-personaje —el «juez»—. Pero, dado el contexto, al narrador de la historia de taita Ramón lo podemos pensar como la misma «persona» de los otros cuentos, quien, en este caso, se ha «apropiado» de una historia nativa. El cuento que marca el cierre, «Cómo habla la coca» presenta una figura particularmente interesante. Uno de los hablantes del cuento es el deseo, la adicción del narrador-personaje, el juez, a la coca. De esta manera, el libro que comienza con el narrador como «oyente» y «mediador» del mito de origen de ese mundo nuevo y extraño, se cierra con la reflexión íntima de quien ha sido absorbido ahora por su experiencia en ese lugar, donde ha adquirido comportamientos que les son propios en particular a los «indios».

Ventura García Calderón y el cuento regionalista

Nacido en Francia (1886), Ventura García Calderón viajó de niño al Perú donde vivió hasta 1909. Va a tener luego un período de viajes entre Europa y Perú, pero la mayor parte de su carrera creativa va a desarrollarse en Francia. La recepción de su obra referida al Perú fue, en lo esencial, negativa entre sus contemporáneos peruanos (a diferencia de su recepción en Europa). El peso de esta reacción se dejó sentir por mucho tiempo: marginó su obra del interés crítico y creó un marco de lectura restrictivo. Estas lecturas enfatizan la «exterioridad» del autor y, consecuentemente, la de la perspectiva que anima la representación narrativa. Sin embargo, en este siglo XXI hay nuevas lecturas (Valenzuela, 2011; Ubilluz, 2017) y valoraciones de la importancia de su obra entre nosotros, y es en ese marco que queremos inscribir nuestras observaciones sobre el lugar de Ventura García Calderón en el desarrollo de la cuentística peruana[6]. Nos vamos a concentrar fundamentalmente en *La venganza del cóndor* (1924).

Es interesante comparar el paso de su primera colección, *Dolorosa y desnuda realidad* (1914), a su segunda colección, *La venganza del cóndor* (1924). El primer libro de cuentos fue escrito en los años inmediatamente anteriores a la Gran Guerra europea y publicado el año de su inicio. Los personajes y sus historias nos llevan a un mundo sensualista, cosmopolita y decadente, el mundo de una Europa que está a punto de colapsar. *La venganza del cóndor*, por su parte, fue publicada en Madrid, en los años de entreguerras, y representa un cambio sustancial, no solo en lo correspondiente a los escenarios, historias y personajes, sino también en cuanto a la relación que el libro establece con sus lectores.

[6] Ver la introducción de Jorge Valenzuela a la recopilación de su narrativa… *Narrativa completa I y II.* Véase también el ensayo de Carpio Manickam y LaGreca en el volumen 3 de esta colección (2021).

A diferencia de *Cuentos andinos*, en *La venganza del cóndor* no se define un ámbito geográfico-cultural como centro. Por el contrario, se trata de la representación de una multiplicidad de espacios que, a la manera de nuestra geografía escolar, podemos denominar costa, sierra y selva: se trata de una incursión a las distintas formas del «interior» peruano. En eso, el libro de García Calderón parece fundarse en una experiencia de base similar al de López Albújar. En 1911 regresa Ventura al Perú asociado con un proyecto minero, que lo llevó a recorrer la sierra de Huaraz. Esta idea del viaje al interior se tematiza continuamente —es uno de los motivos centrales del libro que escribirá más tarde—.

Pero en García Calderón, a diferencia de López Albújar, no hay pretensión de conocimiento u observación objetiva o metódica de los mundos en los que incursiona. Por el contrario, se enfatiza el sentido de hallarse en un ámbito extraño, enigmático, que a menudo se revela hostil. Esto lo hace creando situaciones narrativas en las que se filtra la información a través de la perspectiva del protagonista, que en algunos casos es también el narrador. Los cuentos tienden a ser breves y se concentran en un momento de crisis; y esto ocurre tanto en el caso de protagonistas que se aventuran en esos mundos desconocidos, como en el caso de protagonistas que siendo «propios» del lugar, e incluso sintiéndose en posición de control o dominio en él, ven trastocada su posición de poder y se encuentran de súbito en suelo extraño.

La experiencia de entrada en esos mundos rurales del interior peruano está bien representada en los términos que Ventura propuso en el prólogo a los *Cuentos malévolos* de Palma: un viaje hacia la extrañeza y lo extrañante; ya no con cigarrillos egipcios o hachís, sino con coca y chamico. De modo que pensarlo en términos de lo «exótico» es apropiado si adquiere esto un carácter descriptivo y no valorativo: es la perspectiva desde la que se comunica la experiencia del «otro» y «lo otro» como enigmático, ajeno e irreducible; y también problemático y amenazante.

No presenta el libro de Ventura un diseño orgánico como el que hemos descrito en *Cuentos andinos*. Sin embargo, se establece una intensa solidaridad entre las historias en virtud de patrones narrativos, temáticos y de tono, con los que se expresa el universo de obsesiones del autor —que es también un registro de la imaginación del lector al que se dirige, que no es solo, en sentido estricto, un lector europeo—.

El cuento «La venganza del cóndor» ofrece uno de los modelos temáticos y formales del libro. La situación narrativa es la de un narrador testigo que, desde el inicio de su recuento, se presenta no solo como ignorante del mundo al que está por entrar, sino también angustiado por la posibilidad de tener que hacer el viaje sin guía. En la escena con que abre el cuento se expresa también un agregado nivel de distancia, dado que el narrador se siente chocado por la conducta de un oficial del ejército que pretende darle una lección de cómo tratar a los «indios»: con la punta del pie. En la historia,

como el título lo anuncia, se produce el desquite contra el oficial injuriante por parte del «indio» injuriado. El narrador, que viaja ahora con ese «indio» como guía, solo puede sospechar lo que ha ocurrido, pues está en un mundo en el cual las certezas no son posibles para él.

La angustia de estar solo en ese mundo desconocido se hace horror en el cuento «Coca» donde el protagonista se encuentra en medio de la puna (¿qué hace allí?), abandonado por su guía, al que había intentado forzar a que siguiera con el viaje, a golpes, en contra del temor del «indio» que ha sentido un mal augurio en el sabor amargo de su coca. Se encuentra el intruso solo, y con una herida (¿infligida por el guía antes de huir con las mulas?) por la cual se va lentamente desangrando, hasta su muerte. La historia, en este caso, es contada en la voz de un narrador externo, pero desde la perspectiva del protagonista, cuya agonía febril es alimentada por la coca que chaccha, como los «indios», con la esperanza de sostenerse en espera de alguien que lo rescate. En ambas historias, el blanco que se siente con el poder de doblegar al «indio» para que sirva su voluntad termina castigado, sufriendo las consecuencias de sus acciones.

Imagen 2. Foto de Ventura García Calderón. Tomada de Ventura García Calderón. *Narrativa completa*. Lima: PUCP, 2011, volumen 2.

Muchas historias hacen tema del castigo a la transgresión de los blancos, ya sea que interfieran con el curso de la naturaleza, o que se impongan a un individuo o una comunidad a través del uso de la fuerza. Ocurre así en «La llama blanca» y «La momia», dos historias que además destacan la veta gótica del libro. Cuentos como estos revelan que los viajes y encuentros que hacen el libro, no solo se dan en espacios y con gente, sino también con mentalidades. En muchas de estas historias emergen materiales que provienen de «otro» tiempo y cultura[7].

Estas historias revelan, también, otra de las obsesiones del universo de este autor: la fascinación que produce la feroz conducta de los señores de horca y cuchillo que pueblan ese mundo. Dos historias son particularmente interesantes al respecto, «Murió en su ley», que hace tema de un feudo familiar, y «En los cañaverales», que habla de la rivalidad entre gamonales. La violencia de los señores no va dirigida al «indio» o a sus subordinados en estos casos, sino a ellos mismos como agentes de su propia destrucción.

Otras dos historias conectan este aspecto violento del mundo con la experiencia «íntima» del narrador. En «Chamico» se introduce un personaje femenino, similar al de *Doña Bárbara* de Gallegos, cuya sexualidad se impone sobre los hombres de su entorno, situación que es rechazada en la ciudad (Lima), pero que reina en los dominios de su hacienda sureña. A ella se dirigen el narrador y un acompañante, en busca de rescatar a un amigo que ha caído bajo el embrujo (chamico) de esta circe criolla. El viaje por desiertos y médanos es en sí peligroso, y llegan a la hacienda solo para confirmar el poder que esta mujer ostenta en sus dominios. En «Amor indio» el narrador protagonista empieza a recontar su fascinación con la conducta prepotente, díscola, de uno de esos señores feudales de la región, con el que viaja. De la posición vicaria, voyerista, va a pasar el narrador a identificarse con el gamonal y va a actuar de acuerdo a ello, tomando sexualmente a una joven india a la manera, fantasea él, de sus ancestros. A diferencia de otras historias en las que la violencia del gamonal es castigada, en esta parece triunfar. Este «triunfo», como en otras historias, consiste en que el sujeto es poseído por alguna de las fuerzas del mundo en el que ha entrado.

Hay una constante tematización de los peligros que acosan al extranjero que se aventura en esos mundos enigmáticos; y aquellos que, sintiéndose amos y señores en esos dominios, ven al mundo tornarse en su contra hasta la destrucción o la locura. Del mismo modo, hay una constante advertencia sobre el potencial de aquellos que parecen subyugados e inermes de convertirse en agentes de castigos inimaginables contra sus ofensores. El mecanismo que opera aquí, en la base de estas historias, y que

[7] Para el lugar de Ventura García Calderón en el curso de la literatura fantástica, véase el ensayo de Güich y Honores en este volumen.

se va construyendo conforme nos adentramos en su lectura, es el de conectar con los temores persistentes que sobre «el otro» y sobre «lo otro» abriga la imaginación de los que se internan en ello o se hallan confrontados por ello. Hay un cuento que revela este mecanismo fundamental del libro y que por eso podemos considerar emblemático: «Fue en el Perú».

Esta historia se construye a partir de una de las situaciones características del libro (y que hemos visto también en López Albújar): el narrador «escucha» el relato de un informante, en este caso la negra Simona. Su relato revela una historia secreta, oculta: el nacimiento de Jesús «fue en el Perú» y el que no se sepa, el que se hayan robado al niño —que luego ha de morir— ha sido la obra de los blancos, que «Se aconchavaron para que no lo supiera náidenes porque es tierra de pobres» le explica la vieja al narrador. Comenta este: «No podía sorprenderme esta nueva culpa de mi raza. Los blancos somos en el Perú para la gente de color responsables de tres siglos injustos» (2001, I, p. 534). Como el relato de la negra Simona se hace confuso, «es menester —nos dice el narrador— resumirlo con sus propias palabras» (I, p. 535).

El relato de la negra Simona va a cerrar en clave mesiánica: «Pero todos sabemos que Su Majestad murió y resucitó después y se vendrá un día por acá, para que la mala gente vean [*sic*] que es de color capulí como los hijos del país. Y entonces mandará fusilar a los blancos y los negros serán los amos, y no habrá tuyo ni mío, ni levas, ni prefectos, ni tendrá que trabajar el pobre para que engorde el rico…» (2011, I, p. 537).

Este es el contenido desde el que se debe escuchar la idea central de «La venganza del cóndor»: la venganza como castigo por los agravios cometidos, la restitución de un orden invertido por la maldad del blanco, un sentido de justicia «otra» al que está también atento el oído criollo de López Albújar. En el caso de los cuentos de Ventura, estos contenidos entroncan con el temor a la «guerra de castas», un fantasma que había acosado y seguía acosando a la imaginación criolla[8]. Ventura no hace literatura política, no hace literatura de denuncia, no hace indigenismo. Hace literatura «exotista», porque es desde allí que mejor revela la distancia que tenemos de esos mundos —de esas «regiones»— y la naturaleza de los encuentros que tenemos con ellos; porque es allí donde se activa el temor a lo desconocido, la sospecha de que en esos mundos anida una amenaza que quizás nosotros no sepamos reconocer a tiempo.

[8] Piénsese desde la rebelión de Huancané, en 1867, sobre la cual escribió Pardo, a la rebelión de Atusparia, en 1885, en la serranía de Áncash, que recorrió Ventura, a la de Rumi Maqui (1915-1916) que impresionó tanto a los intelectuales de la década de 1910, y a la resistencia que empezaban a hacer los campesinos indígenas contra el sistema gamonal en la década siguiente.

César Vallejo

La obra narrativa de Vallejo se extiende a lo largo de las décadas de 1920 y 1930. De las obras que publicó en vida la más conocida es la novela *El tungsteno*, que apareció en Madrid en 1931 (Editorial Cenit, colección «La novela proletaria»). Su cuento más famoso, «Paco Yunque», fue escrito probablemente en ese mismo período, pero fue publicado póstumamente en 1951, en la revista *Apuntes del Hombre*, en Lima (año I, número 1, julio). Ambos textos están escritos en la vena realista, y esto definió por mucho tiempo nuestro sentido de su narrativa[9]. Además de estos dos textos, durante su estancia en París trabajo en la novela *Hacia el reino de los Sciris*, que apareció póstumamente en Lima, en 1944, en *Nuestro Tiempo* (números 1, 2 y 3, correspondientes a los meses de enero, marzo y mayo). También de esa época es un conjunto de cuentos que solo aparecieron a finales de la década de 1960, en la edición de Georgette Vallejo de *Novelas y cuentos completos* («El niño del Carrizo», «Viaje alrededor del porvenir», «Los dos Soras» y «El vencedor»). Finalmente, la crítica también señala en este período un conjunto de los textos de *Contra el secreto profesional,* que se deben leer como parte del corpus narrativo de Vallejo. Críticos como Ricardo González Vigil consideran incluso que esos textos constituyen, tal vez, el aspecto más creativo y original de su narrativa (2013).

Pero antes de partir a Francia, en el año de 1923, Vallejo publica dos libros en Lima: *Escalas* (melografiadas por César Vallejo) que, como *Trilce*, fue publicado en los Talleres Gráficos de la Penitenciaria; y una novela corta, *Fabla salvaje*, que apareció en la colección «La novela peruana» (año I, número 9). La obra que nos interesa aquí de manera particular es *Escalas*, su libro de «cuentos»[10]. La entrada a este momento de la narrativa de Vallejo nos permite enfatizar el carácter experimental de la escritura en este tiempo y el lugar que la práctica del cuento tiene en ese proceso. Nos ayuda también a considerar la forma en que distintas venas o corrientes convergen en esos años, creando un idioma literario de textura nueva y compleja.

Escalas, desde el título, llama la atención sobre la escritura misma a través de una figura musical. Más aún, Vallejo pone el énfasis sobre ese juego música-escritura una vez más cuando, en seguida del título, se lee que son escalas «melografiadas» y se completa con la inscripción del autor, «por César Vallejo». El título ha causado controversia, pues hay quienes lo entienden como *Escalas melografiadas* y no solo *Escalas* (incluso

[9] Para el lugar de *El tungsteno* en el corpus del indigenismo, véase el ensayo de Estelle Tarica en este volumen.

[10] Claude Couffon halló y publicó un «nuevo» texto de *Escalas*, revisado (quizás mejor, rehecho) por Vallejo en la década de 1930. El texto presenta diferencias con respecto al primero. Para los efectos de este ensayo nos vamos a concentrar en el libro de 1923.

como *Escalas melografiadas por César Vallejo*). Aunque parece estar ya definido con claridad, la discusión sobre el título no fue y no es banal; es, por el contrario, motivada, incluso incitada, nos parece, por el autor.

El libro está dividido en dos partes. Los textos de la primera parte se agrupan bajo el título «Cuneiformes»; mientras que los de la segunda se identifican como «Coro de vientos». De un lado, la tematización de la escritura como escritura-inscripción: de los seis textos de «Cuneiformes» cinco se denominan «muros», el otro, «alféizar». Esa es la particular arquitectura del texto. De otro lado, en «Coro de vientos» se intensifica la metáfora musical.

Existe la tendencia a separar o, por lo menos, a pensar por separado los textos de «Cuneiformes» y los de «Coro de vientos». Hay razones para ello. Los «muros» de «Cuneiformes» son cercanos en su texturas idiomática e ideológica a la escritura de *Trilce*; son como partes de un mismo impulso creativo. Se organizan en torno a materiales comunes: el confinamiento del sujeto, las paredes de la celda que lo angostan (lo angustian), el denso transcurrir de los minutos, el desgarrón afectivo. Se expresa la «experiencia» también como una radical inmersión en la subjetividad: la representación de una mente idiosincrásica que piensa, percibe y en la que se descoyunta el lenguaje —la rebelión contra el lenguaje, contra el enmascaramiento lógico de una realidad incierta que resiste simbolización—.

Hay una tendencia en el discurso crítico a ya no pensar estos textos como cuentos; algunos apuntan a su carácter poemático, otros sugieren el término «estampas». Se registra de esta manera la transgresividad de su escritura: la puesta en juego de pautas constructivas no características de la narrativa o que parecen reñidas con la lógica del relato. Se siente en «Cuneiformes» la intensa experimentación formal que se origina en la crisis del lenguaje modernista, y la agudiza. Pero «Cuneiformes» sostiene una estrecha solidaridad temática y formal con «Coro de vientos». Por ejemplo, los primeros cuentos de «Coros…» recogen aspectos centrales de la mente y afectos que configuran la subjetividad de «Cuneiformes»: la imagen de la madre muerta («Más allá de la vida y de la muerte»); el sentido de injustica en la reclusión, y la porosa frontera entre culpabilidad y no culpabilidad («Liberación»); la nostalgia y retorno fantasmal al mundo de origen («Los aynas»); y el sentido de lo demencial («Mirtho»), que se percibe a lo largo del conjunto. Es esto y el proceso de modulaciones del lenguaje lo que define el carácter de *Escalas* como expresión de un proyecto de renovación de la narrativa que se va a hacer más claro a lo largo de la década.

En los seis textos que configuran el «Coro de vientos» se suele reconocer con menos dificultad la forma del cuento tradicional. Incluso se ha descrito la estructura de uno de ellos, «Más allá de la vida y de la muerte», como característica del modo

fantástico (Susti, 2013)[11]; y a otro de ellos, «Cera», se lo ha pensado como un primer, sólido exponente de una narrativa de la ciudad moderna que crece, a la que se explora en sus submundos bohemios. Aun así, los contornos del género son, en el conjunto, algo difusos, pues los textos se afirman en zonas de intersección de modos narrativos.

En cuanto a lenguaje y al tipo de imaginación que parece alentar a los textos de «Coro de vientos», todavía se los puede pensar en las coordenadas del modernismo (y su tendencia al lenguaje ornamental y gesticulante) y la estética decadentista (con su fascinación por lo extraño y lo mórbido); pero solo si se da cuenta de las idiosincrasias que afloran y ponen en evidencia la inestabilidad de esos modelos. Ricardo González Vigil propone, acertadamente, pensar *Escalas* como una escritura «que marca el tránsito de la narrativa modernista [...] a la narrativa vanguardista o de experimentación liberada de las normas tradicionales» (2013, p. 11). Es precisamente por eso, nos parece, que la lectura debe insistir en la articulación entre las dos partes, siguiendo la metáfora musical, para sentir en toda su fuerza el efecto disonante que busca y produce el conjunto —que es también principio que rige el lenguaje al interior de cada una de las dos partes—.

Cuando leemos en conjunto a estos tres autores (López Albújar, García Calderón, Vallejo) en sus trabajos de inicios de la década de 1920 ya el lenguaje literario peruano suena diferente. O tal vez más que eso, ya no es «lenguaje» sino «lenguajes», en plural. En ellos se amplía el registro y se registra el proceso en el que se constituye esta multiplicidad de voces en la creación de nuevas formas de narrar.

Otros cuentistas del modernismo y el regionalismo

Durante el período 1920-1950 hay una notable producción de cuentos, inscritos todavía en la estética del modernismo, que aparecen en revistas y en libros. Son estos particularmente valiosos e interesantes porque ofrecen retratos de personajes y desarrollan situaciones que tienen como marco la ciudad y la sociedad limeña. Uno de los más destacados escritores de esta veta es Enrique A. Carillo (1876-1936), autor de una interesante novela corta, *Cartas de una turista* (1905), donde explora la vida y costumbres de las clases altas de Lima[12]. Escribió, además, crónicas con el seudónimo de Cabotín. Sus cuentos circularon principalmente en revistas como *Mundial* y es recién en el año 2007 que se publica el conjunto de sus crónicas, cuentos, poemas y ensayos literarios.

---

[11] Para el lugar de Vallejo en el desarrollo de la narrativa fantástica en el Perú, véase el ensayo de Güich y Honores en este volumen.

[12] Para el lugar de Carillo y *Cartas de una turista* en el desarrollo de la narrativa de la ciudad, véase el ensayo de Alejandro Susti en este volumen.

Otro escritor de las filas del modernismo fue Manuel Beingolea Balarezo (1881-1953) quien también ejerció el oficio de periodista. Queremos destacar su novela corta, *Bajo las lilas*, publicada en la misma colección, «La novela peruana» y el mismo año de 1923, que *Fabla Salvaje*, de Vallejo; *Una posesión judicial*, de López Albújar; y *Mors ex vita*, de Clemente Palma, entre otras.

El escenario de esta novela es Barranco, como luego lo será en *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán y *Suzy* (1930), de Diez Canseco[13]. Su único libro de relatos, *Cuentos pretéritos* (1933) reúne diversos textos publicados en periódicos y revistas. Uno de los relatos más sobresalientes del conjunto es «Mi corbata». Allí encontramos una historia que sigue el proceso de ascenso social del narrador-protagonista. En este cuento se presentan las costumbres de una Lima todavía señorial y se aborda ya el asunto del enfrentamiento entre las culturas de las distintas clases sociales.

En esta nómina de escritores debemos mencionar a Lastenia Larriva de Llona (1848-1924), quien publicó su único libro de relatos titulado *Cuentos*, en 1919[14]. En estos textos, marcados por la estética romántico-modernista, se puede reconocer el llamado de lo fantástico y lo gótico como en «Cuento del sepulturero» o «Misterio». En otros relatos explora el ámbito de la familia y de la vida en sociedad. Uno de los cuentos más interesantes es «Una historia como hay muchas» donde el cine, como técnica y espectáculo, juega un papel fundamental. A lo largo de este período va a aparecer un número significativo de libros de cuentos escritos por mujeres (Juana Martínez ha registrado siete escritoras en su valioso artículo), aunque la crítica no ha registrado todavía su impacto[15].

Las décadas de 1930 y 1940: el cuento indigenista y las estampas mulatas

Cuando en 1966 los editores de la revista *Narración* comentaban en torno a la producción narrativa de los últimos quince años, reconocían que los jóvenes escritores que en la década de 1950 se habían lanzado a un proceso de renovación de la narrativa habían tenido un punto de apoyo en la obra de Ciro Alegría, José María Arguedas y José Diez Canseco. A ellos los consideraban «como los nombres más altos de una generación que a partir de los años 30 comenzó a crear la auténtica novela peruana, depurándola de exotismo modernista y del indigenismo formalista y militante»

[13] Para el lugar de Beingolea en el desarrollo de la narrativa modernista, véase el ensayo de Carpio Manickam y LaGreca en el volumen 3 de esta colección (2021).

[14] Después de cien años se volvió a reeditar este libro. La edición fue realizada por José Donayre (2019).

[15] Para el desarrollo de la narrativa escrita por mujeres en el siglo XX, véase en este volumen el ensayo de Claudia Salazar.

(*Narración*, 1, p. 42). Hemos visto ya que, durante la década de 1920, en lo que se refiere al cuento, se había producido trabajo significativo, fundacional y de renovación del lenguaje literario. De modo que la obra de Alegría, Arguedas y Diez Canseco, a su vez, no aparece tampoco en el vacío. Sin embargo, registramos en ellos, en particular en Arguedas y Diez Canseco, una propuesta que va en busca de una nueva forma, explorando nuevos ámbitos, ofreciendo nuevas perspectivas y trabajando el lenguaje en nuevas direcciones —en particular, en busca de un efecto de oralidad que afecte no solo la textura idiomática, sino también la textura ideológica del discurso de personaje—. Nos vamos a enfocar en la obra de Diez Canseco y Alegría, pues la obra cuentística de Arguedas recibe atención en otros ensayos en este volumen[16].

José Diez Canseco

José Diez Canseco (1904-1949) se inició muy joven en el oficio del periodismo que ejerció a lo largo de su vida. En la década de 1920 colaboró en revistas como *Amauta, Mundial* y *Variedades.* Participó en la vida política, hecho que va a determinar su salida del país en 1927, durante el gobierno de Leguía, cuando se va a Europa. Regresará al Perú en 1928. A la caída de Leguía en 1930, empezó su militancia en el APRA. Al desatarse la persecución contra los apristas a comienzos de la década de 1930, sale nuevamente hacia Europa, donde estuvo por tres años. En 1932 *La Prensa* de Buenos Aires premió su cuento «Jijuna». El creciente reconocimiento de su obra le abrió las puertas para trabajar en el diario *ABC* de España. En 1935 regresa al Perú. En 1945 viaja por unos meses a Europa. Ya asentado en Lima ese mismo año empezó a trabajar en el diario *La Prensa.*

El proyecto de *Estampas mulatas* se inicia en 1930 con la publicación bajo ese título de «El Gaviota» y «El Kilómetro 83», dos textos cuya estructura y extensión los pone en las coordenadas de la «novela corta». La segunda edición en 1938 incluye los cuentos «Jijuna», «Don Salustiano Merino, notario», «El velorio» y «Gaína que come güebo». La tercera edición, póstuma, es de 1951 y agrega los siguientes cuentos: «Chicha, mar y bonito», «Cariño e'ley» y «El trompo». Desde el inicio el proyecto está dedicado a darle forma a un ámbito particular, el de las clases populares: habitantes de los barrios de Lima, o del interior de Lima y Áncash, marineros y pescadores del Callao y Huarmey[17]. Diez Canseco no solo busca representar los dramas y destinos de sus personajes, también su habla. La textura idiomática de estos cuentos se construye

[16] El ensayo de Estelle Tarica la estudia en relación al desarrollo del indigenismo; el ensayo de José Alberto Portugal lo hace en relación al desarrollo de su obra narrativa.

[17] Para la discusión del lugar de las *Estampas mulatas* en el desarrollo de la narrativa afroperuana en el siglo XX, véase el ensayo de Juan Manuel Olaya en este volumen.

en la tensión que se da entre el discurso del narrador (donde se va desmontando el experimento modernista) y el discurso de los personajes. Esta tensión o contraste de estilo se puede pensar en términos de una disonancia que, como en el caso de Vallejo, revela la crisis del lenguaje modernista.

Entre los cuentos más conocidos y apreciados se encuentran «El trompo», posiblemente escrito en 1940, publicado en la revista *Excelsior* de Lima en 1941 y luego incluido en las *Estampas mulatas* de 1951. El protagonista es Chupitos, un niño afroperuano, quien pierde su muy preciado trompo jugando a la «cocina», juego que el narrador describe en su voz, pero desde lo que sentimos que es la sensibilidad del niño, como «infame y taimado, sin gallardía de destreza, sin arrogancia de fuerza». El relato se concentra en los esfuerzos del protagonista para agenciarse otro trompo para poder recuperar el que había perdido. Cuando la oportunidad se presenta, sin embargo, es en otro juego de «cocina», en el que su antiguo trompo, en manos de otro niño, ha quedado «chantado» para ser castigado por los otros jugadores. Viendo el cruel y lento daño que su preciado trompo está recibiendo, cuando le llega el turno Chupitos lo raja y rompe definitivamente para evitar que lo sigan quiñando. En el cuento se ha desarrollado una segunda historia sobre el hogar del protagonista, donde se revela la infidelidad de la madre y la violenta venganza del padre contra ella. Las dos historias se encuentran haciendo eco de la lección que Chupitos aprendiera del desastre doméstico: «… mujeres con quiñes, como si fueran trompos, ni de vainas! No, nada de lo que un hombre posee, mujer o trompo —juguetes— podía estar maculado por nadie ni por nada» (1973, p. 271).

Dado el ámbito de representación y la experimentación con el lenguaje, Escajadillo ha considerado a Diez Canseco como un antecesor de los jóvenes cuentistas que empiezan a publicar en la década de 1950. Algunos de estos autores reconocieron su importancia, como hemos visto; más difícil es calibrar su influencia. Sin embargo, esta forma de concentración en un ámbito social y cultural en el que Diez Canseco le intenta dar forma a «lo criollo», bien se puede leer en conexión con lo que van a ensayar más tarde Congrains y Reynoso, e incluso con lo de Ribeyro —aunque en este último no se da esa búsqueda para crear un efecto de oralidad—.

Ciro Alegría

Ciro Alegría (1909-1967) publicó en vida solo dos libros de cuentos: en Santiago de Chile, *La leyenda del nopal* (1940), un libro de cuentos para niños; en Lima, *Duelo de caballeros* (1963). Otros libros de cuentos aparecen póstumamente, como *Panki y el guerrero* (1968)[18], *La ofrenda de piedra* (1969), *Siete cuentos quirománticos* (1978) y

[18] Leyendas y cuentos amazónicos para niños.

El sol de los jaguares (1979). Estos recogen relatos dispersos en periódicos y en revistas del Perú y el extranjero, manuscritos no publicados previamente o reorganizan cuentos previamente publicados en libro. Si bien pensamos en la narrativa de Ciro Alegría asociada al indigenismo y al mundo de los Andes del norte del Perú, el rango de temas y mundos representados de su cuentística es amplio[19].

La cuentística de Alegría está íntimamente conectada con su novelística. Por ejemplo, durante su destierro en Chile (1934-1941), en el período en el que va producir y publicar toda su fundamental novelística, Alegría publica «El nacimiento de Zenón Cusma» (1940, bajo el título de «Nacimiento»), que debía constituir el primer capítulo de una novela inconclusa, «La flauta de pan»; así como «Calixto Garmendia», escrito en Cuba (1953), era un fragmento de la novela «Lázaro», ya en proceso entonces, pero permaneció también inconclusa.

De modo que el inicio de su cuentística se da en Chile. De ese período tal vez el cuento más memorable sea «Cuarzo» (1939), una historia característica del realismo social indigenista. Se trata del retorno al hogar del «indio» Fabián que ha estado trabajando en las minas, lejos de su familia, por varios años. Lleva consigo, como regalo para su familia, un objeto preciado: un trozo de cuarzo. El viaje está marcado por el desarrollo de una gran tormenta que desata su furia contra la tierra. Fabián resiste y avanza, pero teme no poder continuar porque la tormenta ha causado un huayco. Cuando el obstáculo es superado se impone con horror el descubrimiento del desastre: su hogar ha sido enterrado. El viaje termina en los esfuerzos por recobrar de entre la tierra (cruel ironía para quien ha sobrevivido el trabajo en la mina) los cuerpos de su familia.

El grueso de su trabajo en el género se concentra en el período de 1941 a 1960, cuando Alegría vive en los Estados Unidos (hasta 1948), en Puerto Rico (hasta 1952) y en Cuba. Este período está muy bien representado en el volumen *Siete cuentos quirománticos*, de edición póstuma (Buenos Aires, Editorial Losada, 1978). Las historias están localizadas en ciudades como Nueva York y San Juan, y en el estado de Wyoming. Esta colección abre con un cuento largo (¿tal vez un fragmento de novela?), «El amuleto», y cierra con una novela corta, «El hombre que era amigo de la noche». Algo similar ocurre con la colección *La ofrenda de piedra* (Lima, Editorial Universo, 1969) que cierra con «Siempre hay caminos», novela corta iniciada en Chile y retomada hacia finales de su estancia en Cuba. Como hemos visto ya en la práctica de sus contemporáneos, en particular en Diez Canseco, el cuento y la novela corta tienden a ocupar espacios contiguos. En el caso de Alegría, esto ocurre ya sea por designio autorial o por acertado designio editorial.

[19] Para el lugar de Alegría en el desarrollo del indigenismo, véase el ensayo de Estelle Tarica en este volumen.

Casi al cierre de su vida publicó Alegría *Duelo de caballeros*. El cuento epónimo presenta características que vale la pena destacar. El cuento se inicia con la historia del encuentro en prisión del autor (preso por razones políticas) con Carita, el *faite* que liquidó a Tirifilo en un famoso duelo a chaveta. El autor nos dice que recibió directamente de Carita la historia de ese duelo, pero el documento en que registró el testimonio oral fue desaparecido en una requisa que hicieron los guardias en la prisión. Comenzado el cuento en el registro de un «*reporter*» de diario, la historia confiada al autor va a ser contada a partir de su memoria. Ese encuadre periodístico y testimonial está a tono con lo que en esos años va a animar, como veremos, el trabajo de Enrique Congrains, uno de los jóvenes innovadores que entran en la escena.

El cuento a partir de la década de 1950: el relato de la ciudad, el tema rural y neoindigenista

El esfuerzo por ampliar la participación política que llevó al gobierno a José Luis Bustamante y Rivero en las elecciones de 1945, liderando la alianza de partidos del Frente Democrático Nacional, fue liquidado por el golpe de Estado encabezado por el general Manuel A. Odría. El nuevo gobierno reestableció la proscripción del partido aprista, que había sido instaurada en la década de 1930, e instaló un régimen autoritario que había de durar ocho años. En este período, el Ochenio, lado a lado con su carácter represivo y reaccionario, el gobierno se ve obligado a responder a las presiones que imponen una serie de fenómenos sociales —entre ellos, el creciente flujo de la migración interna que tiene como una de sus consecuencias más inmediatas el crecimiento acelerado de las ciudades—.

Este período va a ver el surgimiento de una vigorosa narrativa cuyo centro de atención es la ciudad, y que se interna en la representación de la situación social, económica y psicológica de los sujetos urbanos. Es una narrativa que registra la intensa experiencia del cambio acelerado, de la transformación de las ciudades —en particular Lima—. Se va a dar en este contexto otra forma de exploración del «interior»: una entrada en los ámbitos marginales de la ciudad, en la experiencia de la llegada y asentamiento de masas de migrantes internos, en la creación de las «barriadas»[20]. La denuncia de la miseria urbana le va a dar un fuerte tono de protesta social; sin embargo, esta literatura también se va a internar en las angustias, en los dramas de las clases medias. Si bien la experiencia de la ciudad va a ser un elemento dominante, en este mismo contexto se sostiene el interés por la representación del mundo rural y provincial que se va a realizar enfatizando no solo los problemas sociales, sino también explorando la psicología de los personajes de esos mundos.

[20] Para el desarrollo de la narrativa de la ciudad, véase el ensayo de Alejandro Susti en este volumen.

El proceso de representar estos nuevos ámbitos de la experiencia, estos nuevos actores en sus mundos sociales y personales, va a determinar también una intensa experimentación con técnicas narrativas: de distintas formas del manejo del tiempo, al trabajo con las formas de representación de los discursos de personajes (diálogo, monólogo interior, flujo de conciencia, discurso indirecto libre, etc.). Esto último, en particular, va a demandar experimentos con la textura idiomática de los relatos para poder representar la variedad de registros lingüísticos de los distintos personajes y ámbitos sociales. Finalmente, si bien es cierto que esta literatura va a impulsar el modo realista de representación, también es cierto que ese «realismo» va a ser explorado y llevado a sus límites, y el modo fantástico va a recibir un nuevo impulso[21].

Enrique Congrains y los cuentos de la marginalidad urbana

La obra narrativa de Enrique Congrains Martín (1932-2009) la componen dos libros de cuentos, *Lima, hora cero* (1954) y *Kikuyo* (1955), y tres novelas, *No una sino muchas muertes* (1957), *El narrador de historias* (2008) y *999 palabras para el planeta Tierra* (2009)[22]. Sus libros de cuentos y la novela de 1957 tuvieron gran importancia en la afirmación de la nueva narrativa en su tiempo[23]. El primer libro de Congrains es particularmente importante porque marca el inicio de una serie de libros de cuentos sobre la experiencia de la ciudad e inscribe un modelo de escritura caracterizado no solo por su compromiso realista y su actitud crítica, sino también por la intención de que la literatura intervenga de manera directa en el diálogo sobre la dinámica presente de la sociedad.

Lima, hora cero está compuesto de cuatro cuentos que exploran los mundos de la pobreza humana en Lima, donde se encuentran los viejos tugurios y la «nuevas» barriadas. El libro aparece en un momento en el que se está gestando en la prensa y en los medios de comunicación una «narrativa» sobre el crecimiento caótico de la ciudad, en la que se representa la entrada de los migrantes (en su mayoría andinos) y su ocupación de los espacios marginales ya sea como una conquista, ya sea como una invasión. No debe extrañar entonces la calidad casi documental que Congrains le imprime a sus cuentos. Douglas J. Rubio da cuenta del impacto del periodismo en la obra de Congrains cuando lo cita en una entrevista donde declara que «el cuento "Lima, hora cero" está inspirado en una nota que sale en [la revista *Ya*] acerca de una

[21] Para el desarrollo de la narrativa fantástica en este período, véase el ensayo de Güich y Honores en este volumen.

[22] Hay también un cuento de valor que no fue publicado en libro, sino que apareció en antologías: «Domingo en la jaula de estera».

[23] Para el lugar de Congrains en el desarrollo de la narrativa de la ciudad, véase el ensayo de Alejandro Susti en este volumen.

invasión junto al Rímac» (71). Es este rasgo, fundamentalmente, lo que motiva la noción de «neorrealismo» con la que se ha intentado entender su novedad.

En un artículo temprano sobre esta nueva narrativa peruana, Earl Aldrich caracteriza el cuento «Lima, hora cero» de la siguiente manera: «Con toda la autoridad de un estudio de caso la narración presenta el inicio de una barriada, su desarrollo y orden social, los tipos de personas que pueblan el espacio y sus modos de supervivencia» (1963, p. 454; traducción de José Alberto Portugal). Habíamos caracterizado también con el modelo del «estudio de caso» ese aspecto particular de los *Cuentos andinos* con el que López Albújar le daba forma a su experiencia de encuentro con una cultura «extraña». En el caso de Congrains, esta práctica de la escritura le da forma a la experiencia de ser testigo de la emergencia de un «mundo nuevo». Es también una forma de contestación al tratamiento que el país oficial le daba los nuevos proyectos de asentamiento urbano y a sus sujetos.

Hay que destacar en «Lima, hora cero» la construcción de la voz del narrador como una voz «colectiva», así como también la emergencia de ciertos materiales de una nueva imaginación popular. Esto se puede apreciar bien, por ejemplo, en la invocación a Manco Cápac que esa voz colectiva entona cuando la marcha en la que protestan los habitantes de la barriada «Esperanza» contra el desalojo del que van a ser víctimas se encuentra con la estatua del Inca en la Plaza de Armas de La Victoria: «¡Baja, Hermano Manco Cápac, rompe tu costra de metal y únete a nosotros que somos sangre de tu sangre; baja Padre Eterno y condúcenos al triunfo así como condujiste, hace ya siglos, a otros hombres iguales a nosotros!» (s.f., p. 26). En la configuración de la voz y de la imaginación colectivas Congrains está anticipando lo que poco más tarde Arguedas, conmovido por el dinamismo y el drama de las barriadas, va a intentar en su himno-canción «A Nuestro Padre Creador Túpac Amaru».

Este intento por darle forma a la experiencia de los nuevos sujetos urbanos y a su proyecto colectivo, también se percibe en el cuento «Cuatro pisos, mil esperanzas», sobre los primeros habitantes de la unidad vecinal de Matute. Junto a esto, Congrains ensaya también historias en las que se representa en sus distintos aspectos el drama de los individuos. Se ve esto en su cuento más famoso, «El niño de junto al cielo», donde la inocencia del «recién bajado» y la malicia del marginal urbano están representadas por niños. Está también presente el drama, las ansiedades económicas de una clase media amenazada con la caída, en el cuento «Los Palomino». Este ámbito y el de la ansiedad por el espacio donde vivir son centrales en Congrains y van a ser explorados sostenidamente también por Julio Ramón Ribeyro.

Desde *Lima, hora cero*, Congrains propone un tipo de escritura y, también, un tipo de escritor. Parte del valor de ese primer libro residió en su esfuerzo por incitar a la literatura de ficción, en particular al cuento, a adoptar las formas del reportaje,

la crónica, el documental. Algo de esto recogerán más adelante los animadores de la revista *Narración*.

Julio Ramón Ribeyro: *La palabra del mudo*

El escritor más importante del cuento peruano del siglo XX es Julio Ramón Ribeyro (1929-1994). Este juicio es ampliamente compartido y quienes lo sostienen pueden señalar la continuidad en la práctica del género, la variedad de modulaciones que le da a lo largo de su obra, la calidad de las piezas y del conjunto. Pero también, nos parece, porque entre los escritores que han practicado el cuento en pocos se siente, como en él, la escritura más inmediatamente orgánica al género. La obra de Ribeyro la estamos pensando, desde nuestra óptica presente, como la construcción de «La palabra del mudo» —un proceso que no es solo el de la escritura sino también, y tal vez, sobre todo, el de la constitución de los libros, las series de cuentos, como los llama en el prólogo al tomo IV de *La palabra del mudo*—. Vamos a describir su desarrollo en cinco momentos, en parte inspirados por los que observó Peter Elmore en *El perfil de la palabra* (2002) —libro que acompaña de manera excelente la lectura de estos cuentos—. El primer momento lo marcan la aparición sucesiva de *Los gallinazos sin plumas* y *Cuentos de circunstancias*.

En 1955 aparece en Lima el primer libro de cuentos de Ribeyro, *Los gallinazos sin plumas*, conformado por ocho cuentos que configuran un conjunto sostenido por la coherencia del estilo y la consonancia de los temas. En diversos aspectos de este libro reconocemos el material que le va a dar forma a sus posteriores narraciones, como la importancia y el particular tratamiento del espacio urbano, y la exploración de la experiencia social y psíquica de personajes de distintas clases sociales que habitan esas zonas donde el drama de la modernización urbana y peruana se siente con intensidad angustiante[24]. No es esto muy diferente de Congrains; sin embargo, Ribeyro está más comprometido a mostrar que a demostrar.

El cuento epónimo presenta la historia de dos chiquillos que viven en un corralón en los linderos de Miraflores, cuyo abuelo los explota —los fuerza a buscar en la basura alimentos para engordar a un cerdo en cuya venta tiene puesto todo su interés—. La narración empieza, como lo ha comentado Eva Valero (2003)[25], con esa gran

[24] Para el lugar de Ribeyro en el desarrollo de la narrativa de la ciudad, véase el ensayo de Alejandro Susti en este ensayo.

[25] Eva Valero ha explicado acertadamente esa relación de la ciudad con la obra narrativa de Ribeyro en la cual, Lima asoma como una «ciudad invisible» donde: «La ciudad nos sorprende con una inmensa oquedad: el escamoteo sistemático de descripciones físicas del entorno urbano» (2003, p. 29). Uno de los rasgos que detalla Valero es la capacidad para impregnar los escenarios como una «ciudad sugerida» que está presente en todos los relatos de *Los gallinazos sin plumas*.

capacidad de sugerencia de los escenarios y personajes: «A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parecen que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal» (1973 I, p. 5). Esta presentación de la ciudad sirve como un pórtico brumoso por el cual entramos a una historia contada en punzante tono realista. Pero si bien el tono realista domina en la representación, la naturaleza del mundo que está en el centro de nuestra atención desborda su marco y emerge de allí el grotesco social. El título del cuento apunta en esa dirección: la identificación de los protagonistas con las aves carroñeras —la forma limeña/peruana, del hombre como «el bípedo sin plumas (de uña ancha)» de Diógenes—: «La luz desvanece el mundo mágico del alba. Los gallinazos sin pluma han regresado a su nido» (p. 7).

La explotación es parte de la vida cotidiana de estos muchachos, quienes, empujados al límite de su capacidad para aguantar el abuso, finalmente enfrentan al abuelo que, en la pelea, termina cayendo al chiquero. El cuento cierra con los muchachos saliendo del corralón, rumbo a la ciudad que, como una fiera, los espera: «Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta de que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula. Desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla» (p. 16).

Los siguientes cuentos muestran a otros protagonistas atrapados en su situación de marginalidad. En el relato «Interior L» los personajes centrales son un colchonero y su hija. El narrador revela que el resto de la familia ha muerto como consecuencia de la tuberculosis. Padre e hija viven asediados por la pobreza. Al enterarse el colchonero de que su hija ha sido seducida y embarazada por un obrero de una construcción vecina, utiliza esta situación para chantajearlo. Pero una vez gastado el dinero, el colchonero decide explotar a su hija para chantajear a otros incautos seductores. La miseria material y la miseria moral como forma de vida.

En «La tela de araña» aparece en Ribeyro la figura del migrante provinciano enfrentando a la gran ciudad, asunto central de la época. La protagonista, María, una muchacha oriunda de Nasca, labora como empleada en una casa de la burguesía limeña donde es asediada sexualmente por el hijo de esta familia. El relato se inicia cuando ella se instala en la habitación de una amiga, donde se ha refugiado después de escaparse de la casa de sus patrones. La amiga ha prometido presentarle esa noche a una persona que la ayudará a conseguir otro trabajo. La historia teje el presente en el que la protagonista espera, con su pasado más inmediato —los eventos que la han puesto en esa situación—. Cuando llega el supuesto benefactor, se entiende que sus intenciones son las de explotarla sexualmente. Como muestra la araña que María observa tejer su

tela en el techo de la habitación, así la historia es el descubrimiento por la protagonista de que su vida es una urdimbre de la que no podrá desenredarse.

Este primer libro convirtió a Ribeyro en uno de los representantes más importantes de su generación. Como lo ha señalado con acierto Peter Elmore este libro de Ribeyro establece una de las vetas fundamentales de su narrativa posterior: «Con *Los gallinazos sin plumas*, Ribeyro colocó la piedra angular de una de las columnas que sostienen su obra narrativa, aquella en la cual se conjugan el realismo social con la indagación en la subjetividad de los excluidos» (2002, p. 54). Esta vocación realista, que ha sido ampliamente reconocida por la crítica (Higgins, 1991; Esteban, 1998), respondía al tono y al carácter de su tiempo y su referente fundamental: el Perú, Lima y el progreso-miseria que el proceso de modernización creaba. Ahora bien, se piensa frecuentemente en Ribeyro como un escritor afiliado a las prácticas del cuento realista clásico —opinión que no le sería ingrata al autor—. Sin embargo, esto no debe distraer nuestra atención de la pericia con la que maneja ese modelo, ni del uso perfectamente orgánico de las técnicas narrativas modernas.

Al regresar a Lima en 1958 publicó su segundo libro, *Cuentos de circunstancia*. En este nuevo conjunto de relatos aparece un registro distinto que funciona dentro de las coordenadas del absurdo y lo fantástico, lado a lado con la veta realista[26].

En el primer cuento, «La insignia», el narrador protagonista evoca el acontecimiento que transformó su vida: encuentra en la calle una insignia que, al usarla, lo va introduciendo misteriosamente a una organización secreta, en la que progresivamente irá ascendiendo hasta terminar, unos años después, como su presidente. Concluye su relato el narrador haciendo el recuento de todos los beneficios que le ha traído su nueva situación y comenta: «Y a pesar de todo esto, ahora, como el primer día y como siempre, vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cuál es el sentido de la organización, yo no sabría qué responderle» (1973 I, p. 107). Muchos lectores han conectado este relato con algunos textos de Kafka; es decir, los ha llevado a reconocer el sentido crítico (existencial, social) del absurdo.

Entre los cuentos de corte fantástico destaca «Doblaje». Nuevamente el autor utiliza un narrador en primera persona. En esta ocasión es un pintor londinense, lector de libros de ocultismo, obsesionado por el tópico del doble (el *doppelgänger*): «Con el tiempo la idea del doble se me hizo obsesiva. Durante muchas semanas no pude trabajar y no hacía otra cosa que repetirme esa extraña fórmula esperando quizás que, por algún sortilegio mi doble fuera a surgir del seno de la tierra» (1973 I, p. 120). La historia se desarrolla en dos escenarios, Londres y Sydney —donde supuestamente

[26] Para el lugar de Ribeyro en el proceso de la narrativa fantástica, véase el ensayo de Güich y Honores en este volumen.

se encontraría el doble del protagonista—. El manejo de la perspectiva lleva al lector a dudar entre la existencia de un doble australiano o la perdida de la razón del pintor. Se produce así la hesitación, que es el estado donde habita lo fantástico.

El cuento «La molicie» se incorporó en ediciones posteriores, aunque fue escrito en la década de 1950. La narración también en primera persona presenta la historia de dos jóvenes que se enfrentan a la modorra del verano, identificada como la molicie, que va adueñándose de sus voluntades. Este relato ha sido conectado con «Casa tomada» de Julio Cortázar y, como en el caso del argentino, el texto de Ribeyro ha sido leído en clave realista (la molicie como representación del tedio existencial) y en clave fantástica (la molicie como una fuerza ajena que asedia a los protagonistas).

En *Cuentos de circunstancias* hay también interesantes experimentos narrativos como «Explicaciones a un cabo de servicio», donde se hace uso efectivo del discurso directo inmediato (sin marco de encuadre) del personaje para representar la situación del sujeto que «se explica» o «defiende su vida» ante la autoridad.

Si con *Los gallinazos sin plumas* Ribeyro se ganaba a pulso la fama de escritor realista (admirador y seguidor de los maestros franceses del siglo XIX), con *Cuentos de circunstancias* nos revela que nunca fue escritor de un solo registro, sino, por el contrario, un practicante que constantemente explora las posibilidades de distintos modos narrativos. Por lo tanto, no hay razón para pensar que del primer al segundo libro paso de un «estilo» a otro. De hecho, la mayor parte de los *Cuentos de circunstancias* fueron escritos en el mismo impulso creativo, los mismos años, de los cuentos de *Los gallinazos sin plumas*. El contraste entre el primer y segundo libro permite ver más bien lo que parece ser un principio de composición: crear libros con un definido perfil.

Con la llegada de la década de 1960 Ribeyro ya contaba con el reconocimiento de la crítica peruana. Además, incursionaba en el campo de la novela con la publicación de sus notables *Crónica de San Gabriel* (1960) y *Los geniecillos dominicales* (1965) que fue galardonado con el Premio Nacional de Novela de ese año. Estos son los años del *boom*, definido por el reconocimiento internacional de la novela hispanoamericana, donde destaca la obra de su compatriota Mario Vargas Llosa. En el Perú, del gobierno de Manuel Prado se pasaba al de Fernando Belaunde Terry, en 1963, con la mediación de un golpe de las Fuerzas Armadas que habían intervenido para impedir el ascenso del APRA al poder en las elecciones de 1962. El gobierno de Belaunde transcurrió bajo durísimas tensiones políticas y continuos escándalos de corrupción. Mientras tanto, Lima continuaba su proceso de crecimiento desordenado, con nuevos protagonistas que volvían más andina la capital peruana. Julio Ramón Ribeyro seguía viviendo en Europa, con algunas breves estancias en el Perú. En 1964 publica dos nuevas colecciones de cuentos *Las botellas y los hombres* y *Tres historias sublevantes*. Estos libros constituyen el segundo momento del proceso. La edición y distribución de estos textos estuvo a

cargo de Populibros, el sello editorial del escritor Manuel Scorza, y la Editorial Juan Mejía Baca. Ambos sellos empezaban a contar con el reconocimiento de los lectores peruanos.

A los temas sociales de su primer libro *Las botellas y los hombres* agrega nuevas calas; la más importante, la cuestión del racismo, evidente en títulos como «La piel de un indio no cuesta caro» y «De color modesto». Hay en estos cuentos otra forma del fracaso. Los protagonistas, ya sea por efecto del choque que produce la muerte de un niño (Miguel, «La piel…») o los efectos del alcohol (Alfredo en «De color modesto»), inician una confrontación contra los sujetos y los valores de su propia clase social, pero al final no son capaces de dar el paso decisivo y actuar de acuerdo con principios superiores. Confrontados con la humillación o el aislamiento, abandonan la causa que los había distinguido y se rinden a la presión (o la promesa, o la seducción) de su grupo social.

El cuarto libro, *Tres historias sublevantes*, marca un nuevo hito en el proceso de la cuentística de Ribeyro. Reafirma este libro lo que parece ser la intención de producir libros orgánicos, en cuyo centro se encuentra el drama de aquellos que habitan en los márgenes de la sociedad. El epígrafe del libro es tomado «De un viejo texto escolar de geografía»: «El Perú es un país grande y rico, situado en la América del Sur, que se divide en tres zonas: costa, sierra y montaña» (1973 II, s.n.). Los cuentos, por lo tanto, están escenificados en las tres regiones —y comentan irónicamente sobre la riqueza del Perú—. El primer relato, «Al pie del acantilado», uno de los más célebres cuentos de la prosa ribeyriana, tiene lugar en la costa, en los acantilados de Lima. La sierra peruana de los Andes centrales es el escenario del segundo, «El chaco». Para «Fénix», el tercero, el escenario elegido es la montaña, a orillas del río Marañón.

«Al pie del acantilado», escrito en 1959 (según la data al final del cuento), es como el cuento emblemático de esa vena ribeyriana que aparece en su primer libro. Construye Ribeyro en Leandro, el protagonista, la voz de un narrador testimonial para dar cuenta de una experiencia de marginalidad urbana —una variante de la voz colectiva que había creado Congrains—. Es la historia de un desplazado y su familia: «Veníamos huyendo de la ciudad como bandidos porque los escribanos y los policías nos habían echado de quinta en quinta y de corralón en corralón» (1973 II p. 7). Encuentran en los acantilados, en los márgenes de la ciudad, el espacio para construir su casa. Otros van a seguir su ejemplo y pronto se va a levantar allí una comunidad de refugiados. Pero la ciudad no perdona y avanza, y su progreso significa la destrucción del espacio que Leandro y los otros han adaptado para vivir o sobrevivir. Los otros pobladores aceptan ser reubicados, pero Leandro se niega a ello. Él no lucha para integrarse a la ciudad, sino para separarse de ella. Al final, Leandro y los suyos van por los acantilados en busca de un nuevo lugar, una nueva fundación al fondo del barranco.

«El chaco» es la historia de Sixto Molina, un sobreviviente de las minas que retorna a su comunidad de Huaripampa, unos piensan que a morir. Pero en su lugar de origen, Sixto se le planta y desafía al hacendado poderoso de la zona. El conflicto hace crisis y deviene violencia. Sixto es emboscado y golpeado por la gente de don Santiago, manejada por su hijo José. Sixto, a su vez, toma venganza dándole una golpiza a José y a los que salen a defenderlo. Los poderosos de la región tienen que poner en su sitio a ese comunero y organizan un chaco, en este caso, una cacería humana. Sixto muere matando al final, pero durante la persecución se ha visto que la comunidad comienza a hacerse presente de una manera expectante que los hacendados y su gente sienten como amenazante. Una tormenta se aproxima y los gamonales abandonan de prisa la escena. La comunidad, mientras tanto, rodea en silencio en cuerpo de Sixto. Hay un sentido de mayor violencia por venir. Para contar la historia de este rebelde, Ribeyro le da voz a un narrador testigo, un joven adolescente, él mismo en los márgenes de las estructuras sociales.

Finalmente, una multiplicidad de voces y perspectivas que se alternan dan cuenta de la historia en «Fénix». Las voces se construyen como discursos directos internos de seis distintos personajes, de modo que la narrativa cambia de centro constantemente. Este descentramiento da cuenta de la extrema dislocación de los personajes que se pierden en esa selva: cuatro miembros de un circo itinerante, más un teniente del ejército y su ordenanza, destacados en esa zona de montaña, a orillas del Marañón. En contraste con la intensidad y tersura de los narradores de las otras dos historias, los monólogos (casi mejor sería pensarlos como soliloquios) de «Fénix» son ásperos y estridentes. Conforme avanza la lectura esa aparente cacofonía se va asentando, y cierra el cuento con el monólogo de Fénix, el hombre fuerte que acaba de matar al dueño del circo en una pelea fingida donde él hacía el papel de un oso, y que se aleja del lugar del crimen rumbo al río:

> Avanzo hacia el agua, sereno al fin, a hundirme en ella, a cruzar la selva, tal vez a construir una ciudad. [...] Si esas luces de atrás son antorchas, sin esos ruidos que cruzan el aire son ladridos, tanto peor. Los llevo hacia la violencia [...] hacia su propio exterminio. Yo avanzo, rodeado de insectos, de raíces, de fuerzas de la naturaleza, yo mismo soy una fuerza y avanzo, aunque no haya camino, me hago camino avanzando… (1973 II, p. 80).

La lectura del conjunto deja un sentido muy claro de la visión y del mundo de Ribeyro. En este caso, la derrota de los protagonistas revela la hondura de la injusticia social y apunta a indignar a los lectores —de allí el carácter «sublevante» de las historias—. Nos permite también apreciar su amplio rango estilístico y comenta

(irónicamente) sobre la demandante geografía cultural y social de la narrativa peruana. Este aspecto geográfico va a tener una función en el siguiente momento.

El año 1973 Milla Batres publica todos los libros hasta el momento de Julio Ramón Ribeyro en dos tomos. El epígrafe del primero es un pasaje de una carta del autor al editor, donde explica el sentido del título para el conjunto: «¿Por qué La palabra del mudo? Porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz». En el segundo volumen, donde aparece *Tres historias sublevantes*, se incluyeron dos nuevos libros de cuentos: *Los cautivos* y *El próximo mes me nivelo*, ambos con fecha 1972, pero con cuentos escritos a partir de 1959. Estos dos nuevos libros marcan el tercer momento.

En el caso de sus dos primeros libros, cuentos escritos en la misma época, pero experimentando con modos narrativos distintos, se publican en volúmenes separados; en el caso de estos dos últimos libros, es el cambio de escenario (el motivo geográfico) y la naturaleza de las experiencias lo que parece definir la composición de los volúmenes: el escenario europeo en *Los cautivos*, y el regreso al Perú en *El próximo mes me nivelo*.

En *Los cautivos* todos los cuentos tienen como espacios de las historias ciudades o pueblos europeos en el período de la posguerra[27]. Aunque escritos a lo largo de más de una década (entre 1959, «Los españoles», y 1972, «Bárbara») los cuentos se conectan por el mundo de referencia y el carácter de las vivencias. Se trata de un mundo que emerge de entre las ruinas y las historias son referidas por un narrador que atestigua su experiencia y la de otros, y revela el drama oculto de esos mundos que se reconstruyen.

El cuento epónimo es característico. Ocurre en Fráncfort. El narrador está allí por un negocio que le han encargado, encargo que él cumple con desgano. Se aloja en una pensión y por casualidad descubre que, contra toda apariencia, esta linda con un espacio abierto, natural, que le llama la atención. Al explorar ese nuevo espacio entra en el mundo privado del dueño de la pensión. Es un universo de jaulas que contienen una extraordinaria cantidad y variedad de pájaros exóticos, ¿los cautivos del título? La frágil relación que establece con el pensionero se deteriora al enterarse este que el narrador es peruano, ya que el Perú fue el primer país de Sudamérica en declararle la guerra a Alemania. Por una serie de coincidencias el narrador, antes de partir, descubre una foto donde se ve al pensionero uniformado y rodeado de prisioneros en Auschwitz. No se trata solo del efecto de sorpresa al descubrir ese dato, sino la manera en que se precipitan los distintos sentidos del cautiverio a partir de él: la prisión, las jaulas, la pensión, y lo siniestro de un espacio donde se encuentran la hospitalidad y la

[27] En ediciones posteriores añadió dos nuevos textos, «La estación del diablo amarillo» y «La primera nevada», en los que explora la condición penosa de un latinoamericano con aspiraciones intelectuales afincado en París.

hostilidad. Es el tipo de sensación desconcertante que suscitan muchas de las historias de este libro.

En *El próximo mes me nivelo,* las historias se ubican en el Perú: en Lima, en Paita, en Huamanga —y todas ellas en la mente peruana—. Si en *Los cautivos* predominaba el narrador-protagonista, aquí se trata de un narrador externo, pero fuertemente focalizado en o a través de los protagonistas. De esta manera, la entrada de los cuentos «en primera» persona («Sobre los modos de ganar la guerra» y «El ropero, los viejos, y la muerte») no es abrupta.

Aunque aparentemente disímiles, las historias forman como grupos. Dos de las historias se concentran en las tribulaciones de personajes que se encuentran en posición de «quiero laurearme pero me encebollo». En el relato «Espumante en el sótano» son los esfuerzos de un funcionario de ministerio por darse importancia (o el reconocimiento que activamente se le niega) cosa que solo hace más notable su situación de fracaso. En la historia «Noche cálida sin viento» se trata del esfuerzo nocturno, secreto, vergonzante, del protagonista para aprender a nadar, sin que nadie se entere (para mantener su dignidad), para poder impresionar a una nueva compañera de trabajo.

La mayor parte de estas tramas se concentran en momentos de crisis y revelación. Dos de las historias tienen protagonistas femeninos, no muy frecuentes en Ribeyro. En «Una medalla para Virginia», una joven adolescente es premiada por su heroico rescate de la esposa del alcalde de Paita, que estuvo a punto de ahogarse. En la fiesta que se da en su honor, se abre un breve momento de intimidad con el alcalde que hace que la joven vea lo que antes nunca había notado, la intensidad de la decepción y el odio que abrigan ciertos matrimonios. «Un domingo cualquiera» es una historia donde se relata la amistad imposible entre dos mujeres jóvenes que tienen una amiga en común, pero que las separan enormes diferencias de clase y sensibilidad, cosa que la protagonista descubre la primera vez que salen juntas un domingo cualquiera. En la historia epónima, «El próximo mes me nivelo», se trata del momento en que el protagonista responde por última vez al llamado de su barrio y se enfrasca en una épica bronca con el Cholo Gálvez, del barrio de Surquillo —lucha de clases en la Alameda Pardo—. Tras la victoria (pírrica, porque ha quedado seriamente golpeado) se distancia de las demandas de su vida juvenil, de macho de barrio, para aceptar nuevos roles y responsabilidades para entrar en una adultez para la que seguramente no esté preparado.

El tercer volumen de *La palabra del mudo*, *Silvio en El Rosedal*, se publicó en 1977. Este conjunto marca el cuarto momento. En la introducción al tomo, Ribeyro piensa sobre el conjunto de cuentos que se han publicado bajo el título común de La palabra del mudo y concluye que «es obvio que no abarca la diversidad de contenido», que es

difícil «encontrar un hilo conductor» en una obra, como la suya, tan variada. Enfatiza la autonomía del cuento individual sobre el conjunto y sugiere que tal vez el título que más convenga sea el de Cuentos de circunstancias (1977, s.p.).

Sin embargo, si bien es cierto que en *Silvio en El Rosedal* la estructura del libro es más laxa, y que uno puede leer un cuento muy ribeyriano como «Alienación» sin referencia al conjunto, también es cierto que hay un grupo de cuentos que le dan un carácter especial a este libro. «Silvio en El Rosedal» (1977), el cuento epónimo, es para muchos lectores uno de sus mejores, una síntesis admirable de su arte narrativo. La historia tiene como protagonista a Silvio Lombardi, un tipo pasivo, cuyos sueños fueron sacrificados por el padre para poder satisfacer él sus propias ambiciones. A la muerte del padre hereda la hacienda El Rosedal (por el jardín de rosas que la adorna). Abandona Lima y se instala en la hacienda, donde pasado un tiempo descubre que el diseño del rosedal propone una clave y siente que al descifrarla va a encontrar el orden y el sentido de su vida. En una lectura muy sugerente, José Miguel Oviedo ha escrito con respecto a este cuento: «Hay un tema sustantivo aquí: el del mundo como texto, como *figura* que hay que leer y desentrañar» (1998, p. 258).

Este cuento es como el centro enigmático del conjunto, donde el inicio («Terra incógnita», 1975) y el final («La juventud en la otra ribera», 1969), proponen temas relacionados. Para comenzar, las tres son historias de esos solitarios limeños que reaparecen continuamente en la obra de Ribeyro. Y son historias que trabajan ese momento de ansiedad del no querer dejar sin ver, sin experimentar, sin entender todo aquello que una vida ordenada, rutinaria, mediocre, ha hecho oculto. En «Terra incógnita» el tono que domina es la farsa; en «La juventud en la otra ribera», el tono dominante es lo siniestro; y el conjunto propone una gradación interesante. Son también historias de envejecimiento, o de resistencia a envejecer, y en esto resuenan con otras dos historias: «Tristes querellas en la vieja quinta» (1974) y «El marqués y los gavilanes» (1977), donde el mundo de los orígenes (la casona, la quinta) empieza a morir. Hay, pues, en *Silvio en El Rosedal*, estos textos como anclas que una lectura del conjunto identifica y a partir de ellos uno puede escuchar las modulaciones que se producen en contacto con los otros textos.

Después de muchos años de exilio voluntario en París, regresó definitivamente al Perú en 1990. Fueron años de reconocimientos institucionales (Premio Juan Rulfo), de mayor presencia en programas televisivos, de reediciones de sus libros de cuentos, la publicación de sus diarios y de sus cartas y la esperada publicación de un nuevo libro de cuentos. El cuarto y último tomo de *La palabra del mudo* lo publicó Milla Batres en 1992. En este nuevo tomo se incluía *Solo para fumadores* (publicado

independientemente en 1987) y un nuevo conjunto de cuentos inéditos titulado *Relatos santacrucinos*, libros con los que se marca el quinto momento[28].

En la introducción al tomo IV, Ribeyro le encuentra nuevo sentido a *La palabra del mudo*: «Quienes me conocen saben que soy hombre parco, de pocas palabras, que sigue creyendo, con el apoyo de viejos autores, en las virtudes del silencio. El mudo en consecuencia, además de los personajes marginales de mis cuentos, soy yo mismo. Y eso quizás porque, desde otra perspectiva, yo sea también un marginal» (1992, s.n.). Y en efecto es el autor el gran protagonista del último momento.

Es importante que en el tomo IV la secuencia cronológica esté invertida. Vienen primero los *Relatos santacrucinos*, que son un retorno al lugar de origen, una evocación del barrio miraflorino de Santa Cruz. Pero se trata de la memoria de un mundo que desde sus inicios es frágil, amenazado. El texto que abre, «Mayo 1940», es el recuerdo de ese gran terremoto que para el autor marca un cambio: «Fue como una señal que marcó una fractura en el tiempo: nuestra infancia había terminado; Lima perdería pronto su encanto de sosegada ciudad colonial; el conflicto europeo se extendió para convertirse en la más mortífera guerra de la historia». Fue, se le olvido decir, el comienzo del mundo y las vivencias de las que está hecha *La palabra del mudo*. El texto que cierra estos *Relatos*, «Los otros», es el recuento de aquellos que murieron en ese mundo de origen, jóvenes, a destiempo. *Solo para fumadores* viene después. A partir del texto epónimo, es una larga meditación sobre la escritura, su hábito, su vicio; su obsesión creativa y la destructiva. Es una meditación también sobre la proximidad del fin.

El cambio en la secuencia es significativo porque pone en evidencia el principio de diseño que sin ser una cosa estricta está siempre actuando. En la introducción al tomo IV, Ribeyro hace una serie de observaciones sobre esto; por ejemplo, para los efectos de esa edición, el texto «Los otros» fue sustraído «de la primera serie [*Solo para fumadores*] para incluirlo en la segunda», porque correspondía mejor a ese «mundo autobiográfico… santacrucino» (1992, s.n.). De igual manera señala que el relato «La casa de playa» lo incluye a manera de epílogo, dado que «por su extensión y tema, no encaja en las series mencionadas». No se trata con esto simplemente de afirmar el punto que estamos haciendo —que existe un principio constructivo, la noción de un libro de carácter más orgánico, en el desarrollo de la cuentística de Ribeyro—. Se trata también de apoyar una forma de lectura cuya ganancia está en el sentido del conjunto. La obra de Ribeyro no es solo el fenómeno de la escritura, es también la forma que le da a nuestro sentido de la lectura.

[28] El periodista Jorge Coaguila, en su libro de entrevistas *Ribeyro. La palabra inmortal* (1995), rescató de diversas revistas limeñas de los años cincuenta, seis cuentos jamás publicados en libro.

Eleodoro Vargas Vicuña y Carlos Eduardo Zavaleta: la temática rural y el relato neoindigenista

La narración de tema rural va distanciándose de las denuncias sociales, mientras se incorporan elementos del pensamiento mítico del hombre andino y se desarrolla un trabajo con el lenguaje que destaca por su lirismo. La temática rural amplía su marco para registrar nuevos escenarios como la vida cotidiana en los pueblos, los mundos adolescentes. En su intento por renovar el cuento se emplean técnicas narrativas modernas: presentación de múltiples puntos de vista, uso del monólogo interior, ruptura del orden lineal del relato.

Eleodoro Vargas Vicuña (1924-1997) nació en Cerro de Pasco donde conoció los conflictos y las vivencias de los campesinos y la vida de los pueblos. Con su primer libro de relatos, *Nahuín* (1953), renovó estilísticamente la literatura de tipo indigenista, iniciando una nueva fase que críticos han denominado Neoindigenista, como es el caso de Tomás Escajadillo, Antonio Cornejo Polar y, recientemente, Cintya Vich quien destaca en él el dinamismo mestizo y rural previo al fenómeno de la migración.

Imagen 3. Portada de *Nahuín: cuentos*, de Eleodoro Vargas Vicuña. Lima: Editorial Ausonia, 1953, primera edición.

Sus primeros cuentos han sido comparados con los del escritor mexicano Juan Rulfo cuyo primer libro, *El llano en llamas*, apareció en 1953, el mismo año de publicación de *Nahuín*. En ambos autores encontramos semejanza en la brevedad de las composiciones, el uso de múltiples puntos de vista, la constante presencia del diálogo, las descripciones de temple lírico, la evocación de la vida cotidiana campesina y el manejo del realismo mágico con la presencia de elementos míticos y de atmosferas trágicas. Se ven las coincidencias, mas obviamente no es un caso de influencia. Como la de Rulfo, la obra cuentística de Vargas Vicuña es también muy breve, pero medular para la prosa escrita en el Perú. Consta de dos libros: Ñahuin[29] y *Taita Cristo* (1964)[30].

El cuento epónimo del segundo libro es un ejemplo notable del arte de Vargas Vicuña. El narrador abre su relato con una reflexión sobre el sentido del tiempo en el calendario campesino. Por él sabemos que estamos en abril, «el mes de los días santificados». El narrador es una persona que pertenece al mundo de su relato, habla desde un «nosotros-yo» que atestigua los hechos en tiempo presente, y describe las conductas y lee en los gestos de la gente aspectos de sus mundos interiores. Este tipo de narración y el dinámico uso de las voces del pueblo, que actúan a la manera de un coro trágico comentando los hechos, le confieren al relato una cualidad dramática en perfecta consonancia con su asunto. La historia de base es simple: Alejandro Guerrero (nombre de luchador) está viejo y ya no confían en él como cargador del anda del Santo Sepulcro, central en la celebración del Viernes Santo. Se decide que su hijo, Lizardo lo reemplace. Llegado el momento de la procesión, Lizardo fracasa: cae una vez, luego vuelve a caer ensangrentado. Para salvar el honor de su familia, «para purgar por lo que ha sucedido», Alejandro decide cargar él con la cruz. En este punto, la historia profana se articula con la historia sagrada. Alejandro inicia el vía crucis y personas del pueblo van a intervenir cumpliendo los papeles de la historia sagrada. La dinámica alternancia de los puntos de vista, la intensidad de las emociones, las calas en la mente de los sufrientes envuelven al lector en el drama.

Carlos Eduardo Zavaleta (1928-2011) nació en Caraz en el departamento de Áncash, estudió en Chimbote, Yungay, Caraz y Lima. Esta experiencia le permitió conocer el mundo de la costa y de la sierra norte. Los estudios universitarios los realizó en San Marcos. Fue en la universidad donde Zavaleta empieza sus primeras lecturas de las obras de James Joyce, William Faulkner, T. S. Eliot, Ernest Hemingway, entre otros escritores de la literatura angloamericana y de otras tradiciones literarias de la Europa del siglo XX.

---

[29] El título original *Nahuín* fue cambiado por Ñahuin (voz quechua que significa *sus ojos*) en la segunda edición de 1976, manteniendo este cambio en las reediciones siguientes.

[30] Para la relación de la obra de Vargas Vicuña con el indigenismo, véase el ensayo de Estelle Tarica.

Pensamos, con justeza, en Zavaleta como el autor peruano de su generación que más hizo por modernizar (en cuanto a técnicas) el cuento y la novela peruana. Los miembros de su generación reconocen este trabajo, así como el fervor que puso en difundir la obra de James Joyce (de quien tradujo sus poemas) y William Faulkner, tanto en la prensa como en revistas especializadas. En el desarrollo de su carrera académica escribió dos tesis sobre Faulkner: *Algunos experimentos de William Faulkner en la novela* fue su tesis para el bachillerato en Letras, defendida en 1953. Algunos años después, en 1958, sustentó la tesis doctoral *William Faulkner, novelista trágico.*

Carlos Eduardo Zavaleta publicó, en 1949, su primer cuento, «Una figurilla», en la revista *San Marcos* (año II, número 4, Lima, abril-mayo). La importancia de este relato reside, como lo explica Ricardo González Vigil, en la utilización del monólogo interior para retratar el mundo de un niño (1991, p. 459). Este cuento evidencia ya la asimilación de Joyce y Faulkner. Aparece también ese mismo año, en la edición de los trabajos premiados de los Juegos Florales de la Universidad de San Marcos, *El cínico*.

Desde la aparición de sus primeros relatos, Zavaleta fue, junto con Julio Ramón Ribeyro, el cuentista más prolífico de su grupo. En el año 1954 la editorial Letras Peruanas publicó su primer libro de cuentos, *La batalla y otros cuentos*, con colofón de Alberto Escobar. En 1955, la editorial Amauta publica uno de sus cuentos más importantes, «El Cristo Villenas», que ha aparecido en antologías en diversas oportunidades. La historia de «El Cristo Villenas» se sitúa en el pueblo de Sihuas (Áncash); para contarla, Zavaleta utiliza con maestría la técnica de los diversos puntos de vista para reconstruir un suceso. De los años sesenta en adelante la obra de Zavaleta va adquiriendo otras dimensiones, explora otros escenarios, no solamente en el mundo de los pueblos, sino también en la ciudad, que empieza a formar parte de sus escenarios[31].

Sebastián Salazar Bondy, Luis Loayza, Mario Vargas Llosa

La presencia y la obra de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) fue muy importante en el desarrollo cultural e intelectual de los años cincuenta y resonó con las nuevas generaciones de escritores peruanos, entre ellos Mario Vargas Llosa y Luis Loayza. La obra de Salazar Bondy cubrió prácticamente todos los géneros tradicionales: poesía, novela, cuento, ensayo, teatro, además de ejercer el oficio de periodista cultural. Uno de sus libros emblemáticos, el ensayo *Lima la horrible* (1964), desarrolla la crítica de una sociedad limeña anclada en el pasado, que poco a poco se iba reduciendo a una nostalgia colonial indiferente a lo que sucedía en el resto de la sociedad peruana. Los dos únicos libros de cuentos que publicó fueron *Náufragos y sobrevivientes* (1954)

[31] Para el lugar de Zavaleta en el desarrollo de la narrativa de la ciudad, véase el ensayo de Alejandro Susti en este volumen. Para su relación con el indigenismo, véase el ensayo de Estelle Tarica en este volumen.

y *Pobre gente de París* (1958). El segundo es un montaje de cuentos que se intercalan con los capítulos de una novela corta.

En *Náufragos y sobrevivientes* se retrata las vicisitudes de las clases medias limeñas en sus rutinas; también aparecen protagonistas juveniles en el curso de sus educaciones sentimentales, la vida universitaria, el mundo intelectual; y aparecen en estos relatos personajes marginales de Lima. Una característica de los relatos de Salazar Bondy es el hábil empleo de los diálogos y el manejo de los puntos de vista de los protagonistas. En el segundo libro los escenarios se trasladan a París, con lo cual se abre una veta narrativa que va a ser desarrollada por narradores peruanos que le siguen, como Ribeyro y Bryce.

Mario Vargas Llosa (1936), es considerado como uno de los miembros más jóvenes de la llamada «Generación del 50»[32]. En aquella década publicó algunos cuentos en revistas y periódicos. Su único libro de cuentos es *Los jefes* (1959), aunque la práctica del relato breve se puede apreciar en varios textos insertados en sus novelas, como es el caso de *La tía Julia y el escribidor* (1977), donde las historias de Pedro Camacho parecen funcionar autónomamente como cuentos. Los seis cuentos que conforman *Los jefes* anticipan algunos aspectos de su narrativa posterior: temas como la rebeldía contra la autoridad opresiva, las tensiones del mundo adolescente y juvenil; los escenarios de provincia, como la región de Piura; la experimentación narrativa. Destacan principalmente los relatos «Día domingo» y «El desafío». Ambos cuentos se concentran en el asunto de la rivalidad. El primero es la historia de un conflicto entre dos muchachos miraflorinos, dos amigos, por el amor una chica, que los lleva a una competencia, a una prueba de hombría, en el mar de Miraflores. El otro cuento, «El desafío», está ambientado en Piura donde se produce un conflicto entre dos amigos por asuntos de honor.

El tercer narrador es Luis Loayza (1934-2018). Fue un agudo ensayista, reputado traductor, y autor de una obra de ficción muy breve pero significativa: dos libros de cuentos, *El avaro* (1955) y *Otras tardes* (1985), a la que se suma una novela *Una piel de serpiente* (1964)[33]. Los primeros cuentos de Loayza son pequeñas piezas narrativas donde, en la pulcritud de la prosa, se engasta una temática de corte (neo)fantástico. Destacan las piezas «El héroe» y «La bestia». En el segundo libro de cuentos, el registro temático cambia: los cinco relatos que componen el libro se caracterizan por tener como escenarios la urbe de clase media de Lima, los problemas familiares y las relaciones sentimentales en el mundo universitario.

[32] Para una visión de conjunto de la obra de Vargas Llosa, véase el ensayo de Efraín Kristal en este volumen.

[33] El ensayo de Alejandro Susti trabaja *Una piel de serpiente* en el contexto de la narrativa de la ciudad.

La década de 1960: la continuación de la narrativa urbana y los temas regionalistas

Para la sociedad peruana, la década de 1960 está marcada por intensas agitaciones sociales, la radicalización política de los discursos reivindicativos, la aparición de las guerrillas influidas por el éxito de la Revolución cubana. Así como se consolidaba una mayor clase media en las ciudades, crecían las barriadas que se iban convirtiendo en «pueblos jóvenes». Aunque se vivió en democracia durante el gobierno de Belaunde Terry, el período estuvo marcado en su comienzo y en su final por golpes de Estado ejecutados institucionalmente por las Fuerzas Armadas —ya no el clásico «cuartelazo»—. En el ámbito literario se dieron avances en el campo editorial: surgieron los «Populibros Peruanos» que intentaron llegar masivamente a los lectores; surgieron nuevas editoriales como Milla Batres o Peisa; aparece la importante revista *Amaru*; y en el ámbito internacional, Mario Vargas Llosa empezaría a conseguir un reconocimiento sin precedentes. Los narradores apostarán ahora por la novela, como forma de abrirse espacio en el campo literario. Así lo demuestra uno de los acontecimientos más importantes del mundo literario de su tiempo. Se realizó, en 1965, el Primer Encuentro de Narradores Peruanos en la ciudad de Arequipa, organizado por la Casa de la Cultura. En ese encuentro se reunieron muchos de los principales creadores y críticos de la época. Al revisar los tres debates del encuentro se puede ver con claridad que la atención va puesta predominantemente en la novela. Este evento es como una entrada en el imaginario literario de la época: aunque el cuento ya contaba con una variedad de autores y libros trascendentes, la novela era el género narrativo dominante.

Los nuevos narradores de cuentos de aquella década continuarían con temas iniciados en los años anteriores (la urbe, el mundo adolescente, la temática social, las clases medias, los temas rurales en el camino abierto por el neoindigenismo), lado a lado con el perfeccionamiento de las técnicas narrativas. Para este período nos concentraremos en tres autores: Oswaldo Reynoso, Alfredo Bryce Echenique y Eduardo González Viaña.

Oswaldo Reynoso (1931-2016) inició sus estudios universitarios en su tierra natal, Arequipa, y los terminó en Lima donde se formó como docente. Instalado en la capital formó en 1966 con Miguel Gutiérrez y Antonio Gálvez Ronceros el grupo *Narración*. Hacia finales de los años sesenta partió a China donde residió hasta fines de la década de 1980. Al retornar al Perú se dedicaría nuevamente a la docencia en universidades. Reynoso empezó publicando el poemario *Luzbel* (1955) y esa vena poética sería una matriz para su escritura en prosa.

En 1961 publicó su primer libro de cuentos *Los inocentes*. Este libro de Reynoso es, como el de Congrains, particularmente importante en darle forma a nuestra idea de

una narrativa «urbana». *Los inocentes* es la exploración de uno de los mundos que van emergiendo o se van diferenciando como parte del proceso de crecimiento y cambio de la ciudad. En este caso se trata del mundo de unos muchachos de barrio, una «collera», de una clase media tenue que habita los entornos del centro tradicional de la ciudad. Estos son los jóvenes que, como el libro consigna, eran considerados por la prensa y la opinión pública de la época como «rocanroleros»; esto es, jóvenes díscolos, «rebeldes sin causa» o delincuentes juveniles. Reynoso entra en ese mundo indagando en su «cultura» y atendiendo a sus «lenguajes». Entonces, literatura «urbana» es una donde la ciudad no es solo tema sino también forma.

La estructura de *Los inocentes* es orgánica, como otros libros de su tiempo y de nuestra tradición cuentística. Se concentra en cinco jóvenes del mismo barrio y cada uno de ellos protagoniza una de las secciones del libro, cuyo título es su apodo. Las historias tienen lugar en el mismo ámbito (los espacios que ocupan: la plaza, el cine, la cantina, el billar, la comisaría…), ocurren en un tiempo común y están interconectadas. *Los inocentes* empieza con «Cara de Ángel», personaje al que vemos como un Narciso mirándose en las vitrinas del Jirón de la Unión, codiciando la ropa fina, tratando de adivinar su hombría. Se construye el relato intercalando el discurso del narrador con el discurso interior del personaje. El libro cierra con «El Rosquita», en voz de otro, que lo conoce (¿el autor? ¿el narrador? ¿Manos Voladoras, «el afeminado de la peluquería»?), lo describe y luego se dirige a él, como en un apóstrofe lírico: «Si en algo has fallado, ha sido por tu familia, pobre y destruida; por tu quinta, bulliciosa y perdida; por tu barrio, que es todo un infierno, y por tu Lima. Porque en todo Lima está la tentación que te devora: billares, cines, carreras, cantinas. Y el dinero. Sobre todo el dinero, que hay que conseguir como sea. Pero sé que eres bueno y que algún día encontrarás un corazón a la altura de tu inocencia» (2006, p. 83). Las otras tres secciones del interior, «El Príncipe», «Carambola» y «Colorete», desarrollan variantes de esos temas: son jóvenes que están tratando de leer un mundo complicado y avanzan sin brújula; están lidiando con las presiones y urgencias de la adolescencia, y a la vez intentan responder a las demandas y tentaciones del mundo que los rodea.

Los registros idiomáticos del libro son importantes —y en este caso vale recordar el camino abierto por Diez Canseco en sus *Estampas mulatas*—. El registro del narrador es amplio: el relato de acciones es nítido y preciso, y las descripciones tienen un carácter puntual. Pero hay otros momentos donde el discurso del narrador articula experiencias, emociones y sensaciones que pueden corresponder a las de los protagonistas, o se dan en una zona gris, de atribución más ambigua. Son estos los momentos de un lenguaje más elaborado, «poético». Este registro es el que contrasta radicalmente con el discurso directo, externo, de los personajes. En este plano es donde se construye el efecto de oralidad, que a veces entra también en la representación de los discursos interiores de

los personajes. Hay pasajes del libro donde se articulan con especial pericia varios de estos registros. Es el caso de la segunda parte del «El Príncipe» que tiene lugar en la comisaría, donde ha ido preso el protagonista. La escena se construye entretejiendo la voz de un narrador objetivo, el discurso mental del protagonista, y el interrogatorio al que lo somete el guardia que escribe el parte. Es lo que toma poder representar la banda sonora de la ciudad.

Alfredo Bryce Echenique (1939) alcanzó el reconocimiento internacional con la publicación de su primera novela *Un mundo para Julius*, en 1970, pero empezó su obra literaria como cuentista. En este género ha destacado con libros importantes, comenzando por el primero, *Huerto cerrado* (1968), y luego *La felicidad ja ja* (1974) y *Magdalena peruana y otros cuentos* (1986)[34].

El primer libro de cuentos recibió mención honrosa en el concurso organizado por Casa de las Américas, en Cuba. Desde su título hace referencia a Lima, a través de Julio Ramón Ribeyro («El marqués y los gavilanes»): «El país se había transformado y se seguía transformando y Lima, en particular, había dejado de ser el *hortus clausum* [sic] virreinal para convertirse en una urbe ruidosa, feísima e industrializada, donde los más raro que se podía encontrar era un limeño» (1968, p. 89)[35]. *Huerto cerrado* es el libro sobre un limeño raro, Manolo, que reclama Lima como el mundo de su devenir. El libro abre con un cuento, «Dos indios», que presenta un encuentro con Manolo en Roma, visto y contado por otro. Cierra el libro con «Extraña diversión», donde vemos a un personaje sin nombre, que camina por los linderos de Magdalena —Pera del Amor, Paraíso de los Suicidas, Puericultorio, Manicomio— y dibuja y toma notas en una libreta, un escribidor algo orate. Vamos a descubrir luego que es Manolo ¿el Manolo que se fue o el que volvió?

El cuerpo del libro está organizado de manera que podemos seguir la estaciones en la vida del protagonista: de la infancia a la adolescencia, una adolescencia prolongada. Es como una novela de crecimiento hecha en fragmentos: escenas, situaciones que han dejado huella. Hay tres secciones bastante bien definidas. Los tres primeros cuentos tratan de la infancia. El mundo del colegio, la familia, los hábitos de las clases medias y sus diferencias internas, empiezan a tomar forma aquí. Abelardo Oquendo, en un artículo sobre *Huerto cerrado*, llama la atención sobre la particularidad del mundo representado en esos cuentos al que caracteriza como «el mundo diario y corriente, chato y vulgar que vive la mayor parte de los hombres» (1969, p. 59). El mundo banal de las clases medias. Pero esto significa en Bryce mirar hondo en lo prosaico y

[34] Para una visión de conjunto de la obra de Bryce, véase el ensayo de César Ferreyra en este volumen.

[35] *Hortus clausus* es el «huerto cerrado» en el *Cantar de los cantares*. Ribeyro, se dice, sugirió el título —y a juzgar por el pasaje citado la deuda o la interrelación es entre ellos muy estrecha—.

descubrir allí marcas fundamentales de la experiencia: la vergüenza (que persigue a Manolo desde el comienzo), el azoramiento ante el descubrimiento de una sexualidad transgresiva, etc. Y esto requiere la creación de un lenguaje idóneo. En parte de eso está hecha la estupenda factura de «Con Jimmy en Paracas».

Con la entrada en la adolescencia, Manolo es el joven hipersensible y solitario («Las notas que duermen en las cuerdas»), confundido por los rituales del enamoramiento, que escribe un diario íntimo («Una mano en las cuerdas»), y es también el angustiado, el que sufre por la separación, y el que empieza a entender el valor de la amistad («Un amigo de cuarenta y cuatro años»). Aquí está el meollo de *Huerto cerrado*, en este ensimismamiento adolescente: esta concentración en una parcela de la sociedad, en sus congojas, en su melancolía. Pocos escritores peruanos han pulsado esas cuerdas afectivas como Bryce, y han podido sostenerlas como justificación para la empresa de contar. El último grupo (los cuentos «Yo soy el rey» y «El descubrimiento de América») describe al joven universitario, al sujeto sobre el cual recae las expectativas de su clase social, y es en estas historias donde el estilo «bryceano» adquiere su máxima densidad. Las dos historias principales de este grupo son una cala en las vicisitudes del deseo y la sexualidad.

Eduardo González Viaña (1941) es autor de *Los peces muertos* (1964) y *Batalla de Felipe en casa de palomas* (1970). En sus cuentos empuja los límites del realismo, a través la narración subjetiva de los personajes o la exploración de lo onírico. Ya en su primer libro se observa la calidad de su experimentación narrativa. «Los peces muertos», el cuento que le da nombre a la colección, está construido a través de imágenes y fragmentos que van creando una visión de la infancia a través de lo que parecen ser las huellas psíquicas que han dejado ciertos eventos, entre tremendos y aparentemente banales. En el desarrollo de su obra narrativa González Viaña abordará los temas de la brujería, la religiosidad popular y, en el ámbito del lenguaje, continuará desarrollando su alejamiento del realismo tradicional.

Otros autores importantes empezaron a publicar libros de cuentos en esa década. Edgardo Rivera Martínez (1933-2018), quien incorpora la temática fantástica al mundo andino en *El unicornio* (1963), consolidará su obra cuentística en los años ochenta por la veta abierta en su primer libro[36]. Dos narradores peruanos destacarían con sus primeros libros de cuentos sobre el tema de personajes afroperuanos: Antonio Gálvez Ronceros (1932) con *Los ermitaños* (1963) y *Monólogo desde las tinieblas* (1973), y Gregorio Martínez (1942-2017), con su primer libro *Tierra de caléndula* (1975). Ambos autores se concentran en los registros lingüísticos y el mundo rural de

[36] Para la discusión de la narrativa de Rivera Martínez en el contexto de las décadas de 1980 y 1990, véanse los ensayos de Peter Elmore, Víctor Quiroz y Carlos Yushimito en este volumen.

los afroperuanos[37]. Un último autor en esta nómina es José B. Adolph (1933-2008), que también empezó con una colección de relatos, *El retorno de Aladino* (1968), y con el paso de los años el género del cuento formaría parte central de su escritura literaria. La valoración de su obra ha crecido con el tiempo al reconocer sus contribuciones a la consolidación del género fantástico, la ciencia ficción y la narrativa de tema político[38].

Bibliografía

Aldrich, Earl (1963). Observations on the Contemporary Peruvian Short Story. *Journal of Inter-American Studies*, *5*(4), 451-460.

Arguedas, José María (1983). *Obras completas. Tomo I*. Cuentos. Praga: Horizonte.

Beingolea, Manuel (1967). *Bajo las lilas. Cuentos pretéritos (selección)*. Lima: Jurídica.

Belevan, Harry (1975). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: UNMSM.

Bryce Echenique, Alfredo (1968). *Huerto cerrado*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

Carpio Manickam, María & Nancy LaGreca (2021). Narrativas modernistas (1888-1919). En Marcel Velázquez y Francesca Denegri (coords.), *Historia de las literaturas en el Perú.* Volumen 3: *De la ilustración a la modernidad (1780-1920)*. [ebook]. Lima: Casa de la Literatura y Fondo Editorial PUCP.

Carrillo, Enrique (2007). *Obras reunidas*. Edición y Prólogo de Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Coaguila, Jorge (1995). *Ribeyro. La palabra inmortal. Entrevistas con Jorge Coaguila.* Lima: Jaime Campodónico Editor.

Coaguila, Jorge (2009). *Las respuestas del mudo.* Selección, prólogo y notas de Jorge Coaguila. Iquitos: Tierra Nueva Editores.

Congrains, Enrique (s.f.). *Lima, hora cero*. Lima: Populibros.

Diez Canseco, José (1973). *Estampas mulatas*. Estudio preliminar de Tomás G. Escajadillo. Lima: Editorial Universo.

Elmore, Peter (2002). *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: PUCP y FCE.

Escobar, Alberto (1960). *La narración en el Perú*. Segunda edición. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

García Calderón, Ventura (2011). *Narrativa completa I y II.* Estudio preliminar y cronología de Jorge Valenzuela. Recopilación y edición de Ricardo Silva Santisteban. Lima: PUCP.

[37] Para una discusión del lugar de Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez en el desarrollo de la literatura afroperuana, véase el ensayo de Juan Manuel Olaya en este volumen.

[38] Para el lugar de Adolph en el desarrollo de la narrativa fantástica en el Perú, véase el ensayo de Güich y Honores en este volumen.

Gnutzmann, Rita (2007). *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Alicante: Universitat de Alicante - Cuadernos de América Sin Nombre

González Vigil, Ricardo (1983). *El cuento peruano 1975-1979*. Lima: PetroPerú, Ediciones Copé.

González Vigil, Ricardo (1984). *El cuento peruano 1968-1974*. Lima: PetroPerú, Ediciones Copé.

González Vigil, Ricardo (1990). *El cuento peruano. 1920-1941*. Lima: PetroPerú, Ediciones Copé.

González Vigil, Ricardo (1991). *El cuento peruano. 1949-1958*. Lima: PetroPerú, Ediciones Copé.

González Vigil, Ricardo (1992). *El cuento peruano hasta 1919.* Volumen II. Lima: PetroPerú, Ediciones Copé.

González Vigil, Ricardo (2013). «Introducción». En *César Vallejo. Narrativa completa*. Introducción y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé.

Higgins, James (2006). *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma y Editorial Universitaria.

Larriva de Llona, Lastenia (2019). *Cuentos*. Lima: Maquinaciones.

Lauer, Mirko (1989). *El sitio de la literatura peruana. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.

Loayza, Luis (2000). *El avaro*. Edición de Américo Mudarra Montoya. Lima: Facultad de Letras de la UNMSM e Instituto de Investigaciones Humanísticas.

López Albújar, Enrique (1970). *Cuentos andinos.* Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.

Mariátegui, José Carlos (1968). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.

Martínez Gómez, Juana (2015). El cuento peruano en perspectiva. *Inti. Revista de literatura hispánica*. *1*(81), 319-344.

Palma, Clemente (2006). *Narrativa completa.* 2 tomos. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Reynoso, Oswaldo (2006). *Los inocentes*. Lima: Estruendomudo.

Ribeyro, Julio Ramón (1973). *La palabra del mudo. Cuentos 1952/1972*. Tomos I y II. Madrid: Milla Batres.

Ribeyro, Julio Ramón (1977). *La palabra del mudo. Cuentos 1952/1977*. Tomo III. Barcelona: Milla Batres.

Ribeyro, Julio Ramón (1992). *La palabra del mudo. Cuentos 1952/1992*. Tomo IV. Lima: Milla Batres.

Rubio, Douglas J. (2011). Neorrealismo a la limeña en *Lima, hora cero*. Aproximaciones a la narrativa de Enrique Congrains Martín. *Cuadernos Literarios*, 9, 69-88.

Sánchez, Luis Alberto (1928). *La literatura peruana*. Lima: Talleres Perú.

Sánchez, Luis Alberto (1989). *La literatura peruana*. Cinco tomos. Lima: Emisa Editores.

Susti, Alejandro (2013). Entre las paredes de la Celda. Una revaloración de *ESCALAS* de César Vallejo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 78, 341-362.

Tamayo Vargas, Augusto (1993). *Literatura peruana*. Tres volúmenes. Lima: Peisa.

Valenzuela, Jorge (2011). La experiencia narrativa de Ventura García Calderón: del decadentismo modernista a la cuentística del exotismo regionalista. En Ventura García Calderón, *Narrativa completa I* (pp. 9-60). Edición de Ricardo Silva Santisteban. Lima: PUCP.

Valero Juan, Eva (2003). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Publicaciones Universitat Alicante.

Valdelomar, Abraham (1988). *Obras I y II.* Edición y prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima: Edubanco.

Vallejo, César (1970). *Novelas y cuentos completos*. Lima: Francisco Moncloa Editores.

Vallejo, César (1973). *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul Editores.

Varios (1966). *Narración 1. Revista Literaria Peruana*. Lima, noviembre.

Varios (1971). *Narración 2. Revista Literaria y de Opinión*. Lima, julio.

Varios (1974). *Narración. Nueva Crónica y Buen Gobierno, 3*. Lima, 31 de julio.

Zavaleta, Carlos Eduardo (2009). *Antología personal. Cuentos, novelas cortas, autobiografía.* Lima: Editorial San Marcos.

Travesías y regresos: los mundos de Alfredo Bryce Echenique

César Ferreira
University of Wisconsin-Milwaukee

La obra de Alfredo Bryce Echenique, compuesta por novelas, cuentos, crónicas y varios tomos de memorias, es una de las más leídas y difundidas internacionalmente de la literatura peruana de nuestros días. Sus muchos títulos constituyen un aporte fundamental para el desarrollo de la narrativa peruana de la segunda mitad del siglo XX y abren nuevos derroteros y posibilidades artísticas para la misma. En un primer momento, la obra de Bryce es heredera del neorrealismo urbano que cultivaron los escritores de la Generación del 50 (Ribeyro, Congrains, Loayza, Vargas Llosa, entre otros), aunque la aparición de su obra coincide cronológicamente con otros escritores de la Generación de 1960 (J. A. Bravo, Gutiérrez, Urteaga Cabrera, por ejemplo). Sin embargo, su escritura pronto se distanciará de los postulados artísticos de sus contemporáneos y forjará un imaginario propio en el que una singular fusión de vida y literatura, y la exploración de una frágil frontera entre realidad y ficción, darán lugar a inusitados logros artísticos. Bryce no solo es el mejor cronista de la clase alta peruana, sino también un lúcido explorador de la idiosincrasia peruana en un contexto europeo. A estos dos ejes temáticos se suman dos rasgos estilísticos que distinguen su escritura: el estilo oral de su prosa y el uso del humor[1]. Todos estos elementos le sirven a Bryce para crear una voz propia para narrar y un universo ficcional de características muy singulares.

Nacido en Lima en 1939 en el seno de una familia de raíces aristocráticas, Bryce se educó en colegios norteamericanos y británicos. Más tarde, estudió Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y, al mismo tiempo, estudió Literatura. Tras escribir una tesis sobre la función del diálogo en la narrativa de Ernest Hemingway, viajó a París para seguir estudios de literatura francesa en La Sorbona. De ese modo, Bryce le dio una oportunidad a su vocación de escritor, a la cual su padre siempre se opuso.

Luego de su primer año en París, Bryce se refugió en la ciudad italiana de Perugia, donde escribe una serie de cuentos que más tarde dio a leer a otro viejo residente de

[1] Para un análisis detallado de la oralidad véase el estudio de Jorge Marcone, 1997.

París, su amigo el escritor Julio Ramón Ribeyro. Gracias a Ribeyro, ese puñado de cuentos recibió el título de *Huerto cerrado* y, tras obtener una mención honrosa en un concurso auspiciado por Casa de las Américas en Cuba, se publicó en La Habana, en 1968. De este modo, Bryce da comienzo a una larga carrera dedicada al arte de contar historias.

Más de un crítico ha señalado el carácter orgánico de *Huerto cerrado*. Ello se debe, entre otros motivos, a que todos los cuentos del libro tienen como protagonista a un joven personaje de nombre Manolo, quien vive una serie de experiencias iniciáticas instaladas en el mundo de la clase media y la burguesía peruana de las décadas de 1950 y 1960. Recuérdense, por ejemplo, los dilemas de la iniciación amorosa del protagonista en cuentos como «El descubrimiento de América» y «Una mano sobre las cuerdas» o las vicisitudes de Manolo en su visita al espacio prohibido del burdel en «Yo soy el rey». Tampoco está ausente de estas experiencias iniciáticas la constatación de las grandes diferencias de clase, evidentes en un relato como «La madre, el hijo y el pintor». Leídos retrospectivamente, muchos de estos cuentos constituyen un velado homenaje a Hemingway, sobre todo si tenemos en cuenta su lacónico estilo narrativo, junto a la enigmática y dubitativa psicología de los protagonistas.

De todos los cuentos de *Huerto cerrado*, sobresale sin duda «Con Jimmy, en Paracas», un memorable relato donde destaca la mirada tímida y nerviosa de Manolo posada sobre su entorno social y familiar. Es la observación de un personaje desclasado e inseguro; un sujeto que contempla el mundo desde los márgenes y que, desde la oralidad de su relato, le confiesa al lector sus fragilidades y temores más íntimos. Destaquemos, asimismo, la importancia de «Dos indios», un cuento en el que Manolo aparece deambulando en un escenario europeo. Allí, desde un anónimo café en Roma, el protagonista observa con ojos peruanos un mundo que le resulta muy ajeno. Al mismo tiempo, Manolo rememora con nostalgia su lejano mundo limeño al cual anhela volver. Esta psicología del sujeto marginal y solitario, unida al tema de la exploración de una peruanidad extraviada y enfrentada a un espacio cultural distinto al propio, serán dos temas que Bryce desarrollará a plenitud en su obra novelística posterior. En los relatos de *Huerto cerrado*, sin embargo, ambos asuntos se perfilan con una lograda madurez artística.

Es posible leer *Huerto cerrado* —así como su primera novela, *Un mundo para Julius* (1970)— como libros herederos de la narrativa urbana que empezó a gestarse en la literatura peruana en la década de 1950. Los escritores de la Generación del 50 (Ribeyro, Congrains, Vargas Llosa, entre otros) retrataron el fin de una Lima de tradición colonial que le cede el paso a una nueva y difícil modernidad. Esta etapa hace de la capital peruana una urbe que acoge a tropezones a migrantes del mundo andino y de otras partes del país. Los nuevos rostros que habitan Lima transforman

el espacio urbano y dan cuenta de la fragmentación social y cultural de la sociedad peruana, un asunto que está en el trasfondo de las aventuras que vive Manolo en *Huerto cerrado*. Así, si el título del primer libro de Bryce apunta a la noción del *hortus clausum* (vale decir, el de un mundo cerrado instalado en una mirada idealizada del pasado colonial limeño), ese pasado pasa ahora por una transición que hace de Lima una ciudad moderna, ruidosa e industrializada, en la que el rostro de lo limeño tiene nuevos matices (véase Valero Juan, 2003).

Un mundo para Julius, un clásico peruano

La primera novela de Bryce, *Un mundo para Julius* (1970), recibió grandes elogios al poco tiempo de su aparición y convirtió a su autor en un protagonista de la literatura latinoamericana de nuestros días. La crítica no tardó en destacar la gran oralidad del relato, producto de una voz narrativa llena de giros populares y no pocos juegos lingüísticos. A ello se suma un tono irónico y mordaz para contar por parte de un narrador tan escurridizo como burlón. Novela de largo aliento, traviesa y divertida, que posa una mirada crítica sobre el mundo de la clase alta, *Un mundo para Julius* revela la existencia de un escritor muy seguro de su oficio ante la palabra escrita. La novela se inicia así:

> Julius nació en un palacio en la avenida Salaverry, frente al antiguo hipódromo de San Felipe; un palacio con cocheras, jardines, piscina, pequeño huerto donde a los dos años se perdía y lo encontraban siempre parado de espaldas, mirando, por ejemplo, una flor; con departamentos para la servidumbre, como un lunar de carne en el rostro más bello, hasta con una carroza que usó tu bisabuelo, Julius, cuando era Presidente de la República, ¡cuidado!, no la toques, está llena de telarañas, y él de espaldas a su mamá, que era linda, tratando de alcanzar la manija de la puerta. La carroza y la sección servidumbre ejercieron siempre una extraña fascinación sobre Julius, la fascinación de «no lo toques, amor; por ahí no se va, darling». Ya entonces, su padre había muerto. (1970, pp. 9-10).

Julius forma parte de una exclusiva galería de personajes infantiles que hacen de la narrativa peruana un género rico en novelas de aprendizaje o *bildungsroman*[2]. *Un mundo para Julius* narra los primeros años de vida de un niño rico, curioso y sensible, destinado a heredar el mundo privilegiado de sus mayores. Al comienzo de la novela, Susan, su bella madre de ancestro británico, ha enviudado. Poco después, se casará con Juan

[2] Recuérdense, por ejemplo, novelas como *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas; *Los cachorros* (1967), de Mario Vargas Llosa; o *Ximena de dos caminos* (1994), de Laura Riesco, entre muchos otros títulos. Véase al respecto el estudio de Mary Beth Tierney-Tello, 2022.

Lucas, un hombre frívolo y elegante, representante de una nueva burguesía peruana admiradora de todo lo norteamericano. Julius es el menor de cuatro hermanos: Bobby y Santiago, quienes seguirán los pasos de su padrastro cuando sean mayores, y Cinthia, la hermana más querida por el niño y que morirá a poco de iniciada la novela. Julius nunca comparte a plenitud el mundo fastuoso y privilegiado de su familia. Este es un mundo que el niño va descubriendo poco a poco, aunque sus padres y hermanos lo entiendan como un orden natural en la sociedad peruana. Ausente Cinthia de la casa familiar y carente del amor de sus mayores, Julius se refugiará en el afecto genuino que encuentra entre los personajes de la servidumbre. Venidos de diversas regiones del país, estos constituyen la cara del otro Perú ignorada por sus patrones y que Julius llegará a conocer más a fondo. Tales son los casos de Nilda, la cocinera, oriunda de la selva de Tambopata, una gran contadora de historias que fascinan al niño; de Celso y Daniel, los mayordomos venidos del mundo andino; o de Arminda, la lavandera, proveniente del barrio popular del Rímac. De todos ellos, la más importante es Vilma, el ama del niño, quien será expulsada arbitrariamente de la casa familiar tras ser abusada por el hermano mayor de Julius al final del primer capítulo.

Como en toda novela de aprendizaje, asistimos al largo proceso de socialización del protagonista y su paulatino descubrimiento de un mundo cuyo referente histórico se sitúa de manera muy general en el Perú de las décadas de 1940 y 1950. La mirada inocente e inquisitiva de Julius será la óptica privilegiada por el autor para mostrar la enorme brecha existente entre ricos y pobres en la sociedad peruana, así como las fisuras de un orden social arcaico e injusto. Sin embargo, la novela de Bryce nunca denuncia abiertamente este mundo limeño tan decadente como frívolo, sino que opta por ofrecer una mirada entre irónica y nostálgica sobre el mismo. Para ello, Bryce pone a funcionar a un narrador de características singulares: una voz locuaz y atrevida que, en una primera instancia, parece cumplir las funciones de un narrador omnisciente, pero que también optará por explorar otras posibilidades discursivas, acercándose a su antojo a los hechos narrados o distanciándose de ellos cuando lo crea conveniente. Así, en el denso tejido verbal de la novela, el narrador a veces les cederá su voz a los personajes, pero, no satisfecho con ello, en otros momentos irrumpirá en el relato y expresará abiertamente sus opiniones sobre la dudosa conducta de algunos de ellos (Juan Lucas, por ejemplo, será siempre blanco de sus más grandes burlas y sarcasmos). De este modo, Bryce crea un narrador con una personalidad propia, alguien que conoce a fondo la psicología e idiosincrasia de los actores de este fastuoso mundo limeño. Y si bien su voz condena la frivolidad de los personajes, también es cierto que expresa una cierta nostalgia por un mundo caduco y decadente, destinado a desaparecer.

Toda esta pluralidad de matices no sería posible sin la existencia de dos elementos privilegiados por la palabra de Bryce: la oralidad y el humor. La oralidad supone la

existencia de una escritura que emula un lenguaje de tipo conversacional, lleno de coloquialismos, giros populares y mil y una digresiones del narrador, a la manera de una buena charla. Esa locuacidad discursiva viene acompañada de un vasto despliegue de humor; un humor lúdico y burlón a partir del cual el narrador busca la empatía y amistad del lector. De hecho, este se verá convertido en un privilegiado escucha del narrador y, una vez lograda su complicidad, el narrador sabrá mostrarle, entre la risa y la ironía, el lado oscuro y falso de un mundo burgués lleno de discretos encantos.

La novela culmina dejando en evidencia el fin de la inocencia de Julius a los once años de edad cuando descubre a través de su hermano Bobby que, tras abandonar la casa familiar, Vilma ejerce la prostitución para ganarse la vida. La constatación de ese hecho marca la expulsión de Julius del paraíso de la infancia de manera dura y dolorosa, y señala el despertar de una nueva conciencia en él como individuo, pues, en medio de su tristeza, el niño está también «llenecito de preguntas» (1970, p. 591), según las palabras finales de la novela. De hecho, el final abierto de la novela dejará sembrada la duda sobre el futuro de Julius en este mundo ostentoso y frívolo; un mundo que está destinado a heredar, pero en el que, debido a su gran sensibilidad, también puede convertirse en un desclasado.

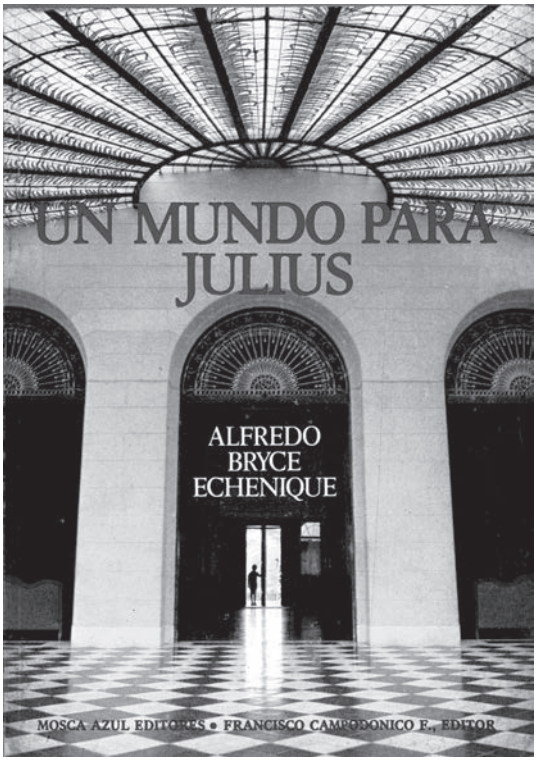


Imagen 1. Portada de *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique. Lima: Mosca Azul Editores, 1982, tercera edición.

A poco de su aparición, *Un mundo para Julius* fue objeto de más de una lectura política. En 1970, el Perú vivía uno de los momentos más cruciales de su historia republicana: era gobernado por el general Juan Velasco Alvarado (1968-1975), un líder nacionalista, reformista y revolucionario, quien llevaba a cabo un vasto proceso de transformaciones económicas y sociales que acabarían con el poder político de la clase oligárquica, vagamente retratada en la novela de Bryce. En ese contexto, *Un mundo para Julius* se convertiría en una simbólica despedida a esa vieja clase dirigente, todo lo cual se refrendó en 1972 cuando el gobierno de Velasco Alvarado le otorgó al escritor el Premio Nacional de Literatura «Ricardo Palma». El tiempo demostraría, sin embargo, que las muchas bondades artísticas de esta primera novela de Bryce superarían con creces esta lectura inicial. Hoy, a varias décadas de su publicación, *Un mundo para Julius* es un clásico de las letras peruanas, un libro siempre listo para ser descubierto por nuevas generaciones de lectores.

Pedro Balbuena, Martín Romaña, Felipe Carrillo y Max Gutiérrez, errantes en el mundo

Si en *Un mundo para Julius* Bryce evoca un universo peruano que conoció de primera mano debido a su propio itinerario vital, no menos cierto es que para fines de la década de 1970 su largo autoexilio en Europa también había dejado una huella perdurable en su conciencia creativa. Por ello, no resulta exagerado afirmar que con la publicación de *Tantas veces Pedro* (1977b), su segunda novela, Bryce inaugura una nueva etapa en su imaginario y su manera de narrar. Para contar la historia de Pedro Balbuena, Bryce apela en una primera instancia a una voz en primera persona para dar vida a su narrador-protagonista, cuya azarosa vida y tribulaciones amorosas conoceremos en detalle a través de su gran capacidad para recordar y fabular. La mitomanía de Pedro es tan grande que todo el relato pone constantemente en entredicho los límites entre la realidad y la ficción. En ese sentido, Balbuena es un personaje paradigmático en la obra bryceana, pues esta vasta exploración del «yo» será un elemento recurrente en una parte importante de su novelística de la década de 1980. Al mismo tiempo, con el personaje de Pedro Balbuena el autor inicia una vasta exploración de la idiosincrasia peruana cuando esta entra en contacto con un espacio cultural ajeno, un tema que estará presente en sus tres novelas siguientes.

Tantas veces Pedro cuenta la historia de un peruano que es miembro de la clase alta limeña y quien se presenta como un escritor en ciernes. El protagonista deambula por Europa y por otras partes del mundo (México, Estados Unidos) sin tener un sentido real de pertenencia y mientras vive rocambolescas historias de amor. En la novela, los encuentros de Pedro con Virginia, la norteamericana; con Claudine, la francesa; o con

Beatrice, la italiana, son una suerte de ensayo para su encuentro mayor con Sophie. La difusa trama de la novela está marcada por una escritura caótica y lúdica que, si bien apela a una voz en primera persona para narrar, no deja de multiplicar el punto de vista narrativo cuando la memoria del protagonista empieza a divagar. Esto hace que los límites entre la realidad e irrealidad sean siempre inciertos y que los diversos romances del protagonista con las mujeres que dice amar sean el producto de sus encuentros y desencuentros amorosos, pero, sobre todo, de su capacidad para fabular sobre ellos. Un ejemplo concreto sobre lo dicho es su relación con Sophie. Hacia el final de la novela, sabremos que Sophie es un personaje a quien Pedro descubrió en una revista durante su adolescencia limeña y que, con el paso de los años, se ha convertido en una mujer idealizada por él. En verdad, Pedro es un hombre enamorado del recuerdo de Sophie. Por eso, la existencia real de esta en el relato es siempre dudosa, sobre todo si consideramos las referencias imprecisas de espacio y tiempo en las que Sophie aparece y si tenemos en cuenta que esas apariciones son siempre fugaces; por ejemplo, cuando Pedro está confundido o borracho, o cuando necesita un consuelo o consejo del «otro mundo» (1977b, p. 78). Así, el amor de Pedro por Sophie es más un amor quimérico e imaginado, producto del vago recuerdo de un hombre soñador y mitómano. El romance de ambos llega a su límite al final de la novela cuando, en medio de una irrealidad que parece haber permeado definitivamente todo aquello que se cuenta, el lector descubre que Sophie es la protagonista del único cuento que Pedro escribió y que forma parte de todo el texto de la novela. Finalmente, en una nueva vuelta de tuerca, Sophie optará por «matar» a Pedro, es decir, a su creador.

Tantas veces Pedro es una novela experimental, caracterizada por un largo ejercicio memorioso, así como por una vasta exploración del «yo» narrativo. Asimismo, todo el relato de Bryce está marcado por una escritura vertiginosa y autorreferencial, pues su lectura parece entregarnos el texto en el momento mismo de su producción. En suma, este es un relato que sirve para dar vida a un personaje poliédrico y atribulado, siempre dispuesto a seguir fabulando.

Pedro Balbuena es una suerte de hermano mayor de Martín Romaña, el protagonista de la tercera novela de Bryce, *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981b) que, junto con *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985), conforman el díptico titulado «Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire».

La vida exagerada de Martín Romaña se inicia así:

> Mi nombre es Martín Romaña y esta es la historia de mi crisis positiva. Y la historia también de mi cuaderno azul. Y la historia además de cómo un día necesité de un cuaderno rojo para continuar la historia de mi cuaderno azul. Todo, en un sillón Voltaire... Cabe advertir, también, que el parecido con la realidad de la que han sido tomados los hechos no será a menudo una simple coincidencia, y que lo que

> intento es llevar a cabo, con modestia aparte, mucha ilusión y justicia distributiva, es un esforzado ejercicio de interpretación, entendimiento y cariño multidireccional, del tipo a ver qué ha pasado aquí... Creo que me entiendo, pero puedo agregar que hay un afán inicial de atenerse a las leyes que convienen a la ficción y pido confianza (1981b, pp. 13-14).

La vida exagerada de Martín Romaña es una ambiciosa novela de corte autobiográfico, cuyo protagonista y cuyo formato dialogan de cerca con la tradición picaresca. Narrada en primera persona y dividida en capítulos episódicos, el libro narra las aventuras y desventuras del protagonista en el París bohemio y revolucionario de Mayo del 68. Alejado de su entorno limeño, Martín es un personaje errante y aventurero, que observa con ojos críticos su nuevo entorno europeo. Ha llegado a la capital francesa en busca de esa mítica ciudad que descubrió desde el Perú leyendo las páginas de Ernest Hemingway, quien en ellas afirmaba que París era siempre una fiesta. Sin embargo, a poco de su arribo a París, Martín comprueba que «a la Ciudad Luz se le han quemado los plomos» (1981b, p. 209), pues caracteriza al París de entonces como un lugar mezquino, lleno de carencias materiales y, en general, una ciudad muy poco hospitalaria para los latinoamericanos. Así se lo reclama Martín al propio Hemingway:

> Claro, el pelotudo de Hemingway se lo trae a uno de las narices a París con frasecitas tipo éramos tan pobres y tan felices, gringo cojudo, cómo no se te ocurre poner una nota a pie de página destinada a los latinoamericanos, a los peruanos en todo caso, una cosa es ser pobre en París con dólares y otra cosa es serlo con soles peruanos (1981b, pp. 180-181).

Dicho en otras palabras, el París de Martín Romaña es un París libresco e imaginado como producto de la ficción de Hemingway; un lugar distante de la realidad cotidiana del protagonista, es decir, una ciudad de corte pequeñoburgués y bastante provinciana. Así las cosas, la novela de Bryce será un gran ajuste de cuentas entre el viejo mito francés sobre el esplendor de París, que la literatura se encargó de perpetuar, y los latinoamericanos que habitan la capital francesa en la convulsa década de 1960. Al mismo tiempo, *La vida exagerada* ilustra un vasto proceso de aprendizaje político, cultural y sentimental para su protagonista. De hecho, el largo ejercicio de escritura que Martín emprende en su cuaderno azul (y más tarde en su cuaderno rojo) funciona como un extenso proceso de autoconocimiento y autoafirmación personal por medio del cual el protagonista contrastará, una y otra vez, su figura limeña de clase alta con la del «otro» francés y, acaso también, con la del «otro» peruano con quien convivirá en la capital francesa (recuérdense, por ejemplo, a figuras como Juancito Velázquez o Roberto «Lagrimón» López). Desde su tragicómico anecdotario, *La vida exagerada* supone un proceso de restitución de una dignidad personal para el sujeto protagónico

pues, tras haberlo perdido todo, incluyendo a su amada Inés, Martín tomará conciencia de las cicatrices de su exilio parisino; igualmente, contra viento y marea, permanecerá fiel al motivo inicial que lo trajo hasta la capital francesa: el de convertirse en escritor[3].

La vida exagerada de Martín Romaña es una de las novelas más logradas de la obra de Bryce, un libro que no solo demuestra su gran talento como narrador sino también la consolidación de una voz para narrar. La oralidad del relato adquiere ahora un tono confesional, íntimo y siempre «exagerado» en medio de una escritura autorreferencial. Sobre estos dos elementos descansa el vasto anecdotario del «yo» protagónico de la novela, un anecdotario marcado por la digresión, la acrobacia verbal y, sobre todo, por un humor muy original en la literatura peruana. Bryce lleva a límites insospechados la capacidad expresiva de su lenguaje narrativo —digresivo e hiperbólico— y muestra con creces su gran talento novelístico.

En libros posteriores como *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988b) y *Reo de nocturnidad* (1997), Bryce le dará una nueva vuelta de tuerca a esta vasta exploración de una peruanidad extraviada y a los dilemas del desarraigo y el desamor. *La última mudanza* cuenta la historia de Felipe Carrillo, un arquitecto peruano que ha enviudado en París, y que más tarde se enamora de Genoveva, una periodista madrileña. Su nuevo romance hace que el protagonista se mude a Madrid a vivir con su novia, quien es madre de un adolescente llamado Sebastián. Muy pronto, Felipe descubre los celos de Sebastián por su madre, así como la relación edípica que ambos mantienen. Cuando la situación se vuelve insostenible, los tres deciden viajar a una playa en Colán, al norte del Perú, con el fin de limar los conflictos familiares. Una vez en Colán, ante la imposibilidad de una reconciliación entre los tres, Felipe se enamora de la cocinera que los atiende, Eusebia Lozanos Pinto, y tras la llegada de El Fenómeno del Niño y un maremoto, se fuga con la mulata y vive con ella un romance tan absurdo como imposible. Así, el retorno de Felipe al Perú tras muchos años en Europa cobra ribetes tragicómicos, pues el relato pone en evidencia la incomunicación del protagonista —primero con Genoveva en España, donde Felipe es visto como un peruano migrante, y después con Eusebia en el Perú, donde es visto más como un europeo que como un peruano genuino—, y todo su fracaso lo convierte en un ser extraviado cultural y sentimentalmente. Curiosamente, si Felipe se reconoce como un hombre dividido entre dos mundos, será precisamente la verbalización de sus dilemas a través de una escritura confesional y autorreferencial —acompañada, además, de mucha «música de fondo»[4]— lo que le permitirá rescatar su frágil sentido de pertenencia en el mundo.

[3] Véase al respecto la tesis de Mario Antonio Cossío Olavide, 2010.

[4] Tal es el título del primer capítulo de la novela, un relato que abunda en referencias a la música popular latinoamericana.

Por ello, tras un largo periplo sentimental de ida y vuelta entre el Perú y Europa, Felipe llegará a la siguiente conclusión al final de su relato: «me voy dando cuenta de que soy... un hombre sin final, una persona que definitivamente lo único que pudo hacer fue mudarse por última vez. Miren, nada ha cambiado en mi vida y todo ha cambiado en mi vida. Muchísima música de fondo tuve que escuchar antes de enterarme de que lo único que ha cambiado en mi vida soy yo» (1988b, p. 218). Ese nuevo ejercicio de autoconocimiento llevará a Felipe a dictaminar lo siguiente, con palabras de Joseph Conrad: «el hombre es un ser asombroso, pero definitivamente no es una obra maestra» (p. 218).

Algo similar ocurre con Max Gutiérrez, el hipocondríaco protagonista de *Reo de nocturnidad*. Max es un profesor peruano de literatura en la vieja ciudad de Montpellier, en el sur de Francia, quien, además de sufrir mal de amores, padece también de un severo insomnio. Víctima de un profundo sentimiento de desarraigo, el relato de Max es una suerte de larga catarsis desde la cama de un hospital donde está acompañado de Claire, su joven alumna, convertida ahora en la mejor interlocutora para sanar sus heridas. A través del extenso proceso de cura del protagonista conoceremos a una serie de personajes muy peculiares: tal es el caso de Nieves Solórzano, una profesora chilena, la cruel Nadine, o Passepartout el iraní. Cada uno de ellos vive su propia versión del exilio y del desarraigo, pero todos son víctimas de una soledad tan estrambótica como cruel. El desarraigo de Max solo podrá remediarse emprendiendo el ansiado retorno a su Lima natal, aunque con las cicatrices del caso a cuestas.

Como siempre, la oralidad de Bryce y su tono confesional serán los elementos narrativos desde los cuales se dará rienda suelta a la mitomanía del protagonista y a las digresiones y vaivenes de su relato. El antes divertido humor de Bryce se tornará aquí cada vez más negro y pesadillesco, al tiempo que la voz confesional de Max transitará repetidas veces entre la realidad de las cosas y su onírica fantasía.

Reo de nocturnidad bien podría leerse como una suerte de velado homenaje a otro de los escritores predilectos de Bryce, François Rabelais. Bien vista, toda la obra de Bryce comparte con el autor de *Gargantúa y Pantagruel* un amor por la hipérbole y la desmesura en el arte de contar. Acaso por esto sea algo más que una mera coincidencia que la vieja ciudad francesa, donde alguna vez vivió Rabelais, sea el escenario escogido para esta novela. Hecha esta salvedad, sin embargo, la lectura de *Reo de nocturnidad* nos dejará solamente un Montpellier de corte bryceano, vale decir, una ciudad tan sórdida como solitaria y trasnochada.

Dos señoras conversan y la novela corta

Con la publicación de *Dos señoras conversan* (1990), Bryce demostró ser un fino cultivador de la novela corta. El volumen está compuesto por un tríptico de novelas bajo el título de la primera de ellas y dos relatos más, *Un sapo en el desierto* y *Los hombres son así. Y también asá*. Leídas con detenimiento, las tres historias hacen pensar en este libro como un todo narrativo pues, además de ser historias de afecto, amistad y nostalgia por el pasado, cada una de ellas se ubica en los tres espacios naturales de la geografía peruana: la costa, la sierra y la selva. En tal sentido, estas novelas tienen como antecedente la colección *Tres historias sublevantes*, de Julio Ramón Ribeyro. *Dos señoras conversan* retrata el mundo de Carmen y Estela Foncuberta de Carriquirí, dos hermanas viudas y ya ancianas que viven añorando el glamoroso pasado limeño de sus recuerdos. Su anacronismo está simbolizado en el ritual que ambas mantienen de beber todas las noches una copa de Bristol Cream. Sin embargo, la nostalgia de ambas hermanas por el pasado oligárquico contrasta con la presencia silenciosa de Sendero Luminoso en el presente peruano (la novela transcurre en la década de 1980) y se vuelve aún más evidente con la constatación de que Jesús Concepción, el nieto de la tercera generación de choferes que ha servido a la familia, se ha unido al grupo terrorista.

El segundo relato, *Un sapo en el desierto*, tiene como protagonista a Mañuco Cisneros, un profesor peruano que, desde la mesa de un bar en Austin, Texas, busca reencontrarse con su pasado adolescente al rememorar a don Pancho Malkovich, un ingeniero norteamericano de la Cerro de Pasco Copper Corporation. Gracias a don Pancho, durante la década de 1950, siendo Mañuco todavía un adolescente, el joven vivió experiencias reveladoras al ser testigo de las crueldades de la industria minera norteamericana en el mundo andino y de la explotación de la población indígena a manos de ella; un mundo que le resulta totalmente ajeno desde su privilegiada vida limeña. Durante un viaje de vacaciones a Cerro de Pasco, con don Pancho ascendido a superintendente de la zona, Mañuco es testigo de una gran rebelión minera contra los norteamericanos, producto de la miseria y la explotación de los trabajadores. Cuando la violencia se desata, don Pancho ayuda a huir a sus compañeros del campamento minero en el que vive, pero no puede evitar ser atacado por la masa rebelde. Arrepentido de su pasado minero y tras abandonar el Perú, don Pancho se instala en la ciudad de San Antonio, Texas, donde Mañuco lo visita muchos años después. Allí, comprueba la soledad y el abandono en los que vive el anciano. Si *Un sapo en el desierto* es una historia de amistad en medio de la explotación de parte de las multinacionales norteamericanas de los recursos mineros en el Perú, es sobre todo un retrato de la enorme brecha social existente entre el mundo andino y el privilegiado mundo limeño. Ambos mundos no solo están separados y jerarquizados en el imaginario nacional, sino que se desconocen

e ignoran el uno al otro. En ese sentido, toda la historia que Mañuco Cisneros evoca desde Texas no solo es una historia de educación sentimental, donde la amistad ocupa un lugar de privilegio, sino que representa una historia de aprendizaje social sobre el Perú de la década de 1950 y un dilema irresuelto en su historia.

En *Los grandes hombres son así. Y también asá*, el tercer relato del volumen, se narra el reencuentro, en la Lima de la década de 1970, de dos amigos, Santiago y Raúl, tras la muerte de Eugenia, la esposa de este último. El reencuentro entre ambos ocurre en pleno gobierno del general Morales Bermúdez y de la Asamblea Constituyente. Santiago es un biólogo y profesor universitario en París, mientras que Raúl es un dirigente de la izquierda peruana en la clandestinidad. Y aunque ambos son grandes amigos desde la infancia, ahora difieren drásticamente en sus posturas políticas. Con el fin de curar la enfermiza fobia de Santiago por las arañas, ambos emprenden un viaje a la Amazonía. Una vez llegados a Tingo María, el tono desmesurado y caricaturesco de todo el relato deja en evidencia que la supuesta clandestinidad de Raúl es una farsa, al igual que la posibilidad de curar la caricaturesca fobia de Santiago por las arañas.

Si bien los afectos personales prevalecen intactos en las relaciones que mantienen entre sí los personajes de estos relatos —los tres son una constatación de que la amistad y el cariño están por encima del paso del tiempo y de las diferencias ideológicas—, también es verdad que ellos retratan las brechas geográficas y culturales existentes en ese vasto territorio que es el Perú. Al mismo tiempo, cada una de estas novelas cortas tiene como telón de fondo un momento crítico de la historia peruana desde la década de 1950 en adelante, cada uno de los cuales invita a una reflexión mayor sobre los sinsabores de la vida peruana de fines del siglo XX y el frágil concepto de nación que prevalece en la sociedad peruana.

Una novela epistolar y un personaje femenino: *La amigdalitis de Tarzán*

Bien podría decirse que los temas del desarraigo y el desamor, dos ejes fundamentales del universo de Bryce, tienen nuevos alcances artísticos en otra lograda novela suya, *La amigdalitis de Tarzán* (1998b). Este libro narra la historia de amor entre Juan Manuel Carpio, un cantautor peruano residente en París y Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes, una salvadoreña de clase alta. Ambos se conocen cuando Fernanda María arriba a la capital francesa en 1967 e inician un largo romance caracterizado más por sus desencuentros y ausencias que por el tiempo que la pareja permanece junta en un mismo lugar. Si bien Juan Manuel vive instalado en París, Fernanda María, en cambio, es un personaje siempre errante: a lo largo del relato la salvadoreña vivirá en

Chile, Venezuela, El Salvador y los Estados Unidos como consecuencia de sus azares amorosos y de los vaivenes de la historia latinoamericana de fines del siglo XX.

Dos temas llaman la atención en esta novela. En primer lugar, el hecho de que, por vez primera, el personaje protagónico sea una mujer. Sin embargo, a diferencia de las fragilidades sentimentales que muestran un Martín Romaña o un Felipe Carrillo, Fernanda María mostrará su singular fortaleza femenina para hacerle frente a las vicisitudes del destino. Dueña de un singular coraje, será ella (y no Juan Manuel ni el esposo de la protagonista) quien dé el masculino grito tarzanesco de fuerza, vigor y energía al que alude el título de la novela. En segundo lugar, destaquemos la importancia del formato epistolar del relato. Imposibilitados de vivir juntos en un mismo lugar, el afecto entre Juan Manuel y Fernanda María se revelará a través de una larga comunicación epistolar que durará tres décadas. Las cartas se convertirán así en el eje narrativo de la novela junto a reiteradas referencias a la música popular, evidenciando una larga y apasionada relación sentimental. Hay una gran sabiduría en el uso del formato epistolar como plataforma narrativa por parte de Bryce. Si bien la escritura epistolar es una tradición asociada a la novela de los siglos XVIII y XIX, aquí la carta no solo es la mejor fuente de conocimiento del mundo íntimo de los sujetos amorosos, sino que constituye una nueva posibilidad discursiva que va de la mano con la mentada oralidad del autor.

Así las cosas, el afecto entre Juan Manuel y Fernanda María será puesto a prueba por el tiempo y la distancia, pero permanecerá sin mella a pesar del paso de los años. Más bien, como en otras novelas de Bryce, se teñirá de una singular nostalgia y melancolía. Vale la pena destacar que Juan Manuel y Fernanda María guardan un singular pacto entre sí: evitar la comunicación telefónica, el uso del fax y, por supuesto, el correo electrónico. Bien visto, Bryce opta por escribir una novela a contracorriente de estos tiempos globalizados, pues la escritura epistolar de *La amigdalitis de Tarzán* pone en entredicho las bondades tecnológicas y la rapidez circunstancial de los tiempos para darle, en cambio, un tiempo propio a la comunicación sentimental. Así, desde su aparente anacronismo, la novela propone una única certeza: aquella que afirma que, como en las viejas canciones de amor, los verdaderos afectos sobreviven siempre a los embates de la distancia, la nostalgia y la melancolía.

Dueña de un gran público lector a poco de su aparición, *La amigdalitis de Tarzán* es un canto a la amistad más genuina y a la más grande tolerancia amorosa; todo ello en medio de una voz femenina tierna y valiente, y una escritura envolvente, expresiva y muy trabajada.

Retornos limeños: Manongo Sterne, Natalia de Larrea y Olavegoya y Carlitos Alegre di Lucca

Si *Un mundo para Julius* convirtió a Bryce en el mejor cronista de la burguesía peruana de su generación, el retorno a ese mundo en novelas como *No me esperen en abril* (1995c) y *El huerto de mi amada* (2002) confirma el retrato de ese mundo social como uno de los ejes fundamentales de su universo narrativo. En ese sentido, Manongo Sterne, el protagonista de *No me esperen en abril*, es un personaje emblemático de toda la narrativa de Bryce, una suerte de Julius mayor. La trama de *No me esperen en abril* tiene su origen en una historia de amor juvenil entre Manongo Sterne y Tere Mancini y la aventura vital que la pareja emprende marcada por los encuentros y desencuentros de ambos a lo largo de los años. En este largo periplo, Manongo nunca renunciará a la posibilidad de amar a Tere. *No me esperen en abril* es una novela de aprendizaje que cuenta el proceso de socialización del protagonista y su eventual ingreso al mundo adulto; este se inicia en 1953 y culmina con su muerte en 1995. La novela tiene como telón de fondo cincuenta años de la historia del Perú en la segunda mitad del siglo XX y las grandes transformaciones sociales que ocurren en la sociedad peruana. En ese lapso, uno de los temas centrales que la novela desarrolla será la decadencia de la oligarquía peruana, representada por la familia de Manongo, y la pérdida de su protagonismo económico y político en el país.

Si la formación sentimental de Manongo está marcada por su relación amorosa con Tere, su proceso de socialización lo estará por las grandes amistades que forja en el colegio San Pablo, un exclusivo internado británico ubicado en Chosica, fundado por el anglófilo don Álvaro de Aliaga y Harriman. En el flamante colegio San Pablo se educan los hijos de la oligarquía peruana, una clase social marcada por su racismo y miopía para entender la realidad del país. Por ello, el narrador no duda en describir el San Pablo como «el colegio más exclusivo y anacrónico del Perú, y el más alejado de la realidad nacional» (1995c, p. 188). Bien visto, el colegio San Pablo es una suerte de microcosmos de la dinámica social peruana; esto es, un muestrario de la frivolidad de la clase oligárquica, con todos sus prejuicios raciales, complejos y miserias, en la fragmentada sociedad peruana de la década de 1950. En tanto un miembro de esa oligarquía, Manongo está destinado a mantener todos los privilegios que pertenecer a ella exige, algo que cumplirá con creces. En efecto, con el paso del tiempo, Manongo se volverá un ser estafador e inescrupuloso, lo que lo convertirá en un magnate internacional que multiplicará la fortuna familiar. Sin embargo, a pesar de la riqueza que logra amasar, el protagonista nunca olvidará las amistades fraternas que forjó en su adolescencia en el colegio San Pablo y añorará siempre retornar a esa feliz etapa de su vida.

No me esperen en abril muestra un sólido dominio de todos los recursos narrativos que le permitieron a Bryce forjar una voz propia para narrar; a saber, la creación de un relato marcado por la recreación de un lenguaje oral muy expresivo —rico en digresiones, coloquialismos y modismos— y el cultivo de un fino uso del humor y de la ironía tras los cuales se esconde una velada denuncia social. Asimismo, la novela goza de una voz narrativa que, si bien es fundamentalmente la de un narrador omnisciente, también es una voz que busca siempre multiplicar el punto de vista del relato y, en ese proceso, lograr la complicidad del lector. El largo relato de más de seiscientas páginas de *No me esperen en abril* incluye muchas referencias a la cultura popular peruana y extranjera, así como abundantes referencias y autorreferencias a autores como Vallejo, Ribeyro y el propio Bryce Echenique, entre otros. El relato también hace reaparecer a personajes de libros anteriores del autor (Julius, Vilma, Manolo, por ejemplo), lo que invita a pensar en todo su imaginario como un mundo orgánico y total, es decir, un universo literario artísticamente maduro.

Manongo Sterne es uno de los grandes personajes de la obra bryceana, un ser complejo que, si bien está dotado de una sensibilidad de la que carecen otros miembros de su entorno social, también es capaz de las más grandes mezquindades cuando del mundo de los negocios se trata. Visto con cuidado, Manongo es el pasajero por excelencia de ese largo viaje sentimental que emprenden los personajes del autor; un sujeto solitario y huérfano de afecto que, tras la última negativa de Tere para que ambos se amen, se convertirá en una figura trágica. Así, como otros tantos personajes de Bryce, Manongo es una víctima de las trampas de la nostalgia, porque el ansiado retorno al paraíso perdido del amor y de la amistad nunca será más que un mero espejismo de la memoria.

Si Manongo y Tere nunca pueden consumar su amor, tampoco podrán hacerlo Carlitos Alegre di Lucca y Natalia de Larrea y Olavegoya, los dispares amantes de *El huerto de mi amada* (2002). Ambos se conocen durante una fiesta que ofrecen los padres de Carlitos, un joven e ingenuo estudiante de medicina quien es dieciséis años menor que Natalia, una bella, divorciada y codiciada mujer de la clase alta. La trama se desarrolla a partir de hacer posible este amor imposible al que tenazmente se oponen los propios padres del católico Carlitos y a contracorriente de las convenciones de la pacata sociedad de Lima de la década de 1950.

El intenso romance que ambos sostienen por varios años, primero en Lima y luego en París, solo será posible mediante un complejo juego entre memoria, olvido y nostalgia que la pareja desarrolla, cada cual a su manera[5].

[5] Para un examen de este juego entre memoria, olvido y nostalgia en la novela véase el ensayo de Gerardo Castillo, 2004.

Así, Carlitos es el alegre y despistado personaje que logra mantener un estado de ensoñación y enamoramiento a partir de la suspensión del tiempo y un recordar permanente de ese primer e inolvidable «Siboney», bolero con el que se conocieron. Y este hechizo perdura hasta que, en un viaje a Salta, a Carlitos se le filtra el cariño y la nostalgia por sus amigos de juventud, los mellizos Céspedes. En ese momento, la ensoñación se rompe y Carlitos olvida el cumpleaños cincuenta de Natalia. Ella no le perdonará tamaña traición y lo abandonará intempestivamente, pero no sin antes ordenar que le propinen una paliza que lo envía al hospital. Como si no hubiese pasado el tiempo, Carlitos recupera entonces su amor primero con Melanie Vélez Sarsfield, se reconcilia con su familia, continúa su prestigiosa carrera de médico y tiene un feliz matrimonio en Londres.

De manera opuesta, aunque complementaria, Natalia encarna al sujeto en crisis consumido por una melancólica memoria. Al final de la novela, la alguna vez bella dama devendrá un ser desclasado e incomprendido, carente de un espacio afectivo en el mundo porque ni la moral conservadora limeña ni el paso del tiempo le perdonarán su audacia amorosa. En ese contexto, el viejo huerto de Chorrillos será «el único trozo de su ciudad y de su vida que Natalia siempre recordará con amor» (2002, p. 252). Al igual que Manongo, Natalia solo conocerá la felicidad en el coto privado de sus recuerdos. Si Carlitos es olvido y presente eterno, Natalia personifica el recuerdo y el pasado.

Bienvenido Salvador Buenaventura y Tadeo de Ontañeta, dos nuevos antihéroes bryceanos

Las obras infames de Pancho Marambio (2007) y *Dándole pena a la tristeza* (2012) son las dos últimas novelas de Bryce. Bienvenido Salvador Buenaventura, el protagonista de *Las obras infames*, es nuevamente un peruano errante y nostálgico. A los 54 años, Bienvenido abandona su exitosa vida de abogado limeño para instalarse en Barcelona y empezar una nueva vida. Sin embargo, una vez convertido en residente de la capital catalana, los canallas y malévolos quehaceres del inescrupuloso Pancho Marambio llevarán a Bienvenido a una profunda caída moral que lo conducirá indefectiblemente hacia el callejón sin salida del alcoholismo. Así las cosas, Bienvenido se encontrará con una Barcelona cruel y pesadillesca, una ciudad trágica y «letal» (104) a la cual el protagonista arribará solo para cumplir con su destino fatal. En Barcelona, Bienvenido también constatará que «lleva una eternidad intentando llegar a alguna parte» (2007, p. 140), y recordará, en contraste con la depresión en la que ahora vive sumido, que «alguna vez en su vida fue muy feliz» (p. 140). Por ello, intentará revivir allí un viejo amor limeño con la fugaz Mariana Zañartu.

Imagen 2. Retrato de Alfredo Bryce. Foto: César Ferreira.

Las obras infames es la historia de una vida de virtudes y flaquezas humanas contada desde una prosa siempre expansiva, llena de alambicados malabares lingüísticos y muchas digresiones. Se trata de una novela sobresaliente por su estilo libertino y caprichoso, con ecos de Laurence Sterne y de Malcolm Lowry. Así, Bienvenido Salvador Buenaventura es un sujeto que se suma a la vasta galería de personajes bryceanos marcados por la soledad, la errancia y el desarraigo, un ser cuya vida será siempre un «feliz vagabundeo por toda Europa, de un país a otro y de ciudad en ciudad» (2007, p. 34), buscando abrigo y afecto en el mundo, y añorando su lejano Perú.

En *Dándole pena a la tristeza*, Bryce regresa una vez más al mundo de la oligarquía peruana para narrar la historia de una saga familiar. La novela cuenta la historia de tres

generaciones de la familia de Ontañeta, un clan fundado por don Tadeo de Ontañeta. Este próspero minero logra amasar una gran fortuna y a sus 105 años de edad alterna su consumo de cigarrillos con un balón de oxígeno en su mansión de San Isidro. El heredero del emporio familiar será Fermín Antonio de Ontañeta Tristán, bajo cuyo liderazgo los negocios de don Tadeo serán llevados a un nuevo nivel de prosperidad. Sin embargo, la mirada satírica del narrador permite entrever que el futuro descalabro de la fortuna familiar está a la vuelta de la esquina, pues los herederos de Tadeo y Fermín darán claros indicios de no querer trabajar para expandir el patrimonio familiar. Así, a fuerza de chantajes y triquiñuelas, Fermín logra que se haga cargo de todos sus negocios su sobrino José Ramón Ontañeta Wingfield luego de contraer matrimonio con Magdalena, la hija del magnate. Curiosamente, José Ramón siempre quiso desentenderse de los negocios de su suegro y hasta prefirió omitir el «de» de su apellido. Más tarde, carente de un patriarca tras la muerte de José Ramón, la fortuna de la familia quedará en manos de Federico de Ontañeta de Ontañeta. Federico es un hombre que vive poco, pero su vida donjuanesca y ociosa conducirá a la familia Ontañeta al descalabro y a la pérdida de todo su patrimonio.

Con una mirada irónica y trágica, Bryce retrata en esta novela los avatares de un variopinto clan familiar donde conviven personajes tan virtuosos como viles y excéntricos. Todos ellos darán muestras de las más rancias costumbres de una sociedad limeña anclada en la tradición. Pero si sus exquisiteces y esplendores les permitirán a los de Ontañeta vivir una vida llena de grandes lujos, sus prejuicios y frivolidades los condenarán en última instancia a la decadencia y la ruina.

Bryce y el género del cuento

Además de ser un prolífico novelista, Bryce es un cuentista de gran talento. De hecho, sus cinco volúmenes de cuentos son el complemento natural del rico universo plasmado en sus novelas. En sus relatos figuran, por ejemplo, una serie de personajes infantiles y juveniles que descubren el mundo adulto a través de diversas experiencias iniciáticas, como ya comentamos antes sobre Manolo, el protagonista único de *Huerto cerrado*. Tampoco está ausente de este imaginario la exploración de la clase alta limeña y su decadencia. De este tema son representativos relatos como «Baby Schiaffino», «Eisenhower y la Tiqui-tiqui-tín» o «Pepi Monkey y la educación de su hermana», pertenecientes a *La felicidad, ja, ja* (1974). En estos cuentos aparecen personajes sumidos en una dolorosa melancolía por un pasado que siempre les prometió un futuro de riqueza y esplendor, pero que se truncó por diversos motivos. Ante ese fracaso, su único refugio estará en el mundo de los recuerdos, caracterizado por una constante yuxtaposición entre el pasado y el presente de estas criaturas. En otro puñado de

cuentos de *La felicidad, ja, ja* encontraremos incursiones en el tema del exilio y el enfrentamiento cultural de personajes peruanos con su contexto europeo. Tal es el caso de «Antes de la cita con los Linares», «Dijo que se cagaba en la mar serena», o «Florence y *Nós três*», este último el primer intento de Bryce por retratar París como una ciudad lúgubre y poco hospitalaria para los latinoamericanos. Una temática similar aparece en «Muerte de Sevilla en Madrid», un relato de gran factura en el cual su tragicómico protagonista, antes que descubrir las bondades de la capital madrileña, se enfrentará en ella a su destino fatal.

La exploración de la clase alta limeña reaparecerá en relatos como «Una tajada de vida» y «Magdalena peruana». A estos se unirán otros cuentos donde se exploran las flaquezas y miserias del amor, como en «Apples» y «El breve retorno de Florence este otoño», todos pertenecientes al volumen *Magdalena peruana y otros cuentos* (1986). En su cuarto volumen de cuentos, *Guía triste de París* (1999), Bryce transitará entre la crónica y el cuento para darle una nueva mirada a la capital francesa. Así, los esplendores y sinsabores de la Ciudad Luz quedan finamente retratados en relatos como «Machos y caducos lamentables», «Verita y la Ciudad Luz» o «La muerte más bella del 68». Añádanse a ellos logradas exploraciones de los avatares del amor y la cultura popular, dos asuntos recurrentes en el imaginario de Bryce, en relatos como «Lola Beltrán in concert» o «*Deep in a dream of you*».

Los cuentos de *La esposa del Rey de las Curvas* (2008) confirman el talento narrativo del autor en el género breve, así como la existencia de un universo temático muy maduro. Muchos de estos relatos sobresalen por la característica oralidad de Bryce; una oralidad digresiva y caprichosa frecuentemente unida al humor, la ironía y a una gran expresividad sentimental. Se exploran nuevamente en estos cuentos temas como los sinsabores amorosos del peruano errante y cosmopolita, un sujeto escindido entre el Perú y Europa como ocurre en «La funcionaria lingüista» o «La chica Pazos», dos logrados relatos basados en extensos ejercicios de la memoria. Destaquemos, asimismo, las virtudes narrativas de «La esposa del Rey de las Curvas», un cuento instalado en el mundo de la infancia, pero que también es un velado homenaje a la figura del cuentacuentos o *storyteller*. Este contador de historias convierte a la literatura en una fuente de rebeldía contra el absurdo de la vida; una vida «chata y angustiosa, y, a la vez sumamente aburrida, muy a menudo, y para colmo de males, sin un desenlace conocido» (2008, p. 136), como afirma el narrador.

Memorias y ensayos

La vasta obra narrativa de Bryce se completa con tres volúmenes de lo que el autor denomina sus «antimemorias», un término que toma prestado de André Malraux para

repasar su vida y su literatura. Estos incluyen los títulos *Permiso para vivir* (1993), *Permiso para sentir* (2005b) y *Permiso para retirarme* (2019b) (véase Esparza, 2018). Asimismo, la obra de Bryce como cronista está recopilada en los volúmenes *A vuelo de buen cubero y otras crónicas* (1977a), *Crónicas personales* (1988a), *A trancas y barrancas* (1996b), *Crónicas perdidas* (2001), *Doce cartas a dos amigos* (2003), *Entre la soledad y el amor* (2005a) y *Penúltimos escritos: retazos de vida y literatura* (2008).

Pocos autores de la literatura peruana han logrado retratar las luces y sombras de la burguesía nacional con tanta riqueza de matices como lo ha hecho Alfredo Bryce Echenique. La obra de Bryce explora ese universo con humor e ironía, haciendo de él un tema central de su imaginario. *Un mundo para Julius* es una novela irrepetible; un relato que abre la puerta a un espacio social largamente ignorado en las letras peruanas y sobre el que Bryce es capaz de ofrecernos una mirada desde dentro debido a su experiencia vital[6]. Igualmente, pocos escritores han sabido fabular sobre el exilio y el desgarramiento de la identidad peruana con la subjetiva inteligencia con que lo ha hecho Bryce a través de sus muchos personajes. Sus protagonistas viajan una y otra vez entre América y Europa viviendo un cosmopolitismo de corte propio, intensamente sentimental y nostálgico, hasta hacer de esa experiencia otro tema fundamental de su ficción[7]. Estos dos temas bastan para otorgarle un lugar de privilegio a un universo narrativo forjado con originalidad y lucidez en las letras peruanas.

La obra de Bryce también ocupa un lugar protagónico en el desarrollo de la novela latinoamericana de nuestros días. Desde su exilio europeo en la década de 1960, Bryce vio surgir a la gran novela del *boom* que cultivaron escritores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Todos ellos examinaron los grandes temas de la historia e identidad latinoamericanas y, a partir de ambiciosas sagas narrativas, emprendieron la búsqueda de la llamada «novela total». Los logros artísticos de la novela del *boom* contribuyeron a una modernización e internacionalización sin precedentes de la novela latinoamericana. Pero si la novelística del *boom* se constituye a partir de una representación totalizante del mundo latinoamericano, la obra de Bryce está más ligada a la llamada generación del posboom, un grupo de escritores que incluye a Manuel Puig, Isabel Allende, Antonio Skármeta, Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré y Ángeles Mastretta, entre otros. Nacidos hacia 1940, todos ellos empezaron a publicar en pleno apogeo del *boom*, proponiendo una exploración más íntima de la realidad y un modo de narrar más directo y transparente. Si en la novelística del *boom* la voz que cuenta es la de un narrador todopoderoso que goza de amplios poderes

[6] Dos antecedentes para recrear el mundo de la clase alta antes de Bryce son la novela *Duque* (1934), de José Diez Canseco, y, acaso también, *En octubre no hay milagros* (1965), de Oswaldo Reynoso.

[7] El tema del exilio europeo lo podemos encontrar ya en *Pobre gente de París* (1958), de Sebastián Salazar Bondy, y la colección de cuentos *Los cautivos*, de Julio Ramón Ribeyro.

en el relato, los autores del posboom privilegian una voz en primera persona a través de la cual el protagonista comparte sus dudas y fragilidades humanas con el lector. Además de cultivar el humor y el uso de un lenguaje coloquial y lúdico, la novelística del posboom incorpora referencias a la cultura popular —la radionovela, el fútbol, la música popular (valses, tangos, rancheras), la televisión y el cine—, otorgándole a esta un protagonismo del que antes careció en la novela latinoamericana. En esta apuesta, acaso menos grave y menos solemne, pero no por ello menos crítica para retratar la realidad latinoamericana, la obra de Bryce ocupa un lugar preferencial.

Así pues, la narrativa de Alfredo Bryce Echenique aporta grandes renovaciones estéticas y temáticas a la narrativa peruana contemporánea. De todas ellas, destacan sobre todo el efecto de oralidad de su escritura y su fina exploración del humor. Ambos elementos dan vida a un antihéroe bryceano muy singular: un peruano cosmopolita, sentimental y nostálgico que, en medio de sus muchas desventuras, buscará siempre la empatía del lector y permanecerá fiel a sus convicciones más personales. La originalidad de la obra de Bryce hace que ella haya trascendido el ámbito de las letras peruanas y forme parte de una vasta renovación de la narrativa latinoamericana de nuestros días[8].

Bibliografía

Bryce Echenique, Alfredo (1968). *Huerto cerrado*. La Habana: Casa de las Américas.

Bryce Echenique, Alfredo (1970). *Un mundo para Julius*. Barcelona: Barral Editores.

Bryce Echenique, Alfredo (1972). *Muerte de Sevilla en Madrid; Antes de la cita con los Linares*. Lima: Mosca Azul Editores.

Bryce Echenique, Alfredo (1974). *La felicidad, ja, ja*. Barcelona: Barral Editores.

Bryce Echenique, Alfredo (1977a). *A vuelo de buen cubero y otras crónicas*. Barcelona: Anagrama.

Bryce Echenique, Alfredo (1977b). *Tantas veces Pedro*. Lima: Libre-1.

Bryce Echenique, Alfredo (1979). *Todos los cuentos*. Lima: Mosca Azul Editores.

Bryce Echenique, Alfredo (1981a). *Cuentos completos*. Madrid: Alianza Editorial.

Bryce Echenique, Alfredo (1981b). *La vida exagerada de Martín Romaña*. Barcelona: Argos Vergara.

Bryce Echenique, Alfredo (1985). *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Barcelona: Plaza & Janés.

Bryce Echenique, Alfredo (1986). *Magdalena peruana y otros cuentos*. Barcelona: Plaza & Janés.

Bryce Echenique, Alfredo (1988a). *Crónicas personales*. Barcelona: Anagrama.

[8] Véase al respecto el estudio de Aníbal González, 2010.

Bryce Echenique, Alfredo (1988b). *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Barcelona: Plaza & Janés.

Bryce Echenique, Alfredo (1990). *Dos señoras conversan*. Barcelona: Plaza & Janés.

Bryce Echenique, Alfredo (1993). *Permiso para vivir-Antimemorias I*. Madrid: Anagrama.

Bryce Echenique, Alfredo (1995a). *Antología personal*. San Juan, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

Bryce Echenique, Alfredo (1995b). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.

Bryce Echenique, Alfredo (1995c). *No me esperen en abril*. Barcelona: Anagrama.

Bryce Echenique, Alfredo (1995d). *Para que duela menos*. Juan Angel Juristo, editor. Madrid: Espasa-Calpe.

Bryce Echenique, Alfredo (1996a). *15 cuentos de amor y humor*. Edición de Carlos Garayar. Lima: Peisa.

Bryce Echenique, Alfredo (1996b). *A trancas y barrancas*. Madrid: Espasa.

Bryce Echenique, Alfredo (1997). *Reo de nocturnidad*. Barcelona: Anagrama.

Bryce Echenique, Alfredo (1998a). *Del humor quevedesco a la ironía cervantina*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Bryce Echenique, Alfredo (1998b). *La amigdalitis de Tarzán*. Lima: Peisa.

Bryce Echenique, Alfredo (1999). *Guía triste de París*. Madrid: Alfaguara.

Bryce Echenique, Alfredo (2000). *La historia personal de mis libros*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Bryce Echenique, Alfredo (2001). *Crónicas perdidas*. Lima: Peisa.

Bryce Echenique, Alfredo (2002). *El huerto de mi amada*. Barcelona: Planeta.

Bryce Echenique, Alfredo (2003). *Doce cartas a doce amigos*. Lima: Peisa.

Bryce Echenique, Alfredo (2005a). *Entre la soledad y el amor*. Lima: Peisa.

Bryce Echenique, Alfredo (2005b). *Permiso para sentir-Antimemorias II*. Lima: Peisa.

Bryce Echenique, Alfredo (2007). *Las obras infames de Pancho Marambio*. Barcelona: Planeta.

Bryce Echenique, Alfredo (2008). *La esposa del Rey de las Curvas*. Lima: Peisa.

Bryce Echenique, Alfredo (2009). *Penúltimos escritos: retazos de vida y literatura*. Lima: Peisa.

Bryce Echenique, Alfredo (2010). *La suprema ironía cervantina*. Madrid: Foro Complutense.

Bryce Echenique, Alfredo (2012). *Dándole pena a la tristeza*. Lima: Peisa.

Bryce Echenique, Alfredo (2016). *Aforismos: Dichos, dichas y desdichas*. Lima: Peisa.

Bryce Echenique, Alfredo (2019a). *Función del diálogo en la narrativa de Ernest Hemingway*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Bryce Echenique, Alfredo (2019b). *Permiso para retirarme-Antimemorias III*. Lima: Peisa.

Castillo, Gerardo (2004). Memoria y olvido en *El huerto de mi amada* de Alfredo Bryce Echenique. En César Ferreira e Ismael P. Márquez (eds.), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique: nuevos textos críticos* (pp. 551-558). Lima: Fondo Editorial PUCP.

Coaguila, Jorge (ed.). (2006). *Alfredo Bryce Echenique: entrevistas escogidas*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

Corticelli, María Rita (2003). *La narrativa de Alfredo Bryce Echenique*. Lima: UNMSM e Instituto Italiano de Cultura.

Cossío Olavide, Mario Antonio (2010). «Ética y estética en el proyecto novelístico del *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire* de Alfredo Bryce Echenique: Una propuesta de lectura bakhtiniana» (tesis de licenciatura). Lima, UNMSM.

Esparza, Cecilia (2018). La escritura autobiográfica. En Juan E. de Castro y Leticia Robles-Moreno (coords.), *Historia de las literaturas en el Perú*. Volumen 6: *Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo* [ebook]. Lima: Casa de la Literatura y Fondo Editorial PUCP.

Ferreira, César & Ismael P. Márquez (eds.) (1994). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique (textos críticos)*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Fuente, José Luis de la (1995). *Cómo leer a Alfredo Bryce Echenique*. Madrid: Júcar.

González, Aníbal (1998). *Más allá de la modernidad: los cuentos de Alfredo Bryce Echenique*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

González, Aníbal (2010). *Love and Politics in the Contemporary Spanish American Novel*. Austin: University of Texas Press.

Krakusin, Margarita (1996). *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la tradición sentimental*. Madrid: Pliegos.

Luchting, Wolfgang. (1975). *Alfredo Bryce: Humores y malhumores*. Lima: Milla Batres.

Marcone, Jorge (1997). *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Ortega, Julio (1994). *El hilo del habla: la narrativa de Alfredo Bryce Echenique*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Ortega, Julio & María Fernanda Lander (eds.) (2004). *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Rodríguez Lafuente, Fernando (ed.) (1991). *Semana de autor: Alfredo Bryce Echenique*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Tierney-Tello, Mary Beth (2022). *Reimaginar la niñez: memoria y sujeto nacional en las narrativas de infancia del Perú.* Lima: Fondo Editorial PUCP.

Valero Juan, Eva María (2003). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Universidad de Alicante.

Wood, David (2000). *The Fictions of Alfredo Bryce Echenique*. Londres: King's College.

La otra margen

Narradoras peruanas del siglo XX (1918-2000): una cartografía de género

Claudia Salazar Jiménez
California State Polytechnic University, Pomona

En el debate sobre la tradición literaria nacional nada es, nada puede ser, ni inocente ni gratuito. Con sus atributos específicos, esa tradición reproduce un cierto designio de nación, una manera de comprender, hacer y soñar el espacio y la historia de la patria, de imaginar con el deseo su —nuestro— futuro.
Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú.*

Introducción

Este ensayo propone una cartografía de la narrativa peruana escrita por mujeres a lo largo del siglo XX y se enfocará principalmente en la narrativa de ficción: novelas y también algunos cuentos. Más que un análisis exhaustivo de esta narrativa, propone un mapa que permita recuperar a algunas escritoras y textos que han sido relegados al olvido en la historiografía literaria peruana u otros que no recibieron la atención que merecían.

Para elaborar este mapa, este ensayo se aproxima a los textos y a las escritoras desde un análisis de las representaciones de los roles de género (y especialmente de las mujeres y de las escritoras) configurados en estas narrativas, así como los cruces con cuestiones de raza y clase social. Indaga también en las principales preocupaciones temáticas presentadas en estos relatos y, de ser el caso, qué nociones de lo nacional circulan en sus imaginarios. Por otro lado, la sección final presentará una aproximación a la narrativa de temática homoerótica y un análisis de algunos textos que se han aproximado a esta temática.

Establecidos los criterios y alcances de este ensayo, se hace pertinente plantearse la pregunta de ¿por qué es necesario «aún» un capítulo exclusivamente dedicado a la escritura femenina? ¿y a la homoerótica? ¿Acaso son estos criterios literarios para clasificar los textos? Todas estas preguntas plantean indisputablemente el problema de la literatura escrita por mujeres, su conceptualización e inclusión en el canon y la

historiografía literaria. Como es bien conocido, la reflexión teórica sobre los cruces entre mujer, escritura y feminismo ha provocado intensos debates y dilemas que aún continúan.

Toril Moi en su ensayo «I am not a woman writer» (2008) señala que estos dilemas resultan en una especie de «esquizofrenia intelectual»: por un lado, se sigue estudiando a las mujeres escritoras y, por el otro, se sigue la línea de Barthes y Foucault sobre la «muerte del autor». Incluso la misma palabra «mujer» trae sospechas teóricas. Como consecuencia, muchos estudios sobre la literatura escrita por mujeres comienzan sus primeras páginas con algunas disculpas, lo cual refleja la presión que existe todavía por justificar teóricamente esta línea de investigación.

La falta de escritoras en el canon literario peruano evidencia la necesidad de un capítulo dedicado a sus producciones y de tender puentes entre las escritoras del siglo XIX y las herederas del momento contemporáneo. En el ensayo *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú* (2004) Francesca Denegri se enfoca en el desarrollo de esta generación de escritoras del siglo XIX, su contexto histórico y el final (devastador en algunos casos) que tuvieron. Denegri se plantea estas preguntas frente a esa ausencia de mujeres en la historia literaria peruana durante el siglo XX:

> Qué habría [sic] si en lugar de maltratarlas las hubieran cuidado respetando el espacio que ellas mismas se habían labrado con sudor y lágrimas en la prensa, en la literatura y en la imaginación del público lector emergente. ¿Qué habría pasado? ¿Qué nuevos grupos de jóvenes habrían surgido alrededor de ellas? ¿Qué habría pasado con las jóvenes que por entonces escribían, como Angélica Palma y Amalia Puga, y que luego siguieron escribiendo pero de forma más aislada? ¿Qué significados habría tenido este escenario imaginado para nuestras «genealogías femeninas»? Porque, en realidad, después de ellas no volverá a surgir un solo grupo con ese mismo grado de coherencia hasta la generación de la década de 1980 para que surja un nuevo grupo de mujeres que escribiera «en voz alta». Una genealogía, como se puede apreciar, bastante interrumpida (2004, p. 18).

Luego de la aparición de esa maravillosa generación de escritoras previa a la Guerra del Pacífico y que incluye a Clorinda Matto, Mercedes Cabello y Juana Gorriti entre otras, se da una sucesión de décadas donde la historiografía literaria consigna escasos nombres de escritoras. Apenas se nombra a Magda Portal (1900-1989), que aparece como una figura insular, hasta la explosión de publicaciones escritas por mujeres en la década de 1990, donde destaca sin lugar a dudas la novela *Ximena de dos caminos* (1994), escrita por Laura Riesco (1940-2008). Sobre la insularidad de Magda Portal durante el siglo XX, la crítica Yolanda Westphalen propone una hipótesis, relacionada con la genealogía interrumpida de la que hablaba Denegri:

> Lo impactante de la presencia casi solitaria de Magda en el campo literario peruano es que estamos hablando de la generación del Centenario, aquella que viene después de la gran generación de mujeres ilustradas del siglo XIX. Una posible explicación es que los intelectuales de la generación del 900 impusieron un canon y borraron de la historia literaria a las mujeres argumentando que no eran buenas en el campo literario, con lo cual sus pares oligarcas no le reconocían ningún valor. Luego del breve interregno de *Amauta* y el período de la vanguardia, la élite cultural criolla oligárquica reafirmó su control hegemónico de la cultura y atacó directamente a los representantes de la vanguardia estética y política. Omitió el papel precursor de la vanguardia en la historia de la literatura peruana y muy particularmente la labor precursora de las escritoras. La prédica del nuevo sector las condenó negándoles una supuesta calidad literaria y afirmando que no cumplirían los requisitos que su perspectiva canónica establecía como necesarios para ser evaluadas favorablemente por sus pares oligárquicos (2017, p. 17).

En resonancia con estas operaciones sistemáticas de borramiento y exclusión del canon, la académica Susana Reisz discute el espinoso tema de la calidad literaria, exponiendo el prejuicio que ha existido (y aún perdura en ciertos ámbitos) sobre la literatura escrita por mujeres:

> Como las luchas gays, la escritura de las mujeres, especialmente la de aquellas que dejan en sus textos un fuerte trazo diferencial, tiende a ser ubicada por el imaginario patriarcal en un ámbito en el que parece no haber cabida para altas experiencias estéticas ni para sentimientos de admiración o veneración como los que suelen suscitar las obras de figuras masculinas consagradas. El ámbito de lo femenino sería, dentro de esa lógica, el de lo íntimo, privado, corpóreo, sentimental y fundamentalmente autobiográfico (2010, p. 86).

Veamos una muestra del funcionamiento de las diversas coordenadas históricas, estéticas y de gusto que se ponen en funcionamiento al evaluar la «calidad literaria» de textos escritos por mujeres. En 1974, Luis Alberto Sánchez publica su *Introducción crítica a la literatura peruana*, un conjunto de veinte lecciones sobre nuestra literatura basado en los cinco tomos de su *La literatura peruana* de 1965. De sus breves 68 capítulos, solamente dedica uno a las escritoras mujeres. Enfocado sobre todo en las escritoras del siglo XIX, a las pocas que nombra del siglo XX las presenta siempre desde una mirada a partir del desdén y la condescendencia, como si lo que hubieran escrito no «diera la talla» (tal como lo menciona Westphalen). En el caso específico de María Rosa Macedo, escritora iqueña que publicó durante la década de 1940 y que asumió el rol de intelectual, Sánchez la menciona apenas al final de la lista y dice sobre ella: «es otra narradora natural […] tanto *Ranchos de caña* como *Rastrojo* anunciaban a una novelista vigorosa que, para desdicha de las letras, ha interrumpido su tarea» (1974, p. 178).

Notemos ese adjetivo «natural» que alude a una escritora que no se enfoca demasiado en las estructuras narrativas, como si escribir fuera para ella algo diferente al trabajo de sus colegas varones quienes —obviamente para Sánchez— sí son conscientes de las técnicas y estrategias narrativas. No dejemos de lado tampoco el tono desdeñoso sobre una escritora que se anunciaba vigorosa pero que ha interrumpido su tarea, la escritora que pudo dar más pero no lo dio.

En un fuerte contraste con el tono de Sánchez, la académica venezolana Mariana Libertad en su ensayo *Una voz y mil murmullos: peruanidades y arraigos en la narrativa de María Rosa Macedo* destaca la escritura de María Rosa Macedo «como un ejercicio de doble fuerza. Por un lado, la autora hace público su conocimiento de la ética y la estética regionalista, con lo cual, se asume como una figura autorizada a desarticularla. Por el otro, tras este proceso de despeje y cuestionamiento, pasa a descubrir la existencia de otras individualidades dentro del mapa social de su país» (2015, p. 13). Es innegable la distancia crítica entre llamar a Macedo una narradora «natural» y considerarla una figura «autorizada» a desarticular la estética regionalista. El supuesto criterio de la «calidad literaria» se vuelve un pretexto para seguir borrando a las mujeres del canon literario.

Como vemos, la escasa cantidad de estudios y antologías dedicados a las escritoras peruanas en el período que va desde inicios del siglo XX hasta fines de la década de 1980, deja expuestas las dinámicas y tensiones del campo literario peruano. Estas dinámicas dejan en claro la exclusión de las mujeres de este campo, como un reflejo de la posición de las mujeres en la sociedad peruana. ¿Es este, entonces, un criterio literario de organización? Si pensamos en la literatura como un terreno prístino de esteticismo y de pura autonomía, se podría responder que no. Pero la literatura es un lugar de disputas donde confluyen tanto los discursos de poder como los discursos disidentes, donde se encuentran representaciones hegemónicas y las escrituras desde los márgenes. Del mismo modo, las posiciones de enunciación no solamente tienen que ver con la palabra escrita sino también con las operaciones de influencias, inclusiones y exclusiones evidentes en los procesos de edición, publicación, prensa y revisión del canon. En suma, la literatura es un territorio de disputas por el poder simbólico y de los imaginarios sociales.

Durante el siglo XX se cuentan muy pocas antologías dedicadas exclusivamente a las narradoras peruanas. En 1959, Sarina Helfgott publica la antología *Cuento*. Rocío Cisneros antologa para el Instituto Goethe *Cuentan las mujeres*, en 1986. Por su parte, Lady Rojas publica *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas, signos y pláticas*, en 1999. Se trata de un libro que reúne estudios sobre estas escritoras (narradoras y poetas), entrevistas y una selección de sus textos. Al final del siglo, en el año 2000, se publica el estudio *Cuentas. Narradoras peruanas del siglo XX,* de Giovanna Minardi, que

presenta un panorama bastante completo —fuente importante para esta cartografía— y también una selección de textos de las autoras.

Una perspectiva feminista de la historia literaria peruana nos permite rescatar esas numerosas voces dejadas de lado en nuestra tradición. Lejos de lo propuesto hace poco por el escritor Mario Vargas Llosa (2018), el feminismo no es «el más resuelto enemigo de la literatura», sino lo mejor que le puede estar pasando a ella y a los estudios literarios. En esta segunda década del siglo XXI la atención se ha dirigido hacia el rescate de textos escritos por mujeres durante el siglo XX, dando lugar a reediciones como los *Cuentos* de Lastenia Larriva de Llona, la novela *La trampa* de Magda Portal o las colecciones de cuentos de Pilar Dughi y Mariella Sala.

Pienso en el epígrafe de Cornejo Polar como una invitación a pensar en las revisiones del momento presente sobre nuestra historiografía literaria. Si durante buena parte del siglo XX las escritoras fueron obviadas del canon, es evidente que la voz de las mujeres fue excluida de la mirada de construcción de lo nacional. Incluirlas y hacerlas visibles, es una manera de imaginar una nación peruana más inclusiva y sin discriminaciones de género. Esta cartografía de género —dentro del restringido espacio que dispone— pretende echar algunas luces sobre este territorio algo oscurecido de la narrativa peruana escrita por mujeres con la esperanza de que, muy pronto, ya no sea necesario un capítulo específico sobre nuestras escrituras porque nuestras voces ya se han integrado en las historias de las literaturas peruanas.

Escritoras a inicios del siglo (1918-1932)

El inicio del siglo XX en el Perú está marcado por intensos debates en torno al «problema de lo nacional», una serie de discusiones sobre qué se entendía por «nación peruana». Estos debates marcarían una serie de inclusiones y exclusiones de determinadas subjetividades, a favor de las subjetividades criollas, que reproducirían las dinámicas de la hegemonía colonial. En el proceso de imaginar la nación, la literatura tiene un lugar privilegiado en cuanto lugar de simbolización de los diversos discursos tanto hegemónicos como contrahegemónicos.

Desde las publicaciones de Mariátegui, Vallejo y Valdelomar, las propuestas de la vanguardia y el surgimiento de nuevas publicaciones periódicas en constante debate con las propuestas de la Generación del 900, se visibilizan las tensiones no solamente del campo cultural sino también las tensiones persistentes en la sociedad peruana entre lo criollo y lo andino, entre la capital y las culturas regionales.

En los cruces de estas tensiones, parece borrarse la cuestión de género, pero al mismo tiempo surgen escritoras que proceden principalmente «de la clase alta, que reciben una enseñanza más completa que el mero aprendizaje de lectura impartido

anteriormente, que ejercen el cosmopolitismo y que tienen relaciones íntimas (mujer, hija) con varones ilustres» (Minardi, 2000, p. 14). Algunas de ellas son Leonor Espinoza Menéndez, quien publicó *Zarela, novela feminista*, en 1915; María Jesús Alvarado, cuya novela *Nuevas cumbres* es de 1923 y *Amor y gloria,* de 1952; Angélica Palma —en quien nos detendremos más adelante— publica *Vencida*, en 1918; Zoila Aurora Cáceres, da a la estampa *La rosa muerta*, novela de 1914 y, además, fue líder del movimiento feminista peruano; María Wiesse publica *La huachafita* en 1927 —obra en la que nos detendremos también—; Amalia Puga, quien publicó la novela *El voto* en 1923 y el libro de cuentos *El jabón de hiel* en 1949 —sobre este libro hablaremos en la sección siguiente—. Otras escritoras que publicaron alrededor de este período son: Lastenia Larriva de Llona, cuyos *Cuentos* se publican en 1919; María Isabel Sánchez Concha, su novela *El diablo hizo sin querer un santo* aparece en 1923; y Ángela Ramos, también conocida como *Sor Presa*, cuyos relatos están dispersos en varias publicaciones y no han sido compilados hasta el momento.

La escritora Angélica Palma, hija del famoso tradicionalista, publicó en 1918 la novela *Vencida. Ensayo de novela de costumbres*, en la ciudad de Barcelona. Novela dedicada a su madre, se inicia con un prólogo en el que reconoce su vocación literaria de manera pública y aclara su posición de mujer escritora dentro de la tradición literaria peruana. Este prólogo es estratégico en la autorrepresentación de Palma como escritora y la sitúa en una posición bastante original en relación a otras autoras de América Latina. Como lo ha señalado Sylvia Molloy en sus reflexiones sobre escritura autobiográfica, hay un malestar entre las escritoras de reconocerse como tales, una suerte de automenosprecio relativamente frecuente entre las autoras del siglo XIX e incluso del siglo XX. Molloy cita el caso de la autobiografía de la argentina Victoria Ocampo, quien manifiesta una resistencia a aceptarse en ese rol.

El prólogo de Angélica Palma presenta la complejidad de su vocación de escritora. En primer lugar, el prólogo está dirigido al propio libro. La autora no se ha separado aún de su creación: «Por eso no me atrevo a imaginar para ti grandezas que no mereces, libro mío, producto fatal de esa fuerza oculta dentro de cada ser, guía de toda vida humana, que se llama *vocación*» (1918, p. 7). Si bien reconoce cierto elemento de fatalidad en la vocación literaria que no deja de tener un matiz religioso, se refiere luego a las posibilidades de esta vocación que puede llegar a escribir tanto un Quijote como la Biblia. Si bien no cede al automenosprecio, la posición de Palma como escritora se enfoca en la humildad de quien va a narrar «una historia sencilla» (p. 8).

A partir de ese tono humilde, anuncia que esta sencilla historia hablará de una limeña moderna, distinta de aquellas de los tiempos «patriarcales y fáciles de la *saya y manto*» (1918, p. 8). Esta mención de la «saya y manto» es una alusión directa al linaje tradicionalista de su padre, el reconocido Ricardo Palma. Por medio de este anuncio

marca su deslinde de la genealogía paterna. Esta operación parricida de Angélica Palma la lleva a localizar su narrativa en la incipiente entrada de la modernidad en el Perú de inicios del siglo XX.

La novela se abre con una carta de Florencia, una de las protagonistas, a su amiga Nelly, enviada desde La Plata. Si bien está firmada por Florencia, hay una extraña Post Data firmada por un tal Gonzalo de la Torre que aprovecha la oportunidad para enviar piropos a Nelly Casamayor. Se declara que Florencia es una mujer casada con dos hijos, quien ha seguido las expectativas sobre su género. Ambas son amigas desde el colegio. La configuración del personaje de Nelly presenta los cambios de posición de las mujeres en al ámbito social peruano a inicios de siglo. Si bien la descripción de los detalles del carácter moral y psicológico de ambos personajes ofrece claras influencias de Stendhal, Angélica Palma se enfoca en las características propias del género femenino. Nelly es presentada como una gran lectora y se muestra una escena donde lee «las Tradiciones de don Ricardo Palma, el padre de Florencia» (1918, p. 22) lo cual nos permite considerar a Florencia como un alter ego de la autora.

Nelly es hija de una familia cuya fortuna se va viendo mermada con el paso de los años y llega a un punto en que debe conseguir un empleo. En efecto, no se trata de una mujer de los tiempos de la saya y manto, sino de alguien que debe entrar en la vida profesional. El inicio de esta novela nos la presenta como una mujer excepcional para el momento, donde aún se esperaba que una mujer soltera estuviera siempre en la búsqueda de un buen pretendiente para casarse. Nelly es consciente de su singularidad y excepcionalidad, y así lo declara: «Soy un ser híbrido, una especie de anfibio, que nunca está del todo en su elemento» (1918, p. 57).

Esta hibridez se presenta como un estar fuera de lugar. Nelly se lanza a conseguir un empleo que abandonará desde el primer día, frente al acoso por parte de su nuevo jefe. Una situación perpetuada en el contexto contemporáneo y que da cuenta del continuo hostigamiento laboral históricamente padecido por las mujeres. Lejos de soportarlo, y en otra muestra más de su carácter excepcional, Nelly abandona el trabajo y pide consejo a su amiga Florencia, quien le recomienda dedicarse a la enseñanza, una de las profesiones típicas de las mujeres durante el siglo XX.

No deja de ser irónico que la narrativa plantee esta salida laboral para la protagonista, pues dislocará esa autopercepción híbrida de Nelly y, al mismo tiempo, será la causa del fatal desenlace de la historia. Nelly comienza a dar clases particulares a unas jóvenes de clase alta, cuyo hermano mayor es uno de los solteros más codiciados en la ciudad. Como si se tratara de algo natural, Nelly y Javier inician un romance. La narradora elude explícitamente el desarrollo de los devaneos amorosos, tratando de evitar el sentimentalismo:

> No temas, lector benévolo, que te empalague con las mieles del idilio de Javier y Nelly. Sin que te lo narre mi prosa humildísima, te serán harto conocidos, por personal experiencia o por envidiosa observación, los encuentros *casuales* en las casas amigas, el *si vendrá* mil veces repetido que precede a las citas, las epístolas ditirámbicas, consoladoras de los ratos de separación, los resentimientos por futilidades, la ternura de las reconciliaciones, todas las dulcísimas naderías que aroman de poesía la juventud (1918, p. 133).

Angélica Palma condensa en ese breve párrafo el proceso de cortejo y enamoramiento, utilizando esta enumeración como estrategia narrativa, en un movimiento elíptico por medio del cual remarca que el romance no es su tema central; no olvidemos el título. Después de un casamiento aparentemente feliz con Nelly, Javier se enreda con otra mujer. Esta situación provocará un profundo decaimiento anímico en su esposa, quien no podrá recuperarse de esta traición: «Sí, Florencia de mi alma; olvidar, dormir, morir. No tengo fuerzas para creer ni para desear. ¿A qué volver al combate si de antemano estoy vencida?» (1918, p. 188).

Que la heroína de la novela termine muriendo por una traición amorosa, parece ser una advertencia sobre los peligros del amor romántico y de la institución del matrimonio, pues Nelly se había mostrado como un espíritu bastante independiente, capaz de llevar por sí misma las riendas de su vida hasta conocer a Javier. Dentro de una sociedad cuya estructura es enraizadamente patriarcal, Nelly se percibía desde su independencia como un «ser híbrido» e inadecuado. Sin embargo, esa hibridez era la que le permitía una existencia libre. De acuerdo con la narrativa de *Vencida*, el matrimonio y el amor romántico pueden ser enfermedades fatales para una fémina que disfrutaba de su autonomía. Una derrota para las mujeres, en suma.

Vencida fue publicada en Barcelona. En uno de sus pies de página se explica el significado de la palabra *huacha feria* (que aparece en cursivas y separadamente en el original): «Clase social pobre y presuntuosa, caracterizada por su mal gusto ingénito» (1918, p. 165). Probablemente es una de las primeras veces que esta palabra aparece en una novela peruana del siglo XX. María Wiesse la recogerá posteriormente en *La huachafita. Ensayo de novela limeña*, publicada en 1927.

A diferencia de *Vencida,* donde la protagonista es una mujer de clase alta que, si bien busca empleo, termina casándose con alguien de su misma clase social, *La huachafita* nos presenta a una muchacha de clase humilde que aspira a una vida mejor y a casarse con alguien de la clase alta. En su libro *Del silencio a la palabra. Mujeres peruanas en los siglos XIX y XX*, Maritza Villavicencio nos habla de la continuación de la práctica colonial del amancebamiento hasta bien entrada la República:

> La vieja costumbre colonial encontró en la República, en pleno desarrollo capitalista, un espacio directo de encuentro entre hombres de las clases altas y mujeres de las clases bajas, empobrecidas. Nuevamente el poder de unos y la precariedad de las otras, sumado a los escasos canales de ascenso social a través del trabajo, fue el caldo de cultivo en el que reapareció con fuerza inusitada el amancebamiento moderno, que no es otra cosa que una forma de prostitución socialmente aceptada (1992, p. 149).

La huachafita. Ensayo de novela limeña se presenta como una narrativa sobre el uso de la sexualidad como un instrumento de ascenso social, aprovechado por los hombres de clase alta y las mujeres trabajadoras de manera desigual. Doralisa, el personaje principal, tiene una declarada afición por la música moderna, los tangos y el foxtrot. La introducción de elementos de la cultura popular manifiesta ciertas tensiones resultado del precario proceso de modernización en el Perú.

Entre otros elementos de este proceso, la novela hace evidente la ubicua presencia del cine norteamericano en esta época. Se retrata una modernización donde el Perú es apenas un furgón de cola en el proceso global. La mirada de Doralisa se detiene a comparar un humilde vendedor y una figura pública —un actor famoso— y por un momento reflexiona sobre los diferentes modos en que este y aquel son —o no— reconocidos. Pero su propia voz interrumpe estas cavilaciones y las desecha como producto de una vana imaginación. De este modo, Wiesse plantea leves cuestionamientos a la cultura de celebridades que vemos exacerbada en nuestra época y que esta novela manifiesta en sus inicios. La protagonista se deja llevar por la lógica de sustentar la fama del actor en sus características físicas y en la fama misma.

Doralisa es un personaje que usualmente permanece en su casa y desde ahí observa la Lima moderna: «La luz rojiza de los autos eléctricos ha destruido el encanto misterioso de la tarde. Un muchacho pasa corriendo, vocea los diarios vespertinos. En la esquina se detiene el tranvía y las Pérez salen a su puerta, como acostumbran diariamente, vestidas de colores chillones» (1927, pp. 7-8). Esta observación se desliza luego a usar el adjetivo «huachafa» para referirse a sus vecinas las Pérez, por llevar esas flores en la cabeza, que «solo se usan en la sierra» (p. 8). La subjetividad huachafa se forma a partir de la vinculación entre clase social, el mal gusto y el origen andino. En este punto, la voz del narrador destila cierta lástima por su personaje e igualmente critica el tipo de educación que reciben estas jóvenes limeñas: «¿Qué culpa tiene ella de haber nacido y crecido en un ambiente pleno de artificios y pretensiones, de haber sido educada de una manera falsa e infantilmente necia —el fin de esta educación es *brillar*, tener buenas relaciones, ser "alguien" en la sociedad— que en vez de defenderla contra la vida la entrega a todas las tentaciones y todos los peligros?» (1927, p. 8).

La novela crea un entramado de registros sociales a través de la caracterización de los personajes, en un arco que va desde el soltero de clase acomodada (el joven Méndez), hasta el roce social y la familia de clase media baja (las Pérez) en busca de un buen marido para sus hijas. Todos a la cacería de lo que no tienen. El mundo representado en *La huachafita* abunda en elementos de las nuevas tecnologías mediáticas, en particular lo representado a través de la cultura de masas: el cine, las celebridades, la música popular, la música criolla y los valses. Cabe mencionar que la cultura popular no aparece como una acumulación de objetos o un listado. Estos figuran como elementos que resuenan en las acciones de los personajes, hasta en su manera de modular los sentimientos (muy cercana a la manera contemporánea en que los afectos son reforzados a través de la música, por ejemplo) y proporcionar ambientación a la trama (técnica deliberadamente cinematográfica). La cultura popular es un dispositivo por medio del cual se filtra la representación de experiencias, deseos y carencias femeninos.

Varios personajes ofrecen una serie de consejos y avisos a Doralisa para alertarla sobre las intenciones de Méndez, quien es visto como un joven que solamente busca a las mujeres para divertirse con ellas y no para casarse. Este joven personaje, proveniente de una clase acomodada, se ha fijado en Doralisa, pero sus intenciones se revelan en un diálogo con un amigo suyo: «¿Enamorarme yo de una huachafita? Si algo siento es un capricho casi vulgar, el deseo de un amorío fácil con una chica graciosa [...]. Un amorío que sería una distracción simpática en mi vida que, a veces, me aburre y me cansa» (1927, p. 11). Se abre así un camino de prácticas sexuales por medio de las cuales se actualiza el amancebamiento colonial: las jóvenes pobres o de clase media baja se vincularán con jóvenes acomodados pensando en la posibilidad de ascenso social, pero ellos descartan tal idea desde el principio.

El narrador es cruel con su protagonista: al principio Doralisa se refiere a las Pérez, sus vecinas, como unas «huachafas», pero luego las llama directamente «la huachafita». De ahí en adelante, la narrativa va por un camino ciertamente predecible: Méndez estará un mes con Doralisa, pero luego la dejará sin mayores preocupaciones; ella intentará seguir adelante con su vida, pero sin aceptar su abandono. Como si siguiera una ruta de degradación, Doralisa conocerá a un poeta que trabaja como periodista. Este poeta, con el ánimo de conquistarla, moverá todas sus influencias para hacer que sea elegida reina de belleza de la localidad. El poeta consigue la victoria para Doralisa y al final exigirá su recompensa. Ella cederá, como si no tuviera otra salida más que seguir siendo una huachafita.

Esta novela critica los modelos educativos que retienen a las mujeres dentro de las convenciones del género femenino y las someten al mandato del sentimentalismo. Por otro lado, encontramos también una mirada condescendiente y problemática, pues Doralisa, encarna un modelo de educación que es vilipendiado desde la perspectiva del

narrador, lo cual no deja de ser problemático, pues no propone ni brinda verdadera autonomía a su protagonista.

La huachafita no solamente representa una actualización del amancebamiento sobreviviente desde los tiempos coloniales; al mismo tiempo muestra los retos que enfrentaban las mujeres jóvenes cuando intentaban hacer algo diferente con su propio destino. No solamente la cuestión de género es un factor de gran importancia, sino que es evidente la interseccionalidad con la clase social de los personajes. Las mujeres de clase baja —las huachafitas— no tienen mayores posibilidades de ascenso social, ni de ejercer roles profesionales que les aseguren autonomía sin depender de un hombre. A inicios del siglo XX, ser una mujer trabajadora constituía una afrenta directa al sistema patriarcal, pues cuestionaba la autoridad de padres y maridos; estos, en el ámbito de la intimidad, respondían con violencia a tales afrentas.

Tanto *Vencida* como *La huachafita* presentan personajes femeninos que terminan ajustándose a los modelos sociales prevalentes para las mujeres. Las historias de estas protagonistas no tienen un buen final. Esto implica una crítica a los tradicionales roles de género: unos terminan con la vida de las mujeres, otros las someten a una profunda frustración vital.

Podemos encontrar otras consonancias entre ambas novelas en su construcción del mundo privado como punto de referencia de su narrativa. En efecto, no presentan una mirada hacia los grandes procesos sociales, aunque ambas protagonistas —Nelly y Doralisa— son caracterizadas como pertenecientes a clases sociales determinadas y del mundo del trabajo (aunque de una manera bastante restringida). Esto corresponde a la estructura de género en las primeras décadas del siglo XX, donde el espacio de los hombres era la calle y el de las mujeres la casa (Villavicencio, 1992, p. 142). La separación de género del espacio público frente al espacio privado aún es parte del imaginario de estas novelas, y es desde esa posición donde critican los roles femeninos.

Cuando nos referimos a los roles de género, no nos referimos exclusivamente a las representaciones de las mujeres, sino también a los procesos de construcción y representación de las masculinidades. En este contexto, la novela *Engranajes* (1931) de Rosa Arciniega (1903-1999), nos presenta dos figuras masculinas ubicadas fuera de la lógica del patriarcado, pues trastocan las representaciones de los roles de género y de una masculinidad hegemónica cimentada por hombres fuertes y de autoridad.

Engranajes, publicada en 1931, se inicia con una nota «Preliminar» —de modo similar a *Vencida*— en la que habla de su arte poética. Tenemos entonces la representación de una autora consciente de su trabajo creativo y, además, autoubicada en conversación con las discusiones contemporáneas sobre arte, representación y política: «Definir, teorizar, es hoy la primera preocupación de todo artista. Definir, teorizar, artísticamente equivale a establecer una posición, no importa cuál. Pero teorizar, definir, son propios

del filósofo. Crear la obra y definirse con ella, del artista» (1931, p. 5). Así, Rosa Arciniega dedica su prólogo a reafirmarse como autora y reivindicar su derecho de escribir sobre cualquier tema: «Creo que la vivienda perenne del novelista, ha de ser el piso. [...] Ni todo "divino", ni todo "humano", ni todo "sub o infrahumano". Pero más, humano» (p. 5). Su entendimiento de lo humano se localiza en una comprensión universal de la experiencia que la lleva a enfocarse más allá del puro acto individual para abarcar también lo social. Al distanciarse del modelo teorizador de las vanguardias y proponer el «piso» como lugar del novelista, Arciniega se acerca a la llamada novela social. Frente a las narraciones anteriores, cuyas protagonistas permanecían en el ámbito de lo privado, *Engranajes* se desenvuelve en el mundo del trabajo.

Esta novela tiene como protagonistas a dos trabajadores mineros. Comienza con una escena en el bar donde los obreros gastan su escaso salario pues no tienen nada más que hacer con el resto de su día. El título de la novela va quedando claro: una metáfora de la vida de los trabajadores, quienes son meros engranajes de un sistema que devora poco a poco sus energías, su dinero y sus vidas.

En esa línea, la novela va configurando el trabajo de los personajes centrales como un espacio de alienación, donde el salario apenas les alcanza para el sustento diario y tener un lugar donde dormir. Sus cuerpos son engranajes dentro de la gran maquinaria productiva de la minería. Presenta una conjunción extraña entre fe, memoria y trabajo: «[...] tengo miedo a este trabajo, a esta vida miserable, brutal, a que nos fuerza la vida moderna. A este vivir sin vivir, sin cielo, sin luz, sin aire, sin pensamientos, sin variaciones, sin esperanzas. [...] Pobre engranaje ya perfectamente acoplado a la gran máquina [...]» (1931, p. 34). *Engranajes* muestra su crítica a la maquinización de los cuerpos, el lado más oscuro de la modernidad y el capitalismo, que parece destinar a sus engranajes humanos a una vida de profunda y desesperante pobreza, donde casi nada parece tener sentido: «Todo aquí converge en un punto: en la producción, en la economía, en la reserva de energías vitales. Nada eliminado superfluamente; ni palabras ni esfuerzos mentales. Descanso, reposo, comida. He ahí nuestros problemas» (p. 14)

La desesperación producida por la precariedad de la vida de los personajes va *in crescendo* en el relato. Arciniega logra este efecto apelando a un realismo descarnado y asfixiante, hundido en la vida de pobreza de estos dos hombres solteros cuando pierden el trabajo en las minas y se ven forzados a viajar a la capital para buscar un empleo que se les hace huidizo. Los protagonistas están absorbidos por la desesperación de ganar el sustento diario. Todas sus horas son consumidas en trabajos monótonos y embrutecedores.

Arciniega logra transmitir la angustia y la desesperación que pueden provocar la pobreza frente al hambre o la enfermedad. Y lo consigue sin caer en el sentimentalismo o la condescendencia. Representa descarnadamente los efectos de la precariedad laboral

en la vida de dos hombres en el camino de la degradación; todo ello afectará la manera en que se construye su masculinidad. Cuando Jiménez cae seriamente enfermo, Manuel robará horas de su sueño y de su trabajo para cuidarlo, una situación tradicionalmente femenina. Frente al modelo del hombre blanco, criollo, burgués, enérgico y activo, los protagonistas de *Engranajes* son seres debilitados y dóciles. Ser trabajadores los disminuye en la escala de la masculinidad patriarcal y los feminiza. Por otro lado, no se revelan sus historias previas, solo queda insinuado que uno de ellos, Manuel, perteneció a una clase acomodada: «[…] ocho meses de esta vida representan para mí tanto como los veintiséis años de la otra. La otra se ha ocultado, se ha escondido, se ha borrado tras ellos como la tersura de mis manos de señorito tras estos duros callos» (1931, p. 13). La memoria se vuelve una causa de dolor: «Yo sé lo que significa esta terrible palabra: *Vivir*. Esta otra terrible palabra: *Descender*. Esta otra terrible palabra: *Recordar*» (p. 20).

Como podemos ver, la cuestión de los privilegios y las jerarquías sociales son temas muy presentes para los narradores de las tres novelas que hemos analizado en este apartado. Hay un miedo de fondo a la degradación social. Esto correspondería a una perspectiva colonizada de la sociedad peruana, en consonancia con las dinámicas de exclusión e inclusión durante la República Aristocrática (1895-1919): el terror a decaer en la escala social o a perder la oportunidad de ascender socialmente.

Por su parte, *Engranajes* es una novela centrada en la crítica al mundo del trabajo y su carácter alienante. Esta mirada al capitalismo es bastante excepcional en la narrativa peruana de la década de 1930, lo cual demanda una mayor atención de parte de la crítica a los textos de Rosa Arciniega. Al final, Jiménez muere debido a la enfermedad y esto provocará un profundo cambio en la conciencia y las acciones de Manuel: «"Ha sido muerto a tiros por la policía, cuando se disponía a arrojar una bomba en plena calle, el peligroso sindicalista Manuel San Martín, que hacía tiempo venía agitando a las masas y promoviendo huelgas y desórdenes". Todos los diarios» (1931, p. 238). Esta vinculación entre el mundo del trabajo y la política, con la consecuente aparición del sindicalismo, refuerza la mirada crítica de la novela y marca un camino para pensar las representaciones de la relación entre literatura y política en las décadas siguientes.

Mujeres, literatura y política a mitad del siglo

En *Women's Writing in Latin America* Beatriz Sarlo reflexiona sobre la confluencia entre mujeres, ideología e historia, con especial atención a sus modos de actividad política. Sarlo se refiere a tres modos de desarrollar la actividad política: como razón, como pasión y como acción. La política como razón encarna un modelo pedagógico en el cual se combina conocimiento, estrategias y tácticas desde una perspectiva positivista.

La política como pasión se refiere a la relación de la mujer con la esfera pública dentro de los marcos de una «imagen femenina» relacionada a lo subjetivo y lo sentimental. Es el modelo de quienes entran a la política en sus roles tradicionales de madres y esposas, pero buscando invertir estos roles. Finalmente, el modelo de la política como acción es el resultado de la pasión. Las mujeres entran al espacio público y reclaman su voz y sus derechos (1991, p. 231). En este apartado me referiré a la obra de Amalia Puga y Magda Portal, como dos maneras muy diferentes de representar a las mujeres, atravesadas por lo político desde posiciones ideológicas bastante alejadas.

El libro de cuentos *El jabón de hiel*, de Amalia Puga (1866-1923), publicado en Lima en 1949, refleja cómo las mujeres cumplen las expectativas sociales y el trato entre ellas mismas fortaleciendo la autoridad patriarcal. En el cuento que da título al libro se relata la historia de la familia Montúfar, donde la señora Montúfar «no adolecía de otro defecto de carácter que el de una excesiva presunción, disculpable hasta cierto punto en ella, como en cualquier mujer joven y bonita» (1949, p. 8).

La perspectiva del narrador encarna la mirada tradicional de la subjetividad femenina: una mujer que atiende con cierto «exceso» su propia belleza. La señora Montúfar utiliza un jabón de hiel de toro, preparado especialmente por «cierta vejezuela de la localidad» (1949, p. 8) quien no deja la receta al morir. Además de situar esta sabiduría especial en manos de una mujer anciana, que nos remite a la tradición de considerar «brujas» a las mujeres de mayor edad, la historia se focaliza en el ahínco con que la señora Montúfar protege su última barra de jabón.

Por otro lado, la educación de la hija de la familia queda en manos de un joven maestro particular. Sus padres deciden retirarla del colegio porque, alcanzada la adolescencia, la belleza de la joven comienza a brillar. De manera irónica, este encerramiento de la belleza femenina tendrá resultados inesperados. Muy temeroso de que se repita la historia de Abelardo y Eloísa, el padre decide que la señora Montúfar asista a todas las clases particulares. Poco a poco, un enamoramiento entre el profesor y ella comienza a nacer. La hija, Anita, se da cuenta de la situación y, en un momento de impulsividad, se introduce en el dormitorio de su madre para robar el resto del jabón de hiel y lo tira por el desagüe. Poco después, escribe a su padre para dejar de tomar clases, lo cual implicará el despido del profesor y el fin del romance con su madre.

Desde una perspectiva claramente pedagógica, la hija toma posición del lado del padre al punto de truncar su educación. Una vez más, estamos frente a una narrativa que evita la relación de camaradería y complicidad entre mujeres. También, por medio de la hija, se evidencia el costo de entregarse por completo al orden patriarcal: una completa renuncia a la posibilidad de una educación que podría permitirle la emancipación.

La perspectiva de este cuento y de otros de *El jabón de hiel* revelan el conservadurismo de Amalia Puga. Este conservadurismo estaba profundamente enraizado en la pedagogía peruana y refleja la fuerte influencia de la Iglesia católica en la educación de las mujeres, especialmente a través de las escuelas parroquiales. El movimiento feminista peruano, debido a esa tendencia educativa y a la ausencia de una sólida clase media (Unruh, 2006, p. 165), no logró representar los intereses de las mujeres al inicio del siglo XX. Frente a esas dificultades estructurales y la imposibilidad de articular una plataforma pública que posibilitara sus demandas, las militantes feministas se integraron a los nuevos partidos políticos como el APRA y la Unión Revolucionaria y se sometieron a la disciplina partidaria por lo que «el movimiento de mujeres fue liquidado y con él, el primer gran ciclo femenino de la historia republicana de nuestro país» (Villavicencio, 1992, p. 188). A diferencia de lo ocurrido en otros países de Sudamérica, la lucha por los derechos civiles de las mujeres en el Perú sufrió un gran retraso.

Una figura que encarna la actividad política como pasión es la escritora Magda Portal. Fue un personaje público que cuestionó los roles asignados a la mujer en la sociedad y con especial atención en el interior de los partidos políticos. Fue una de las fundadoras del APRA y sufrió persecución por este motivo, lo cual la llevó a pasar varios años en el exilio y establecer una red de contactos que ayudaría a sobrevivir al partido aprista[1].

En Magda Portal se da una confluencia productiva entre escritura y acción política, plasmada en toda su obra y particularmente en su única novela *La trampa*, publicada originalmente en 1957. Según lo señala ella misma en la segunda edición de 1982, la novela sufrió una larga interdicción. En el proemio a esta segunda edición, Portal reflexiona brevemente sobre la materia de la novela: el drama de un joven que asesina a un personaje de la alta burguesía limeña, bajo las órdenes de un partido político, y una segunda historia simultánea sobre una militante apresada.

[1] Portal es la única mujer escritora mencionada por José Carlos Mariátegui en los *Siete ensayos*, como una representante clave de la poesía vanguardista y la primera mujer peruana que merecería el nombre de *poetisa*. Aunque parezca un elogio, la perspectiva de Mariátegui mantiene una visión patriarcal del canon literario. Integra a Portal porque su poesía sería «una poesía femenina». Lo que entiende Mariátegui por este adjetivo, se asocia a estas ideas: «lírica y humana», «poetisa de la ternura», «encendida de amor y anhelo» (1989, p. 324). Muy lejos del estilo que encontraremos en *La trampa.*

Imagen 1. Foto de Magda Portal. Comando de captación femenina. Chiclayo, 1946. Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Texas en Austin, Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson.

En la *Advertencia* de la novela, Portal declara:

> esta no es una novela biográfica, ni autobiográfica. Cualquier parecido con hechos o personajes de la realidad, es completamente casual, porque la vida está hecha de casualidades.
>
> […] No ruego, pues, al lector demasiado realista que aleje de su pensamiento las similitudes con que crea tropezar. Simplemente lo emplazo a leer libre de prejuicios, situándose en el plano de la creación pura, de la imaginación y la fantasía» (1982, p. 15).

Todas las fuentes de *La trampa,* desde el asesinato del dueño de *El Comercio* hasta la caracterización de la protagonista, evidencian que la novela está basada en hechos reales. Seguramente Portal no ofrece una mirada inocente; por ello sería más provechoso fijarnos en esa invitación a leer «libre de prejuicios» que probablemente aluda a los prejuicios políticos, pues se trata de una novela de tema político. Sin embargo, no deja de ser contradictoria esta Advertencia, pues la novela deja poco margen a la imaginación y la fantasía. Su realismo de corte naturalista nos acerca a las disputas tras bambalinas frecuentes en los partidos políticos, a los manejos y usos de sus propios

militantes como carne de cañón para lograr objetivos ideológicos y estratégicos, o a la realidad de una cárcel de mujeres.

La novela está organizada en 33 capítulos breves que comienzan y terminan con la historia de Charles Stool, alter ego de Carlos Steer Lafont, quien asesinara al director del diario *El Comercio*, Antonio Miró Quesada y su esposa, María Laos. Dentro del marco de esta historia, la novela incorpora diversos testimonios de militantes unionistas decepcionados por los actos del partido. En este contexto, surge el personaje de Mariel, recién llegada a la cárcel, a quien se le reconoce la excepcionalidad de ser una presa política:

> Cuando Mariel es introducida a ese antro de suciedad, las detenidas se miran intrigadas: ésta no es de las nuestras… parecen decirse. Su vestido correcto, su aspecto decente las hace sospechar. Ah, esta es una «política» … I [sic] sueltan una risa burlona. La guardiana asoma por la ventanilla y profiere un grosero: ¡silencio!... Recibe un escupitajo y un insulto (1982, p. 54).

El activismo de Mariel, protagonista y alter ego de la autora (algo evidente, a pesar de lo que diga Portal en su Advertencia), es bastante explícito en las páginas de la narración en las que igualmente se manifiesta una crítica a los partidos políticos. Las presas, como casi toda la ciudadanía, desconfían de los partidos y de los políticos en general, pues poco o nada hacen para favorecer a quienes han votado por ellos: «No, no hay justicia, mentiras que hay justicia para el pobre. Todos dicen que el mismo presidente ha ordenado la matanza de los obreros de la mina. Si no ¿por qué han venido los guardias de la republicana, los milicos uniformados con sus sombrerotes y sus rifles relucientes?» (1982, p. 69).

La crítica se desliza también hacia el lugar de las mujeres en estos partidos. Mariel es un claro ejemplo de la soledad de una mujer en el mundo de la política, donde la subjetividad femenina no encaja, está fuera de lugar. La mujer está en una tensión permanente entre ser considerada por su valor intelectual y ser vista como puro objeto de deseo por sus compañeros de partido:

> Por eso, Mariel tiene fama de hosca, de ríspida, de orgullosa. I esa fama se extiende hasta crearle una atmósfera incómoda. Es que siempre debe estar defendiéndose, alerta. I su sonrisa no puede ser todo lo amplia que quisiera para que no vaya a ser interpretada como una invitación. A veces piensa que se mueve entre fieras listas al asalto (1982, p. 119).

¿Cómo negociar entonces su participación dentro de un partido que solamente la mantiene en el Alto Comando para que no se diga que excluyen a las mujeres? La respuesta parece desesperanzadora: los partidos no incluyen una agenda feminista.

La narradora presenta un perfil detallado de las mujeres que integran el partido y viven alrededor de él. Se destacan los ánimos de liderazgo de tantas mujeres que no olvidan las diferencias de clase. Pero incluso entre ellas, Mariel tampoco encuentra una comunidad de pares.

Cuando por fin logra salir de la cárcel, Mariel da uno de los discursos del partido en un evento al que asiste «el jefe» (probable alter ego del líder aprista Víctor Raúl Haya de la Torre). Mariel es descrita en contraposición a otras mujeres: «Mariel tiene una voz cálida, llena, vibrante. Casi no necesita el altoparlante. Sus notas son armónicas, graves, de tonalidad musical. No es la voz chillona que, por lo general, le sale a las mujeres cuando pronuncian arengas o discursos» (1982, p. 146). Vemos que el narrador tiene también una mirada prejuiciosa contra las mujeres, lo cual acentúa la diferencia de Mariel.

Imagen 2. Portada de la novela *La trampa*, de Magda Portal. Lima: Editorial Andimar Peruana, 1956.

En este punto cabe mencionar lo señalado por Vicky Unruh sobre Magda Portal, de quien Mariel es un claro alter ego. Según Unruh, la figura de Portal es ambivalente frente al feminismo, a los modelos de la Mujer Nueva y a los roles designados para la mujer en la vida pública. Su excepcionalidad la individualiza, pero al mismo tiempo le hace correr el riesgo de reproducir los prejuicios contra las mujeres y de alejarla de alianzas que podrían haber tenido un efecto más duradero en su activismo. Sola frente al mundo de la política partidaria y sola también frente al mundo literario, Portal es una imagen viva de la soledad de la mujer militante e intelectual en el Perú de mitad de siglo. En este contexto, era improbable la reaparición de un grupo como el de las mujeres intelectuales del siglo XIX, lo cual tuvo consecuencias durante las décadas de los sesenta y setenta, donde la cantidad de publicaciones escritas por mujeres desciende estrepitosamente[2].

Desde el exilio y narrativa en la década de 1980

A contracorriente de lo ocurrido en América Latina durante la década de 1980, cuando se da un mini *boom* de autoras, diversas antologías literarias latinoamericanas de narrativa apenas mencionan escritoras peruanas. Si pensamos en dos de las antologías más emblemáticas de la década de 1990, por mencionar unos ejemplos, vemos que en *Women's Writing in Latin America. An Anthology*, editado por Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo, la única narradora peruana mencionada es Magda Portal, y por sus escritos autobiográficos, no por sus textos de ficción. En la clásica antología del feminismo literario latinoamericano *La sartén por el mango*, editada por Patricia Elena González y Eliana Ortega, no se menciona a ninguna escritora peruana. No podemos dejar de tomar en consideración la insularidad de Magda Portal y el retraso de la lucha por los derechos civiles de las mujeres frente a esta ausencia peruana en tales antologías. Pero ¿acaso no había narradoras en el Perú?

Una antología publicada en Lima en el año 1986 nos responde con una afirmación. Se trata de *Cuentan las mujeres,* una iniciativa del Instituto Goethe para «contribuir al

[2] Poco años después de la publicación de *La trampa*, aparece en Lima una compilación de cuentos antologada por Sarina Helfgott en 1959. Este libro alude a un «Primer Festival de Escritoras peruanas de hoy», pero no da más información sobre este evento. La antología reúne a diversas narradoras cuyos nombres aún perduran y otros que necesitan ser recuperados: Carlota Carvallo de Núñez, Sara María Larrabure, María Rosa Macedo, Magda Portal, Elena Portocarrero, Virginia Roca, Rosa María Guerrero, Katia Saks y María Wiesse. Por su parte, Giovanna Minardi destaca una colección de cuentos de Delia Colmenares publicada en 1964: «Cuentos peruanos». Menciona también a las autoras Elena Portocarrero con su obra *La multiplicación de las viejas* (1974) y Laura Riesco con *El truco de los ojos* (1978). De Colmenares analizaré una novela en el apartado sobre literatura de temática lésbica y a Laura Riesco me dedicaré en el apartado siguiente.

descubrimiento de la voz plural femenina en el Perú; auscultar, con las irregularidades que ello conlleva, voces diferentes (profesionales de la literatura algunas, neófitas, pero valiosas otras) que aspiren a representar a quienes constituyen más de la mitad de la población del Perú» (1986, p. 9), según Wolfgang Ule, director del Instituto Goethe, quien firma la introducción. El contexto histórico en el cual se publica esta antología nos sitúa en los años del terrorismo de Sendero Luminoso en el Perú. Si bien pocas escritoras se dedicaron a este tema durante las décadas de 1980 y 1990, Aída Balta (n. 1957) publica en 1987 la novela *El legado de Caín*, cuya narrativa se presenta bajo la sombra de la violencia de esos años.

Es interesante notar el afán de representatividad de esta antología en la que figuran dieciséis escritoras: Rocío Castillo, Carolina Carlessi, Blanca Figueroa, Marilyn Álvarez del Villar, Yolanda Westphalen, María Teresa Ruiz Rosas, Cara Rojas, Cristina Denegri, Graciela Mosquera, Virginia Mayorga, Cindy-Lee Campbell, Adriana Alarco, Patricia Altamirano, Aída Balta, Mariella Sala y Úrsula Cavero. Para algunas de ellas esta será la primera y única publicación de la que se tenga noticia; otras más seguirán publicando durante las décadas siguientes.

Si bien esta antología busca descubrir la «voz plural femenina en el Perú», la portada presenta una visión de género bastante conservadora. Dividida en dos mitades, la mitad superior muestra unos pies femeninos en unos zapatos de tacón, con un lazo alrededor del tobillo, una estética tomada directamente de las revistas de moda (e incluso parece que la foto hubiera sido tomada de una portada de este tipo de revistas). Debajo de estos pies semidescubiertos, la segunda mitad de la portada presenta un trabajador de construcción, medio cabizbajo. ¿Cuál es el sentido de esta composición? ¿Una supuesta «preeminencia» de la mujer en sus tacos por sobre la actividad de un obrero de construcción? Por suerte, la antología sí reúne una serie de voces que no caen en este tipo de mirada sesgada sobre la supuesta preeminencia de lo femenino y que muestran una variedad temática y estilística.

Uno de los cuentos incluidos es «Barcelona», parte de la colección *Desde el exilio* de Mariella Sala (n. 1952). La primera edición de este libro fue publicada en Lima en 1984. Alejándose de una mirada sosegada y aleccionadora, Sala nos presenta personajes femeninos anclados en una desesperante rutina. Mujeres en sanatorios. Oficinistas que escapan de la oficina comparada a la agresividad de un micro y el transporte público de Lima. La precariedad vital de dos empleadas domésticas que pierden el empleo. Los temas son bastante diversos y su prosa manifiesta un cuidado particular con el lenguaje que le permite profundizar en la angustia existencial de estas mujeres.

Imagen 3. Portada de la antología *Cuentan las mujeres*. Selección de Rocío Cisneros. Lima: Instituto Goethe, 1986.

En la antología *Mujeres de palabra* (Gorodischer, 1994), donde Sala es la única peruana incluida, ella misma caracteriza su proceso creativo:

> Luego de muchos intentos de escribir a la manera de tal o cual, sin mucha satisfacción personal, decidí lanzarme a escribir desde las *entrañas*, es decir, sin mayor esfuerzo, pero con cruda sinceridad. De esta experiencia salió mi primer libro. *Desde el exilio*, en 1984, que se agotó rápidamente (claro, el tiraje era bastante corto) y que decidí reeditar con nuevos cuentos. Surgió así *Desde el exilio y otros cuentos*, hasta la fecha mis dos únicos libros (1994, p. 135).

Esta conciencia de ser una mujer escritora y de su propia individualidad, marca el estilo de Sala. Su escritura «desde las entrañas» se manifiesta en los diversos cuentos de *Desde el exilio*, para revelar una mirada cuestionadora y existencialista. En «La última carta» asume el género epistolar de un modo bastante libre, y la voz narrativa elabora una interpelación: «¿Habremos vivido nuestras propias vidas o sólo hicimos existir

nuestros fantasmas?» (1988, p. 46). El desasosiego marca la perspectiva de esta mujer suicida, casada, harta ¿de qué realmente? ¿de la vida? ¿del rol femenino? ¿de ser mujer?

Sala no da tregua y hace temblar la aparente tranquilidad de la familia burguesa, mostrando sus fisuras en relatos como «Eterno amante» y «Vacaciones». En el primero, una mujer casada tiene como amante a un pescador del balneario donde usualmente veranea con su familia. El inicio de la relación es visto como una exaltante liberación de las obligaciones de la casa, el marido y los hijos, pero luego se transforma en otro modo de esclavitud por estar obsesionada con el amante. La voracidad erótica de la relación no impide que la protagonista —ya libre de su familia— reconozca esta nueva cárcel. En «Vacaciones», por otro lado, una amiga de juventud reaparece, pero le dice a la protagonista que es ella misma desdoblada (un tópico repetido en otros cuentos del libro). Queda de manifiesto un reproche que viene desde un futuro trunco, que cuestiona dónde quedó una misma, y la necesidad de escapar de la vida cotidiana.

En varios de los relatos circula también la presencia de los sanatorios como una amenaza para las mujeres que ya no soportan su vida rutinaria, y como metáfora de una amenazante locura. La casa familiar como un manicomio. El cuento «Desde el exilio» (dedicado a Carmen Ollé) presenta la situación de la mujer escritora, con todas esas miserias cotidianas en contra de que una escriba. La vida cotidiana, llena de responsabilidades de la casa, de los hijos que roban tiempo, anulan la individualidad de la protagonista y la someten incluso a un asedio:

> Ayer vino mi tía a visitarme; trajo un kilo de azúcar, melocotones y su eterna carga de preocupaciones. ¿Y qué haces? ¿Estás escribiendo? ¿No escribes? Fíjate en tus hermanos: ellos sí saben hacer las cosas bien, no tienen carencias. En cambio tú, siempre envuelta en problemas. ¿No lo ves? Por eso tengo que ayudarte. Te compadezco porque no tienes el talento necesario para vivir (1988, p. 83).

La protagonista expresa su angustia de no saber bien cómo compaginar su ambición creativa con los quehaceres del diario vivir. Sala nos presenta a una mujer atrapada en esa casa-sanatorio («La indecisión que me ha convertido en una mujer invisible, que me ha acorralado en esta casa-sanatorio» (1988, p. 90) que la mantiene anclada a las tareas cotidianas y en especial al cuidado de un pequeño hijo que la observa y en cuyos ojos ella encuentra en ocasiones un oscuro abismo. Este no saber cómo compaginar lo cotidiano y el afán de escribir implica una crítica a la situación femenina en los años ochenta en el Perú: esta mantenía a las mujeres en un terreno que no las habilitaba para un ejercicio pleno de sus ambiciones artísticas, o las invisibilizaba cuando las ejercían.

A finales de esta década, la escritora Pilar Dughi (1956-2006) publicaría su primer libro: la colección de cuentos *La premeditación y el azar*, en 1989. En estos cuentos, de clara influencia borgeana, Dughi presenta historias con personajes mayoritariamente

femeninos; estos mantienen el suspenso y los relatos se resuelven en finales usualmente sorpresivos. Uno de los cuentos titulado «Familia» constituye un mosaico de personajes femeninos donde desfilan, casi se podría decir de manera completa, todas las expectativas que penden sobre las mujeres burguesas. La protagonista es una muchacha que «había ingresado a la universidad y tenía diecisiete años» (1989, p. 43). Su familia se reúne para celebrar el acontecimiento, pero van quedando en evidencia las rencillas íntimas de los parientes, muchas de ellas relacionadas con las expectativas en torno a la joven universitaria. Al final del relato, cuando los planes del padre comienzan a moldear el futuro de su hija, aparece la hiedra como metáfora aprisionante: «La hiedra era una ola antigua y desbocada en un mar sin límites que ahogaba, que arrasaba; el tronco verde se sacaba, se vencía» (p. 52). A diferencia de las narraciones de las primeras décadas del siglo XX, donde las protagonistas se sometían a los mandatos patriarcales y tenían malos finales, esta joven universitaria abandona la fiesta familiar para pasar el resto del día con su abuela. Al final del día «regresó a la sala y se tendió en el alféizar de la ventana mirando la luz blanca y redonda en medio del universo negro» (p. 53). Se trata de una poderosa imagen de una mujer joven, sola, decidida a tomar sus decisiones sobre su propia vida.

Dughi se afianzará como novelista durante la década de 1990 y su obra recibirá atención de la crítica especializada, al igual que la escritora Laura Riesco cuya obra comentamos en el apartado siguiente, junto a otras escritoras de esa década.

La explosión de la década de 1990 y *Ximena de dos caminos*

El clima social, político y económico de la década de 1990 estuvo fuertemente, marcado por Sendero Luminoso y el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000). La sensibilidad generada a partir de ese contexto, la expresa Carmen Ollé en estas certeras palabras:

> No podría decir en qué momento se impuso en las nuevas generaciones esta sensibilidad (egocéntrica y a la vez defensiva). Probablemente se fue forjando con las frecuentes crisis económicas del país, la pérdida de confianza en los partidos políticos tradicionales y el desempleo. La razón más importante pudo ser el hecho de que en esos años se vio de modo más descarnado que vivir era un riesgo y sobrevivir un milagro (Robles, 1998, p. 80).

Las narradoras peruanas responden a este contexto desde muy diversas perspectivas y estilos. A la colección de cuentos *La premeditación y el azar* (1989), de Pilar Dughi, se sumarán otros textos de narrativa breve: *Sombras y rumores* (1990), de Gaby Cevasco; *Con tanta vergüenza* (1990), de Cecilia Granadino; *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992), de Carmen Ollé; *Me perturbas* (1994), de Rocío Silva Santisteban; *Primer act*o (1993),

de Liliana Acosta; *La mujer alada* (1994), de Viviana Mellet; *La vida íntima de Madeleine Monroy* (1994), de Carla Sagástegui; *Mujeres de pies descalzos* (1996), de Zelideth Chávez; *Ojos que no ven* (1997) y *Me envolverán las sombras* (1998), de Leyla Bartet; *En la cresta de la ola* (1998), de Violeta Váscones; y *En primera persona* (1998), de Gladys Camere. Un estallido editorial a comparación de la sequía de las décadas de 1960 y 1970.

En el ámbito de la novela, también la producción será amplia: *Las dos caras del deseo* (1994), de Carmen Ollé; *Tiempo de ópera* (1996), de Aída Balta; *La espera posible* (1998), de Grecia Cáceres; *Puñales escondidos* (1998), de Pilar Dughi; *La mentira de un fauno* (1998), y *El último cuerpo de Úrsula* (2000), de Patricia de Souza; y *Yo me perdono* (2000), de Fietta Jarque.

En 1994 la novela *El copista*, de Teresa Ruiz Rosas (n. 1956), fue finalista *ex aequo* del importante Premio Anagrama. En la antigua tradición novelística de apelar a un manuscrito encontrado, Ruiz Rosas presenta una novela policial, un género poco transitado en la narrativa peruana escrita por mujeres. La novela se divide en dos partes. La primera está narrada desde la perspectiva del copista Amancio, quien al contarnos una de sus experiencias románticas nos revela una serie de ideas denigrantes sobre las mujeres; a la vez, presenta una masculinidad bastante frágil, casi emasculada, sobre la cual reposa una mirada de lo nacional: «Estamos en un país de hombres, además, aunque sólo sea formalmente» (1994, p. 44). La segunda parte tiene el formato de una carta, escrita por Marisa, quien se sabe objeto de la pasión obsesiva de Amancio, y en cuyo discurso encontramos una conjunción de argumentos conservadores sobre la raza, el género y las clases sociales:

> El copista habría dado cualquier cosa por tirárseme encima y calmar su sed con todos sus recursos y yo no voy a negarte que más de una vez me provocó caer en sus brazos fornidos y morenos y probar la consistencia de su sexo mestizo olvidándome de aquella educación infame que recibimos (1994, pp. 96-97).

El arrebato y las funestas consecuencias del deseo serán una clave para la lectura de *El copista*. Marisa se enfrenta al mandato patriarcal recibido a través de la educación —un mandato donde la cuestión de clase se cruza con lo racial—. Por otro lado, el reconocimiento por parte de Marisa de su deseo y su propio cuerpo manifiesta una perspectiva que abre la narrativa peruana a las experiencias de las mujeres.

La experiencia del cuerpo, la construcción de la propia individualidad y la intensidad de sus relaciones, son trabajadas también en la magnífica novela *El último cuerpo de Úrsula* (2000), de Patricia de Souza (1964-2019), un texto escrito a modo de confesión, desde la voz y perspectiva de una protagonista paralítica. A pesar de su

situación, ella nos embarca en una serie de reflexiones sobre la escritura, el erotismo y la mirada de la ciudad:

> Las ciudades son invisibles ante mis ojos y se mantienen, digamos, puras; pero no ante mi imaginación. Es lo que han hecho muchos escritores: Yourcenar, Garcilaso, Kafka. Quizás desde la ciudad engendró esta necesidad de hablar desde dentro del individuo, desde la emoción y la sensación, abandonando lo externo, la naturaleza; es algo que con frecuencia me he dicho: esta necesidad de escribir nace de esa confrontación con nuestra existencia arrancada del mundo y sobre todo de la naturaleza, nace de ese sentimiento inefable de soledad que produce la vida en las ciudades. Y así se puede entender por qué nacen los libros y la necesidad de leerlos (2000, p. 38).

Frente a un mundo que se le desarticula, anclada a un cuerpo que no le obedece más, la protagonista cuenta con la escritura como una manera de asirse a la realidad. Patricia de Souza ha continuado su producción novelística y ensayística con una prosa elegante e intensa, enfocada en temas de género, escritura y ecocrítica.

De quien ya no tendremos más novelas, será de Laura Riesco, escritora peruana que publicó *El truco de los ojos*, una novela experimental, en 1978. Su indiscutible inserción en el canon literario peruano se dio con su segunda novela: *Ximena de dos caminos*.

Publicada en 1994, *Ximena de dos caminos* narra la historia de una niña, Ximena, que vive en un centro minero de la sierra peruana. Ella está ahí con su familia, sus padres y sus cuidadoras, especialmente su entrañable Ama Grande, quienes les cuentan historias llenas de fantasía que alimentan su imaginación. Desde esta mirada infantil, que proporciona un punto privilegiado de narración, la novela cuestiona diversas relaciones culturales, especialmente las dicotomías entre lo oral y lo escrito, y las tensiones entre el mundo criollo y el mundo andino, todo ello en una permanente conciencia cuestionadora de la autoridad tanto en su núcleo familiar como en el ámbito de lo social. En el microuniverso habitado por la niña, estas tensiones reflejan la colonialidad y los tipos de violencia persistentes en la nación peruana.

Una expresión de estas formas de violencia, encarna en las relaciones de género. Cuando una prima que «ha caído en desgracia» llega a la casa, nadie le explica directamente a Ximena qué le ocurrió a la prima. Su madre simplemente la llama para darle un abrazo muy fuerte y le dice «Ay, Ximena, ¡si te pudieras quedar así chiquita o si hubieras nacido varón!» (2007, p. 30). Esta reticencia al crecimiento de su propia hija refuerza la idea de la sexualidad como algo amenazante para el cuerpo de las mujeres. La novela revela varios episodios donde Ximena se ve amenazada —ni la infancia la puede salvar—. No se trata solamente de amenazas físicas sino de la posibilidad de que el mundo simbólico, los libros —las enciclopedias y la literatura en este caso—

puedan «contagiarla». En una escena, mientras revisa las láminas de un libro sobre mitos griegos, su padre le va contando las historias hasta que llega al mito de Leda y el cisne. Su madre se pone algo nerviosa y perturbada por la posibilidad de que la niña entienda el aspecto sexual del mito: «¿Cómo crees que Ximena va a poder interpretar eso?» Su padre se ríe y dice: «Lo interpretará con lo que tiene a su alcance, de la misma manera que interpreta la divina Concepción de la Virgen» (2007, p. 96).

Considero importante la figuración del personaje de Ximena como la intérprete. En efecto, la novela la posiciona como una especie de traductora que vinculará las narraciones de los mitos andinos y los mitos occidentales. Al mismo tiempo, al estar posicionada como la intérprete, Ximena siempre trata de entender todo lo que la rodea y la propia novela se encarga de situar a los lectores en este punto de vista. ¿Qué ventajas permite esta posición? Este «tratar de entender», la apertura a la comprensión encarnada en Ximena, la disloca del lugar donde se encuentra. En efecto, Ximena, en cuanto niña curiosa y preguntona, parece no encajar en el universo adulto y en las relaciones

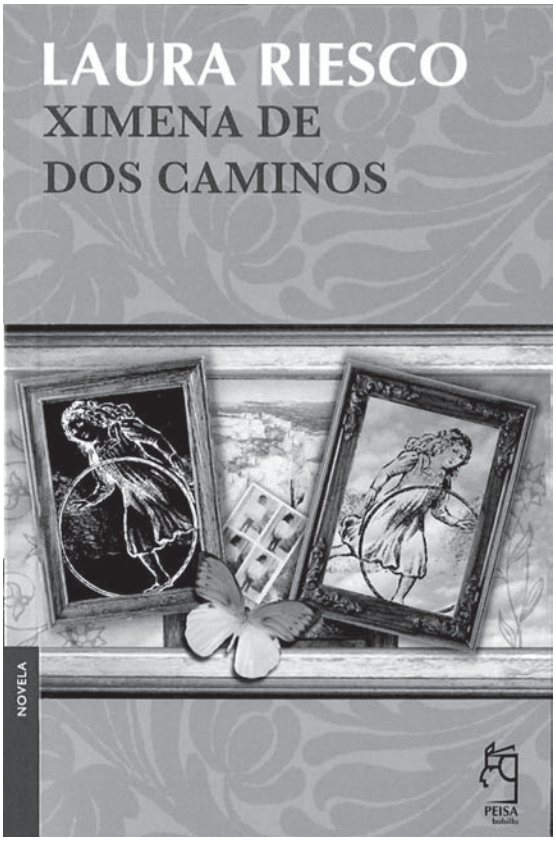


Imagen 4. Portada de *Ximena de dos caminos*, de Laura Riesco. Edición de bolsillo. Lima: Peisa, 2007, edición de bolsillo.

de poder que lo atraviesan. La comprensión para Ximena asume formas que a veces sorprenden a sus padres por la manera abrupta como surgen. Cuando una tía suya llega de visita a casa con una amiga, y queda en evidencia que ambas tienen una relación romántica, Ximena comprende esto, incluso a partir del silencio y los fastidios de su madre. La incomodidad materna se vuelve una clave interpretativa para Ximena, vinculada a las expresiones de una sexualidad más abierta y concebida por su madre como amenazante.

Otro proceso importante de comprensión y que conducirá al final de la novela, se vincula con el estallido de una huelga de los trabajadores mineros. El violento episodio desencadena la fuga de muchos funcionarios de la mina y obliga a los padres de Ximena a preparar su regreso a Lima. En toda la confusión que originan los disturbios ocasionados por la huelga, surge una figura femenina de quien no se aclara mayor detalle en la novela; simplemente aparece y comienza a interrogar a Ximena sobre lo ocurrido algunos días antes, durante la parte más agresiva de las manifestaciones, y toma nota de todo lo que ella dice. Ximena no recuerda lo sucedido, pero esta mujer (¿La narradora en el presente? ¿Una psicoanalista? ¿Una policía?) la insta a rememorar diciéndole:

> Necesitas acordarte por ti y por mí, sino todas estas páginas que he escrito se quedarán inconclusas. Anda, cuéntame la historia que tanto miedo te dio. Si me la cuentas, al escucharla de tu propia voz y al escribirla con mi propia mano, ese relato tal vez deje de aterrarte a ti por las noches y a mí por igual se me aligeren un poco la culpa y la pena —y en un susurro casi inaudible, pero intenso, agrega—: Recuérdalo siempre: nunca podremos ni debemos olvidar del todo (2007, p. 226).

Ximena, efectivamente, recuerda el relato que le hicieron algunos pobladores del mito de Inkarri. No solo se acuerda del relato sino también cómo se lo contaron: «Contaba con el cuerpo y la rabia en su voz no me engañaba» (2007, p. 228). Con esta evocación de la mitología andina, su comprensión de las tensiones sociales que estallan en la manifestación minera llega, acaso, a un acercamiento que ningún otro personaje ha sido capaz de lograr. Poco después, la mujer se va, sin que los lectores tengamos claro quién es. El libro concluye con una escena de escritura, la primera escena de escritura para Ximena:

> Entonces Ximena toma entre los dedos el lápiz y contempla el papel blanco que inmóvil y en espera resalta contra la madera oscura de la mesa. Las rayas ligeramente azules la reclaman y ella comprende que no puede evadirse, que tiene que continuar y se concentra en la forma imperturbable de la próxima letra. Se agacha y se distancia de todo lo que la rodea, se agacha para volcarse en los signos que el difícil silabeo le dicta, borra, para volver a empezar. Y mientras Ximena se ausenta, las palabras, en

> su ir y venir de la vida a la muerte, de la muerte a la vida, van fijándose y llenando su primera página (2007, p. 233).

Ximena de dos caminos genera una imagen de la escritora que cierra un círculo sobre sí misma. Su escena final de escritura concede a la narradora (la niña Ximena, pero a la vez la narradora adulta que ha contado este relato) un espacio de autonomía. Esta autonomía parece surgir de manera casi espontánea; no forma parte de un cenáculo o comunidad literaria, pues se ubica fuera de la ciudad letrada sobre todo por su relación con los relatos andinos. Al mismo tiempo, esta escena plantea un firme autorreconocimiento de su labor como escritora, reclamando para sí misma esta subjetividad y una labor creativa realizada en un espacio de pura individualidad. En esta escena de escritura final, *Ximena de dos caminos* propone que las mujeres no dejen de escribir, que sigan llenando páginas. En otras palabras, la escritura como una forma de existencia y resistencia.

Hemos visto a lo largo de este ensayo que una gran cantidad de mujeres escritoras han sido borradas o invisibilizadas del canon literario nacional, excluyendo la experiencia y subjetividad femenina del universo de la representación. Esos procesos de invisibilización y borramiento son aún más evidentes en el caso de las escrituras de temática lésbica, objetivo de la sección siguiente.

Ficciones lesbianas peruanas

En el ámbito latinoamericano y peruano, la homosexualidad, y el lesbianismo en particular, siguen siendo aún nociones incómodas cuando se trata de hacer crítica literaria. Si la pensamos en el marco de una historiografía nacional, la temática lésbica permite una re-escritura que libera a la categoría «mujer» de los marcos discursivos que la configuran como sujeto sometido.

Las representaciones literarias de la experiencia lésbica nos muestran cuerpos descolonizados de la sexualidad heteronormativa y en eso radica su carácter más provocador. Como lo ha señalado la crítica argentina Laura Arnés, con el concepto de «ficciones lesbianas» se refiere a ficciones «que de diversos modos trastocan lo previsible —es decir, el sentido común— resultan, inmediatamente, peligrosas: proponen lenguas que desprecian los binarismos de la cultura occidental, violentan los modos de las temporalidades teleológicas, transitan otros recodos de la memoria y proponen contactos que construyen nuevas espacialidades» (2016, p. 12). Desde esta mirada conceptual, propongo un breve análisis de diversas narrativas literarias del siglo XX peruano, a partir de un «modo de leer lésbico», el cual habilita el reconocimiento de cuerpos, deseos y saberes recurrentemente excluidos de los cánones oficiales literarios.

En el Perú del siglo XX, la tradición de ficciones lesbianas se inicia con las *Confesiones de Dorish Dam*, novela publicada por Delia Colmenares, en 1919. La novela abre con una página titulada «Paréntesis» donde figura una cita bastante conocida de Oscar Wilde: «No existen libros morales y libros inmorales. Hay libros bien escritos y libros mal escritos». Además, la misma página incluye una cita de la propia autora: «*Confesiones de Dorish Dam* es un libro sincero, triste, lleno de emociones y de ironías, es un libro humano, demasiado humano, con grandes verdades, y por ello, un libro bello» (1919, p. 3). Llama la atención esta inclusión de la voz autoral en la misma página con una cita de Oscar Wilde. Considerando la temática expuesta, no queda duda de la estrategia de Colmenares al recurrir a la autoridad literaria de Oscar Wilde para enfocar las lecturas de la novela en una perspectiva estética y eximirla de cualquier juicio de valor moral. Es una estrategia necesaria para que la novela no sea sometida a la censura.

Desde tal perspectiva, esta primera ficción lesbiana del Perú se asocia a la corriente del modernismo, horizonte donde la representación de lo exótico y lo cosmopolita son elementos claves. La novela se presenta como un manuscrito que la bella Dorish Dam entrega a una escritora que conoce en un barco durante una travesía por el Pacífico. En esos papeles, estructurados a manera de una confesión, la protagonista revela aspectos de su «vida infernal» (1919, p. 9). Se trata de una mujer aristocrática, con mucho dinero, de grandes experiencias mundanas y viajeras, descrita como «sublime y diablesca creación de una estampa de Leonardo Da Vinci» (p. 5). El texto con el que se inician las confesiones reclama como receptor a «un espíritu artista, con alma de ángel y cerebro de Salomón, para que pueda comprender justamente mi existencia nómada, compleja y fatal» (p. 13).

Este nomadismo es una imagen de las fronteras que continuamente transgrede la protagonista; este también la llevará a las transgresiones en lo sexual, en fuga de cualquier convencionalidad que sometía a las mujeres peruanas a inicios del siglo XX: «Y el deseo lujurioso de la Baronesa se revelaba en la mirada ávida por ver y palpar nuevamente mis senos que saqué a su vista para convencerme de lo que iba a hacer. En seguida sus manos los cogieron y los acariciaron. Y luego los besó» (1919, p. 50). Es inevitable pensar nuevamente en Wilde y que, en esta novela, estamos frente a un amor que «sí se atreve a decir su nombre»:

> […] la Baronesa es mi gran enamorada, mejor dicho: ella me hace el amor a mí. ¡Es encantador! Cuando recién me conoció me regalaba continuamente flores, perfumes, bombones… iba con ella a todas partes; luego me besaba diciéndome palabras muy bonitas de que yo era tan buena y tan linda que por ello me admiraba y me quería… Tal, como si fuese un macho enamorado de una hembra.

> Después llegó lo sensual: querer verme el cuerpo para acariciarlo y de la caricia llegaba el vértigo y el espasmo… (1919, p. 41).

La sexualidad ocupa un lugar importante en estas *Confesiones*, y su exteriorización recala en expresiones artísticas —principalmente la danza—, en lo erótico y lo romántico en una tensión frente al deseo lésbico. Si bien es transgresora al expresar este deseo, la novela aún se encasilla en los imaginarios que articulan el binomio activa-pasiva: el de la lesbiana masculina, imitadora de las actitudes y conductas de los hombres, en oposición a la lesbiana femenina que asume el rol de la pasividad. Pero, si bien recurre a este binarismo, es innegable su transgresión de la heteronorma, si además consideramos que la novela se publica en pleno auge de la Generación del 900. Su apuesta por la representación de la sexualidad lésbica la sitúa en una posición contrahegemónica del proyecto nacional propuesto por la generación del Centenario, y por ello esta novela ha sido prácticamente borrada del canon literario peruano.

El estilo de vida propuesto en las *Confesiones*, en contraste con el proyecto nacional que sitúa a las mujeres en una posición subalterna y de sexualidad reprimida, se acerca más a una sexualidad desbordante y decadente, donde la norma es seguir el impulso del deseo. Si bien este impulso nos acerca a una libertad irrestricta, tal posibilidad depende de la posición aristocrática de las protagonistas y de su constante nomadismo, elementos que funcionan como una muralla protectora donde pueden ejercer libremente sus pasiones. La novela propone una mirada transgresora de lo heteronormativo, pero todavía encasillada en parámetros binaristas y restringida a mujeres aristocráticas. Ese hogar al cual retorna *Dorish* no es la nación peruana, sino un espacio protegido por su clase social.

Tendrían que transcurrir varias décadas para que las ficciones lésbicas se liberen de esos estereotipos, como sucede en las novelas *Las dos caras del deseo*, de Carmen Ollé (n. 1947), publicada en 1994, y la novela *Tiempo de ópera*, de Aída Balta, publicada en 1996.

La novela de Ollé nos presenta como protagonista a Ada, una profesora universitaria de literatura que parece harta de su propia existencia, atascada en una vida insatisfactoria: «Pero no sabía a ciencia cierta qué era lo que la mantenía inmóvil, incapaz de hacer una gestión para conseguir una beca en el extranjero» (1994, p. 17). Esta situación de empantanamiento afectivo se verá alterada cuando Ada conozca y sienta deseos por Eiko, joven amante de una antigua amiga suya. Ada reprime su deseo y esta represión sexual tiene un correlato en la imposibilidad de la escritura, o, mejor dicho, en la apatía de Ada frente a la posibilidad de escribir e iniciar una carrera literaria. Frustrada en diversos aspectos de su vida, Ada decide migrar a los Estados Unidos. Después de enfrentarse a la vida del migrante indocumentado, decide mudarse a Nueva York, cortar con la nostalgia que aún sentía por Eiko —que no le permitía

abrirse a una relación plena— y comenzar a escribir: «Se puso a escribir excitada, como si el aguijón de una avispa hubiera penetrado su piel. Muy entrada la noche escuchó la sirena lejana de los bomberos cruzando, veloz, la ciudad dormida» (1994, p. 271). La novela es planteada como un recorrido por medio del cual Ada descolonizará su cuerpo de la sexualidad heteronormativa, abriéndose a la escritura y a su deseo lésbico.

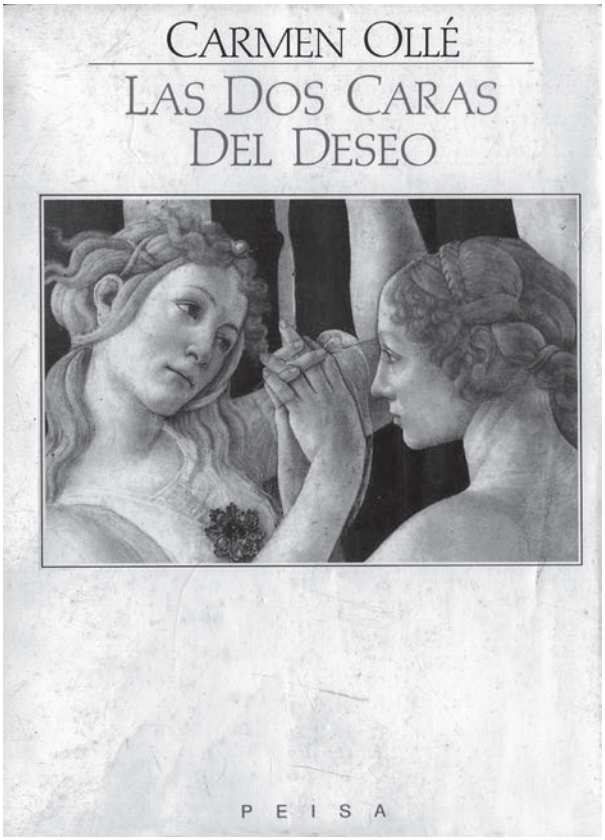


Imagen 5. Portada de *Las dos caras del deseo*, de Carmen Ollé. Lima: Peisa, 1994.

Tiempo de ópera, novela de Aida Balta, presenta el relato de la escritura de una novela (acaso la misma que estamos leyendo) y a la vez el enamoramiento que siente la narradora por su psicoanalista Sandra Donizetti. La escritura de *Tiempo de ópera* se aparta de unas declaraciones tan explícitas como las de Dorish Dam y se desenvuelve como una glosa del seminario *Aún* de Jacques Lacan, como un amor entendido en las redes de una relación de palabras —arde en el cuerpo, pero no llega a consumarse y vira hacia el platonismo—.

Desde otras coordenadas estéticas, el cuento de Doris Moromisato (n. 1962) titulado «La misteriosa metáfora de tu cuerpo», publicado en 1993, narra la historia de dos adolescentes —Brunela y Mónica— durante sus clases escolares. Mónica lleva un diario donde expresa su profundo deseo erótico por Brunela, su mejor amiga. La prosa de este diario es bastante lírica y mientras Mónica lo mantiene en secreto, la narración intercala lo ocurrido en las clases y fuera de los muros del colegio. Si bien en las novelas anteriormente mencionadas los espacios son principalmente individuales y cerrados, en este relato la vida de la ciudad (incluyendo una manifestación de profesores y la respuesta policial que la reprime) irrumpe en la trama central. Así, tanto la ciudad como la institución educativa proscriben la posibilidad de que esta relación se desarrolle.

Dentro de una mirada nacional que reprime el deseo lésbico, Mónica es expulsada cuando una profesora que no participa en la huelga descubre su diario. Esta conjunción entre la huelga y el deseo lésbico, entre política y erótica, simboliza lo que se expulsa porque no cabe en una narrativa conservadora de la nación. La potencia subversiva del movimiento de trabajadores y de las sexualidades disidentes son expulsadas de lo nacional. El muro que limita la nación peruana no permite subjetividades que no encajen en la norma heteropatriarcal.

Otra ficción lesbiana, escrita en forma de diario y publicada en 1996, es la novela corta *56 días en la vida de un frik*, de la bailarina Morella Petrozzi (n. 1964). Este texto nos relata los 56 días en la vida de una bailarina que bien podría ser el alter ego de la autora: ha estudiado en los Estados Unidos, da clases de danza y tiene formación feminista. Si bien el trasfondo del texto es la pasión amorosa de la protagonista que terminará en el desencanto, la organización fragmentaria del texto lo saca de cualquier pretensión de linealidad. Hay algunas marcas temporales en referencia al contexto de escritura —la reelección de Fujimori en el 1995, la guerra con Ecuador—, pero estas funcionan apenas como referencias, sin mayor anclaje en la narrativa.

Varios fragmentos de *56 días* presentan críticas directas a los modelos de conducta impuestos sobre las mujeres, como lo hemos visto en textos de las primeras décadas del siglo. Se cuestiona el modelo heteropatriarcal de familia:

> En su mayoría uno quiere construir su casa con ladrillos fuertes e «indestructibles». Tarrajear la pared y luego pintarla. Lo urbano. Lo civilizado. Ya no queremos casitas en los árboles como cuando niñas. Queremos la casa propia donde todo funcione y no falte nada. Los niños bien alimentados, las niñas un poco menos, bien educados de acuerdo a lo que les tocó entre las piernas y situados en buenos colegios. Religiosos por supuesto. Horror si fuman marihuana o se acarician entre amiguitos del mismo sexo (1996, p. 39).

Es posible afirmar que las ficciones lesbianas peruanas del siglo XX están marcadas por lo testimonial, y la mayoría busca visibilizar experiencias lésbicas que han sido ocultadas por tanto tiempo. En ese afán testimonial radica la fuerza de estos textos, cuya orientación política es clara en el debate por las luchas identitarias. Se trata de relatos en los que se puede reconocer tanto las variantes de lo erótico en el campo del amor entre mujeres, desde lo explícito como *Confesiones de Dorish Dam*, pasando por lo más sutil e intelectualizado en *Tiempo de ópera*, hasta lo testimonial y declarativo como los *56 días en la vida de un frik*. En este arco del siglo XX que va —sintomáticamente— entre una confesión a otra, estas ficciones intervienen en el canon literario nacional incluyendo las subjetividades lésbicas, esa (otra) manera históricamente silenciada de ser mujer.

***

En este ensayo hemos presentado una cartografía de narradoras peruanas durante el siglo XX. El mapa trazado nos permite ver una variedad de estilos y voces que han sido usualmente silenciadas en el canon literario peruano. Se trata de un mapa tan diverso como las autoras mismas, quienes han elegido temáticas que giran —muchas veces, pero no exclusivamente— sobre la condición femenina y una crítica a la posición de las mujeres en la sociedad. La necesidad de este rescate de autoras y obras es el resultado de un largo silenciamiento de la narrativa peruana escrita por mujeres previa a la década de los noventas. Como buen signo de los tiempos, en los años más recientes y gracias al trabajo mayoritario de editoras mujeres, se viene dando una serie de publicaciones que recuperan los trabajos de varias escritoras mencionadas en este ensayo: Mariella Sala, Pilar Dughi, Rosa Arciniega, entre otras. Estas publicaciones sintonizan con el trabajo de esta cartografía: recuperar las voces y escrituras de las narradoras peruanas del siglo XX.

Bibliografía

Arciniega, Rosa (1931). *Engranajes*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones Renacimiento.

Arnés, Laura (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina.* Buenos Aires: Editorial Madreselva.

Balta, Aída (1996). *Tiempo de ópera*. Lima: Signo Tres Editores.

Castillo Cisneros, Mery del Rocío (1986). *Cuentan las mujeres*. Lima: Instituto Goethe.

Colmenares, Delia (s.f. [¿1919?]). *Confesiones de Dorish Dam*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.

Castro-Klarén, Sara, Sylvia Molloy & Beatriz Sarlo (eds.) (1991). *Women's Writing in Latin America*. Colorado: Westview Press.

Cornejo Polar, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú.* Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

Denegri, Francesca (2004). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú.* Lima: IEP y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

González, Patricia & Eliana Ortega (1984). *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas.* Río Piedras, P. R.: Ediciones Huracán.

Gorodischer, Angélica (1994). *Mujeres de palabra.* San Juan: Edición de la Universidad de Puerto Rico.

Guerra Cunningham, Lucía (1990). *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves.* Pittsburgh: Latin American Literary Review Press.

Helfgott, Sarina (1959). *Cuento*. Lima: Ediciones Tierra Nueva.

Libertad Suárez, Mariana (2015). *Una voz y mil murmullos: peruanidades y arraigos en la narrativa de María Rosa Macedo.* Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

Mariátegui, José Carlos (1989). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 55ta. Edición. Lima: Biblioteca Amauta.

Minardi, Giovanna (2000). *Cuentas. Narradoras peruanas del siglo XX*. Lima: Ediciones del Santo Oficio / Centro de la Mujer peruana Flora Tristán.

Moi, Toril (2008). «I am not a woman writer». About women, literature and feminist theory today. *Feminist Theory, 9*(3), 259-271.

Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Ollé, Carmen (1994). *Las dos caras del deseo*. Lima: Peisa.

Palma, Angélica (firmada con el seudónimo «Marianela») (1918). *Vencida. Ensayo de novela de costumbres.* Barcelona: Casa Editorial Salvat.

Petrozzi, Morella (1996). *56 días en la vida de un frik.* Lima: Ediciones El Santo Oficio.

Portal, Magda (1982). *La trampa*. Lima: Editorial Poma.

Puga, Amalia (1949). *El jabón de hiel: cuentos*. Lima: Imp. Santa María.

Reisz, Susana (2010). ¿El premio será otra carrera? El lugar de la mujer escritora en el hispanismo del futuro. En Julio Ortega (ed.), *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos* (pp. 77-101). Madrid: Iberoamericana y Vervuert Verlag.

Riesco, Laura (2007). *Ximena de dos caminos*. Lima: Peisa.

Robles, Marcela (ed.) (1998). *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*. Lima: FCE.

Rojas-Trempe, Lady (1999). *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas, signos y pláticas.* Lima: Arteidea Editores.

Ruiz Rosas, Teresa (1994). *El copista*. Barcelona: Anagrama.

Sala, Mariella (1988). *Desde el exilio y otros cuentos.* Lima: Ediciones Muñeca Rota.

Salazar Jiménez, Claudia (2011). Introducción: Incisiones en los imaginarios. En Claudia Salazar Jiménez y Melissa Ghezzi (eds.), *Voces para Lilith. Literatura contemporánea de temática lésbica en Sudamérica* (pp. 9-31). Lima: Estruendomudo.

Sánchez, Luis Alberto (1974). *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima: P.L. Villanueva Editor.

Sarlo, Beatriz (1991). Introduction (Part 3. Women, Ideology, and History). En *Women's Writing in Latin America* (pp. 231-248). Editado por Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo. Colorado: Westview Press.

Souza, Patricia de (2000). *El último cuerpo de Úrsula*. Barcelona: Seix Barral.

Unruh, Vicky (2006). Ad-Libs by The Women of *Amauta*: Magda Portal and Maria Wiese. En *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America: Intervening Acts* (pp. 165-194). Austin, TX: University of Texas Press.

Vargas Llosa, Mario (2018). Nuevas inquisiciones. *El País*, 17 de marzo. https://elpais.com/elpais/2018/03/16/opinion/1521215265_029385.html

Villavicencio, Maritza (1992). *Del silencio a la palabra. Mujeres peruanas en los siglos XIX y XX.* Lima: Ediciones Flora Tristán.

Westphalen, Yolanda (2017). Magda Portal y el derecho a la autorrepresentación. En Magda Portal, *La vida que yo viví. Autobiografía de Magda Portal* (pp. 11-22). Lima: Casa de la Literatura Peruana.

Wiesse, María (1927). *La huachafita (ensayo de novela limeña).* Lima: Imprenta Lux.

La narrativa fantástica peruana

José Güich Rodríguez
Universidad de Lima

Elton Honores
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

La narrativa fantástica peruana, en sus orígenes, se remonta, como en el caso de muchas tradiciones nacionales en Hispanoamérica, al siglo XIX, un siglo de construcciones que darán fundamento a los estados republicanos de la actualidad —en general, proyectos truncos o fracasados, muy distantes del paradigma político o ideológico que los gestó—. Sin ánimo de extendernos en definiciones del género, pues es casi inabarcable y escapa a los propósitos de este ensayo, entendemos lo fantástico como «la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste» (Barrenechea, 1972, p. 392). En esa línea, Honores sostiene: «en todo texto de naturaleza fantástica se representa —en un mundo semejante al nuestro— un hecho o evento *imposible* según los códigos de realidad del mundo extratextual del lector. Lo *imposible* es aquello que no puede suceder en el mundo real no ficcional, pero sucede en la ficción» (2018, pp. 169-170, las cursivas son nuestras). La narrativa fantástica peruana abarca aquella producción cuyos mundos representados son «imposibles», escrita en Perú o publicada en el extranjero por autores peruanos.

Las sociedades emergentes, en varios de estos países, son el resultado de la adopción de los modelos racionales impuestos por la Ilustración desde el siglo XVIII, cuando se puso en tela de juicio el Absolutismo, es decir, el Antiguo Régimen. Ello dio origen a las empresas separatistas que concluyeron en las guerras de independencia. Estas liquidaron el dominio político y administrativo que el Imperio español había ejercido sobre estas tierras por trescientos años. Incluso después de consolidada la separación política, la literatura del continente, en general, no fue sino una prolongación o eco de los usos culturales europeos, pese a la existencia de autores que anunciaban alguna posibilidad de creación de lenguajes diferentes reflejando las especificidades locales.

Fue el caso, por ejemplo, de dos dramaturgos y comediógrafos limeños: Manuel A. Segura y Felipe Pardo y Aliaga, cultores del llamado «costumbrismo». En sus obras, de gran acogida y celebridad, ya se respira el aire de una identidad cultural que intenta diferenciarse de la hegemonía que aún ejerce el Viejo Continente.

Sin embargo, resultó ser un epígono del romanticismo tardío, el limeño Ricardo Palma (1833-1919), quien mostraría las primeras señales de una nueva identidad cultural, plasmada en las *Tradiciones peruanas*, que le otorgarían fama continental a su autor, considerado por unanimidad el creador de este nuevo género narrativo. A medio camino entre la crónica, el artículo de costumbres y la ficción, muchos de estos textos de naturaleza híbrida, en los cuales un suceso histórico sirve de pretexto para una elaboración que inserta elementos imaginarios, son también muestra de un bagaje de historias sobrenaturales de antigua data.

Palma, un liberal en los términos de su época —opuesto a las instituciones monárquicas, a las jerarquías estamentales y a la influencia del clero— explora con sutil tono crítico las debilidades de un colectivo aún incapaz de liberarse de la mentalidad colonial a pesar de haber adoptado la forma republicana de gobierno. Pero en medio de esa velada denuncia en torno a las supersticiones, el escritor devela la riqueza de la cultura popular y su capacidad creativa en la gestación de relatos sobre demonios, brujos, almas en pena y aparecidos de variada especie. Y en gran medida, este germen de historias también revela la influencia del pensamiento y las creencias de los pueblos originarios sojuzgados bajo el yugo de los conquistadores. No obstante, el nacimiento de la literatura fantástica peruana se producirá solo hacia fines de ese siglo, cuando una nueva sensibilidad, tributaria de movimientos estéticos como el ya mencionado romanticismo, el parnasianismo y, posteriormente, el simbolismo, surja bajo la impronta de las dos últimas escuelas nacidas en Francia y de honda influencia en la forja de la modernidad. Estas sentarán las bases de la primera corriente literaria de genuina estirpe hispanoamericana denominada precisamente modernismo, que debe distinguirse del anglosajón, contexto en el cual el término *modernism* es análogo a vanguardia.

Es en este escenario de heterogéneas características —pues se desarrolla en un territorio extenso, desde México hasta Chile y Argentina—, influido desde el punto de vista ideológico por el pensamiento del uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), el autor del célebre ensayo *Ariel* (1900), donde muchos autores no solo se interesarán por la musicalidad, el exotismo y la métrica antigua, sino también por lo esotérico, el tema vampírico, lo demoniaco, la brujería, lo espectral y las atmósferas mórbidas, un rezago de aquello que fue campo de exploración de uno de los grandes territorios románticos. Sobreviene la adopción de los usos que llegaban de Europa, en especial,

de aquella Francia del Segundo Imperio —anterior y posterior a la catástrofe de la Guerra Franco-Prusiana—. Esta había descubierto, fascinada, al norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849), cuya obra y concepciones sobre la creación marcarían una línea divisoria entre usos o prácticas diametralmente opuestos alrededor del fenómeno literario. Gracias a Poe, de una existencia hollada por los traumas y las dificultades económicas y sociales y de todo orden, emerge una noción distinta del texto. Este se independiza del autor histórico, con nombre y señas, y se convierte en una realidad alterna, ficcional, operando de acuerdo con su propia lógica y leyes internas.

Período de formación de lo fantástico: el modernismo

No es este el espacio para dar cuenta del complejo proceso que desemboca en la aparición de un modernismo de raigambre nacional. Son considerados dentro de esta escuela, abierta al cosmopolitismo, al esteticismo y al decadentismo, autores como Manuel González Prada, José Santos Chocano, Enrique Bustamante Ballivián, Alberto Ureta, Manuel Beingolea y Leónidas Yerovi. Pero en el surgimiento de una escritura modernista peruana, tributaria de la emergencia fantástica que ya se agitaba en la escena continental, destacan tres escritores de muy diferentes destinos en su valoración dentro del canon y en su reconocimiento como voces capitales.

El primero de ellos, Clemente Palma (1872-1946), hijo del tradicionista, sufrió una suerte de soterrada marginación por parte del sistema cultural. Se le adjudican, entre otras culpas, una prédica racista y un suceso que traería consecuencias: el maltrato y desprecio al joven poeta César Vallejo (1892-1938), quien le había hecho llegar en 1917 —dada la encumbrada e influyente posición de Palma en la prensa limeña— un poema sobre el cual Palma expresó una dura y despectiva opinión.

El ostracismo que sufrió luego de su muerte, por parte del campo intelectual, hizo que la obra fundadora de este crítico, periodista y narrador pasara a un estado de marginalidad y apenas fuera mencionada en los manuales o diccionarios. Sin embargo, hoy el consenso lo considera una de las figuras gravitantes en la génesis de la literatura fantástica peruana, gracias a libros como *Cuentos malévolos* (1904), con prólogo de Miguel de Unamuno, o *XYZ. Una novela grotesca* (1934), aporte sustancial, por otro lado, a la denominada «ciencia-ficción» nacional, que ha iniciado un período de reconocimiento paulatino desde la órbita académica y la presencia mediática en una serie de plataformas físicas y virtuales.

Imagen 1. Caricatura de Clemente Palma, por Abraham Valdelomar. Tomada de Clemente Palma. *Narrativa completa*. Lima: PUCP, 2006.

Hondamente influido por Poe, con resabios románticos afines al alemán E. T. Hoffmann, Clemente Palma inaugura una serie de vertientes inéditas en la literatura peruana: las temáticas del vampirismo, la dualidad, lo monstruoso y lo macabro, insuflando a su apropiación del modelo instaurado por el norteamericano una tonalidad personal con hallazgos que lo convierten en un fundador auténtico (Mora, 2000). Ello se aprecia con nitidez en relatos como «La Granja Blanca», «Vampiras» o «Los ojos de Lina», que destacan por su tratamiento de atmósferas propias del horror gótico, es decir, aquel nacido en el siglo XVIII, cuyas historias, generalmente sobre fantasmas, tienen lugar en antiguos y tenebrosos castillos o monasterios de ese estilo arquitectónico medieval. También sobresale la exaltación de fuerzas ocultas o pulsiones que determinan los actos de los sujetos y sus destinos. Por ello, cualquier abordaje en torno a la forja de una literatura fantástica peruana debe incluirlo. En los últimos años, la reivindicación de su figura se ha consolidado gracias a los trabajos de un grupo de autores e

investigadores, especialmente jóvenes, que han dedicado múltiples esfuerzos a despejar el significativo legado de este autor y reubicarlo con justicia en el sitial correspondiente a su importancia[1].

El segundo de los escritores —que, a diferencia de Clemente Palma, gozó de reconocimiento público antes y después de su muerte—, en gran medida responsable de una escritura fantástica con perfiles locales, es el iqueño Abraham Valdelomar (1888-1919), uno de los renovadores esenciales de la narrativa peruana. Su multifacética personalidad lo llevó a cultivar varios géneros literarios y lo convirtió en una figura de decisiva influencia en el sistema cultural de su época. Su labor como crítico y periodista, desarrollada en varios medios de prensa, le otorgaron la novedosa condición de animador cultural. Fundó el movimiento Colónida, que congregaría, en el legendario Palais Concert del Jirón de la Unión, a personalidades de la talla de José Carlos Mariátegui, Carlos Oquendo de Amat y Alberto Hidalgo.

En él se conjugan con equilibrio tanto las búsquedas del modernismo como el tono más intimista y nostálgico, evocativo de sus primeros años en Pisco y los recuerdos familiares, que utilizará con mano virtuosa en célebres narraciones «criollas o costumbristas» como «El caballero Carmelo» y «El vuelo de los cóndores». Pero también está interesado en texturas atmosféricas y espectrales incluso dentro del mismo registro arcádico, es decir, de ese paraíso perdido de la infancia que se niega a emprender la retirada.

Eso ocurre en «Los ojos de Judas» que introduce dentro de una ambientación magistral de la vida en Pisco a fines del siglo XIX, sucesos y seres que parecen quebrar las expectativas del lector en cuanto a la «representación de lo real». Lo mismo puede afirmarse, en una clave más occidental y sofisticada, de «El beso de Evans», narración no exenta de cierta ironía sobre el tema de la perdición de un alma, reclamada al fin por quienes administran con eficiencia las regiones infernales. Otras grandes contribuciones, como «El hipocampo de oro» o «Hebaristo, el sauce que murió de amor», son brillantes relecturas de una tradición en torno a la dualidad (el *alter ego*) o los paralelismos insólitos entre seres de opuesta naturaleza —instalada desde el auge del romanticismo y que parece seducir a los modernistas de tendencia fantástica, pues la visitan una y otra vez—.

Para completar este panorama inicial, debe destacarse la obra de Ventura García Calderón (1886-1959), hijo de Francisco, el presidente provisorio instalado en la Magdalena Vieja durante la ocupación y, luego, cautivo de los chilenos entre 1881 y 1884 por negarse a firmar un Tratado de Paz con cesión de territorios. Impedido de volver de inmediato al Perú, el mandatario y su familia se trasladaron a Francia, donde

[1] Algunos de estos son Gonzalo Portals, Daniel Salvo, Cristian Elguera y Nehemías Vega, entre otros.

nació Ventura. Fue escritor, diplomático y crítico. Sobresalió especialmente en el cuento, con entregas como *La venganza del cóndor* (1924), célebre colección de narraciones cuya mayor parte transcurre en el Perú, donde el autor apenas viviría algunos años de su primera juventud. El volumen contiene algunos de los textos más significativos de García Calderón: «Coca», «Yacu-Mama», «La llama blanca» «La momia» y el que presta título al conjunto.

A pesar de la visión pintoresca o exótica —cuando no prejuiciosa o estereotipada— en torno a los indígenas, por lo que fue muy criticado y hasta obviado por Mariátegui en su ensayo «El proceso de la literatura», sobresale el tratamiento del material fantástico inspirado en las creencias y en el rico patrimonio cultural de los pueblos originarios. Un patrón común es la liberación de fuerzas sobrenaturales ocultas que reclaman venganza ante los agravios de los occidentales, manipuladas en secreto por las víctimas de los abusos perpetrados por hacendados o autoridades. Con estas acciones, las víctimas de la opresión buscan restablecer un orden perdido por causa de los agravios infligidos por quienes detentan el poder en ese mundo semi-feudal de patrones y humildes siervos sobre cuyos hombros recae todo el peso de un sistema opresivo e inhumano.

Clemente Palma, Valdelomar y García Calderón, cada uno desde su propia mirada y experiencia cultural, son los responsables de una fundación a propósito de lo fantástico, introduciendo su práctica en la narrativa peruana bajo la influencia de los modos europeos —tributarios de la modernidad— y, al mismo tiempo, dotando a las narraciones de elementos locales a pesar de la ineludible raigambre cosmopolita de estos escritores.

En este período, que marca la expansión de los usos modernistas, es innegable la importancia de *Cuentos* (1919), publicado por Lastenia Larriva de Llona (1848-1924). Pieza redescubierta por el escritor y editor José Donayre Hoefken —quien la reeditara precisamente a un siglo de su lanzamiento original— nos revela una nueva mirada sobre el sistema literario y las serias dificultades enfrentadas por las mujeres para dar a conocer sus obras en la sociedad peruana durante el primer tramo del siglo XX. Larriva había ejercido, hasta entonces, una gran actividad intelectual y periodística. A decir del propio Donayre (2019), las catorce narraciones del libro brindan una idea bastante ilustrativa sobre el proceso de transformaciones experimentadas por Lima. Evidentemente, las narraciones fantásticas —que exploran lo sobrenatural y lo inquietante— como «Inexplicable», incluidas en el fundacional volumen, colocan a Larriva de Llona en un sitial de auténtica fundadora respecto no solo a una narrativa fantástica escrita por mujeres, sino al género de lo fantástico, en general, y al cambio de las sensibilidades, como Vallejo, Valdelomar y Clemente Palma.

Mención especial exige Manuel A. Bedoya (1888-1941) con su novela *El hijo del doctor Wolffan (un hombre artificial)*, rescate a cargo del investigador Elton Honores. El acontecimiento obligará a replantear una serie de aserciones sobre el canon general y, especialmente, el de la narrativa fantástica. Publicada en 1917, recibió la atención entusiasmada de los lectores de España, país donde Bedoya (un itinerante empedernido que huye de Lima en 1908) residió por buen tiempo. También vivió en Suiza, Italia, los Países Bajos y Alemania. El libro al que hacemos referencia fue escrito durante la Gran Guerra (1914-1918) y es, por los temas abordados, evidente caja de resonancia de la catástrofe y la incertidumbre que se abría paso en la sociedad europea. Conocido como autor de novelas policiales, Bedoya incorpora sorprendentes anticipos en este texto de naturaleza híbrida, en un punto intermedio entre la narrativa fantástica y la ciencia ficción (por ejemplo, Mary Shelley, Poe, Wells y L'Isle-Adam). Las fuertes resonancias de una tradición decimonónica en torno a la posibilidad de crear vida en un laboratorio se reactualizan en un contexto real: el teatro del conflicto bélico. Son ideas avanzadas para la época el uso de soldados clonados por parte de los Estados Centrales o el concepto de «las células madre», que aún se hallaba a seis décadas de ser formulado. A esta base Bedoya suma aventuras trepidantes, a la medida del gusto de la época, y un sustrato policial del cual solo se apartará al final de su vertiginosa carrera, cuando su literatura empieza a canalizarse hacia la política[2].

Bedoya desempeña un papel análogo al que un antecesor de la Generación del 50 también asumirá desde su propia escritura, Alejandro de la Jara, unos treinta años más tarde. Este también optará por un «cruce de géneros» y un sentido agudo para captar las expectativas de un público de amplio espectro, que en varios países ya consume novelas de gran tiraje y empieza a sentir el influjo de otras industrias, como el cine. Evidentemente, no se agota aquí la discusión sobre cuáles serían los rasgos específicamente locales o «peruanos» de esta naciente literatura —lo que es tarea aún muy compleja—, pero se vislumbra una tendencia a la hibridación, a recoger sin limitaciones los productos de la también joven «cultura de masas» (aunque el término, en un plano teórico, solo existiría hacia la década de 1960) y fusionarla con los productos o expresiones consagradas de la «cultura de prestigio» (otro término igualmente discutible), pero incorporando sub-géneros, como la novela de intriga, de suspenso o policial.

---

[2] Otro autor es Luis E. Moreno Thellesen (1895-1929), cuyo volumen de relatos *El jardín de las lámparas,* se perdió durante casi noventa años y fue recuperado por Elton Honores. El retorno de este narrador nos confronta con la necesidad de una exploración obligatoria de repositorios diversos para localizar obras que demuestran el desarrollo emergente propuesto por lo fantástico en el Perú desde la segunda mitad del siglo XIX.

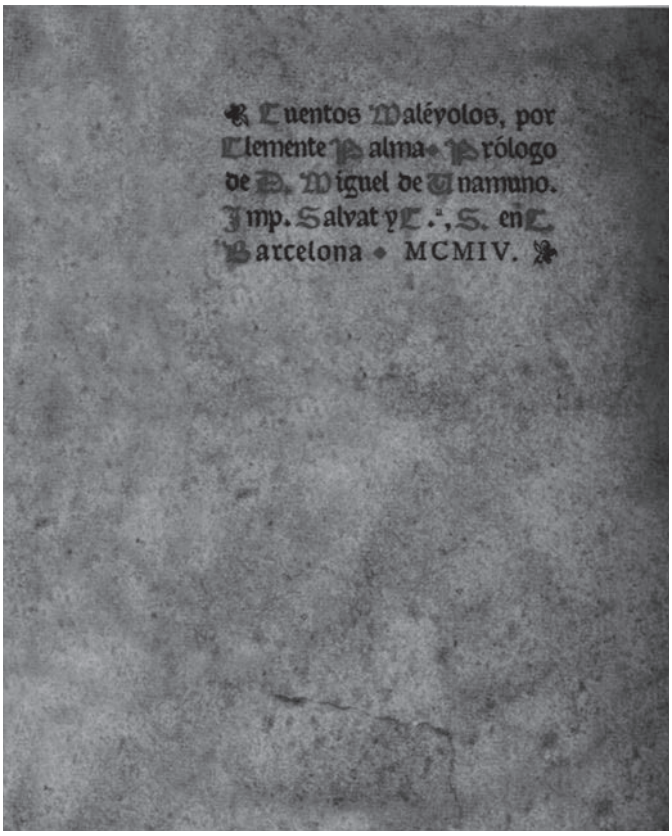

Cuentos Malévolos, por
Clemente Palma. Prólogo
de D. Miguel de Unamuno.
Imp. Salvat y C.ª, S. en C.
Barcelona • MCMIV.

Imagen 2. Portada de *Cuentos malévolos*. En Clemente Palma. *Narrativa completa*. Lima: PUCP, 2006.

Período de experimentación: la vanguardia

Los llamados «ismos» artísticos iniciaron su desarrollo sostenido en Europa antes de la Gran Guerra (1914-1918) y este prosiguió luego de culminada esta carnicería continental que implicó el fin de una era, signada por la fe en el progreso y el orden, y el comienzo de otra, incierta y problemática. Durante la década de 1920, corrientes como el cubismo, el surrealismo, el expresionismo, el abstraccionismo o el futurismo ya eran referencias insoslayables que los sectores más reaccionarios o ultramontanos de la industria cultural observarán con suma desconfianza. Los ecos de la transgresión pronto resonarían en el continente hispanoamericano, tanto en los centros más importantes (México, Río de la Plata) como en lugares identificados tradicionalmente con una periferia anclada en el pasado y distante de lo contemporáneo.

Un ejemplo de esa situación fue el célebre grupo Orkopata, conducido por los hermanos Peralta, Alejandro y Arturo (Gamaliel Churata), baluartes durante la década de 1920 de una inquietud creadora e intelectual que entrecruzaría la cosmovisión de los aimaras y los hallazgos de la nueva sensibilidad europea, que desde París y otros ejes iniciaban un diálogo creativo y fructífero con diversas latitudes. Un indigenismo de nuevo cuño, que conciliaba en brillante consorcio esas vetas, se difundió a través del *Boletín Titikaka*. Esta dinámica no solo incluía a Puno, sino al Cusco y a Arequipa.

El sur andino, a través de su fluido contacto con Buenos Aires, estaba, en tal sentido, unos pasos por delante de Lima en la asimilación original de los usos vanguardistas y su proyección a soluciones radicales y múltiples. Producto central de estas intersecciones es, naturalmente, *El pez de oro*, de Churata (publicado en 1957, aunque su proceso de escritura es bastante anterior). A la altura de los experimentos más radicales del surrealismo y de otros entornos rupturistas, constituye una de las mayores expresiones narrativas de lo fantástico en el Perú. La fusión de los motivos propios del imaginario aimara (mitos, leyendas y otras tradiciones orales) con los géneros incubados en Europa convierte a Gamaliel Churata (1897-1969) en uno de esos fundadores ineludibles de la modernidad literaria en el Perú, como Eguren, Adán u Oquendo de Amat. Su legado, redescubierto en las últimas décadas, ha propiciado un interés inusitado en los círculos académicos nacionales y extranjeros.

Mientras el eje formado por Puno, Arequipa y Cusco fortalecía la aventura indigenista y vanguardista, la región norteña también experimentaba una ebullición cultural y literaria sin precedentes. En ella se forja César Vallejo (Santiago de Chuco, 1892-París, 1938), poeta universal que también pertenece al dominio fundacional de la vanguardia en el Perú con obras como *Trilce* (1922), cumbre de la lírica en lengua española. Incorporado al circuito capitalino, compartió trajines con Valdelomar y Mariátegui. Destaca como periodista, crítico, ensayista y narrador (ver De Castro, 2018). En este género, es autor de cuentos, varios de los cuales se inscriben en lo fantástico y le permiten ser considerado dentro de un canon emergente. El volumen *Escalas* (1923) ofrece, en tal sentido, una muestra única de la heterogénea personalidad creadora de Vallejo durante aquellos años. Relatos como «Cera», «Más allá de la vida y la muerte» o «Los caynas» son ejemplos emblemáticos de la sensibilidad y predilección del autor en torno a motivos o preocupaciones estéticas heredadas del modernismo, del cual es claramente tributario hasta su primer libro, *Los heraldos negros* (1919). El experimentalismo de Vallejo, tan manifiesto en *Trilce*, seguirá coexistiendo con los gustos estetizantes o arcaizantes propios del fin y comienzos de siglo, muy imbricados en la elaboración de ambientes densos en los cuales se proyectan los conflictos psicológicos o los temores del sujeto frente a la naturaleza que tiende a subvertir sus leyes y alienar al individuo vulnerable. Algo similar ocurre en la novela

corta *Fabla salvaje* (1923), que narra los estragos causados en el personaje principal por los celos descontrolados, casi patológicos, que descentran una vida hasta entonces apacible, sosegada, en medio de los ritmos propios del mundo andino.

Otra contribución a tomar en cuenta es la del controvertido escritor Alberto Hidalgo (Arequipa, 1897-Buenos Aires, 1967). Protagonista inefable de la vanguardia temprana, durante la década de 1910 formó parte de Colónida y realizó una intensa actividad periodística en diversas publicaciones. Hoy es más recordado en el Perú por sus incendiarias diatribas o libelos en contra de personajes políticos que por su valiosa y singular producción poética. Esta llegó a ser reconocida en otras latitudes; incluso fue candidato al Premio Nobel en dos ocasiones. Creador de un lenguaje innovador y exuberante, influido por el futurismo y el surrealismo, su pronta partida a Buenos Aires (1919) lo conectó con la flor y nata de los autores porteños de aquel instante. Su amistad con el joven Jorge Luis Borges, quien había retornado a su país de una larga estancia europea, lo llevó a emprender, junto al luego universal autor argentino y a otros escritores, una serie de aventuras estéticas, entre las cuales figura una antología de poesía hispanoamericana.

En el campo estricto de la narrativa corta, publicó solo un libro, titulado *Los sapos y otras personas* (1927), que debe ser considerado como uno de los textos emblemáticos y pioneros de la literatura fantástica peruana de raigambre vanguardista. La mayor parte de estos textos aparecieron en revistas bonaerenses como la célebre *Caras y Caretas*. El espíritu que nutre estas piezas reluce de inmediato: la urbe moderna y sus tipos humanos que, a manera de fauna, experimentan o transitan por situaciones absurdas y delirantes. No están ausentes el sarcasmo y la burla, elementos fundamentales de estas ficciones.

Buenos Aires, la ciudad adoptiva que Hidalgo ha hecho suya, emerge como un territorio-personaje cuya aspiración moderna es objeto de crítica a través de la caricaturización de la realidad. La Capital Federal, urbe que desde fines del siglo XIX había iniciado un creciente desarrollo económico y cultural, queda sometida al embate de la irracionalidad, como bien lo ilustra «La mujer única». Este relato se inicia en Lima —ciudad que también es pasto de los desvaríos incendiarios de la voz narrativa—. Un dibujante humorístico, decidido a combatir su propia fama y prestigio, crea diversas personalidades para atacarse a sí mismo, sin mucho éxito: la frívola Ciudad de los Reyes lo reclama como al más grande de todos los tiempos en un género que el protagonista desprecia. Al cabo de un tiempo y por intervención divina, el tipo ideal de mujer que ha diseñado cobra vida. El artista abandona todo para huir con esa mujer. Se trasladan precisamente a Buenos Aires, donde se entregan a la pasión erótica. Víctima de los celos más desbocados, pues la mujer ficticia recibe atenciones de diversos galanes mientras él rehace su carrera, el dibujante fugitivo arroja a su amante

de la habitación en la que viven y no podrá ser acusado de asesinato, a decir de los resultados brindados por la autopsia.

Similar asunto acontece en «El plagiario», que cierra el conjunto: un hombre que se alimenta de las palabras que aparecen en los libros es hallado muerto. Los médicos forenses solo certifican que el misterioso sujeto tiene en el interior folios con títulos del escritor español Ramón Gómez de la Serna y del francés Paul Morand. Desde las claves de lo fantástico, no solo se formula una imaginativa sátira de la apropiación de ideas ajenas, sino del ambiente cultural, pues desfilan en el cuento referencias a Macedonio Fernández, Scalabrini Ortiz, Xul Solar, Mastronardi y el mismo Borges, entre otros. Ello le brinda a la desaforada peripecia un alto grado de contextualización y verosimilitud, pues la anécdota se involucra íntimamente con los grandes animadores e impulsores de la renovación artística en la Argentina de 1920.

Una variante de esa fórmula es el «El hombre cubista», quizás una de las narraciones más transgresoras del conjunto y desafiantes en materia del tratamiento de la sexualidad: un hombre y una mujer, designados solo con números, deciden procrear un «hijo cubista», incorporando a sus torrentes sanguíneos elementos totalmente ajenos, como un cuadro de Picasso y un libro de Apollinaire (uno de los padres del surrealismo). El lenguaje desafía la representación mimética, creando al mismo tiempo un mundo en que todas las leyes se quebrantan y se propone otra lógica, opuesta al orden burgués y a las convenciones de una supuesta «normalidad».

Para cerrar este panorama sobre las vanguardias y la escritura de orientación fantástica, es más que oportuno mencionar a Xavier Abril (Lima, 1905-Montevideo 1990). Es considerado por la crítica como el introductor del surrealismo en el Perú, del cual se convertirá en voz prominente también en el plano continental. Estuvo ligado a los fundadores del movimiento (Breton, Éluard, Aragón) a raíz de su estancia europea (entre 1926 y 1936, con breves retornos al Perú) y su incorporación al debate cultural contemporáneo. Vivió de cerca los tumultuosos días de la revuelta creadora y la agitación política que el surrealismo postuló como ética y proyecto existencial. Su destino fue semejante al de Hidalgo: un redescubrimiento tardío de sus grandes méritos y un replanteamiento de su posición canónica. Además de la poesía, cultivó la narrativa bajo la evidente influencia de los procedimientos propios de la escuela a la que se adscribió con fervor militante.

Exponente de esa inquietud por la práctica de varios géneros y, sobre todo, por el entrecruzamiento de aquellos fue el difícilmente clasificable *Hollywood* (1931), experimento en varios niveles formales y de sentido. Su narratividad ha sido ampliamente discutida hasta hoy. No obstante, es la «nouvelle» *El autómata* (publicada en 1993 pero escrita entre 1929 y 1930) la que mejor representa la vena fantástica de Abril y su conocimiento de una tradición que procedía del siglo XIX, como el horror, encarnado

en el estado de demencia del muchacho recluido en un manicomio y abandonado a su suerte por un padre alcohólico. La mente del sujeto alienado, reducido a la condición de un objeto, es el horno donde se gestan imágenes angustiantes y tenebrosas que son, al fin y al cabo, el producto de un rechazo absoluto a los modos de mostrar la realidad por parte de una burguesía constante y brutalmente zaherida. En ese entonces, la politización de Abril era evidente: su adopción del pensamiento mariateguista y del marxismo otorgan bríos a una escritura deseosa de romper con el orden impuesto por la racionalidad.

Eclosión de lo fantástico: la Generación del 50

Luego de la vanguardia, y coincidiendo con los días de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y la adscripción del país a la causa aliada, se produce un interregno quizás no muy atendido en los estudios sobre literatura peruana. Es un umbral que conducirá, hacia fines de esa década, a un nuevo impulso para diversos órdenes, especialmente los de la poesía y la narrativa. A ese período formativo pertenecen autores como Alberto Wagner de Reyna (1915-2006), Carlota Carvallo de Nuñez (1915-1980) y Alejandro de la Jara (1915-196?)

El primero fue un autor versátil y de mirada amplia —de filiación católica militante—, que cultivara la filosofía y la literatura, aparte de la diplomacia, actividad a la que se dedicó casi toda su vida. En narrativa, derivó sus intereses hacia lo fantástico con «Nota bibliográfica», con sugerente manejo del salto temporal, que pertenece a *La sonata de una nota perdida* (1957). Ese relato quedó igualmente consignado en la antología *La estirpe del ensueño* que Gonzalo Portals publicó en 2008, la más completa reunión de autores del género efectuada hasta ese momento. El caso de Alejandro de la Jara es otra de esas singularidades infrecuentes en la narrativa peruana. El hallazgo de la novela corta *El castillo de los Bankheil*, efectuado hace unos años por Honores —como parte de otra muestra reveladora titulada *Los que moran en las sombras* (2010), en torno a la presencia del vampiro en la narrativa peruana desde el siglo XIX— exhumó a un autor prácticamente olvidado o apenas citado como una rareza. Casi inhallable por décadas (apareció originalmente dentro de «Narraciones terroríficas», una colección del género masivo denominado *pulp* que la célebre Editorial Molino publicara en Buenos Aires durante la década de 1940) fue rescatado en 2015, otra vez gracias a Elton Honores. Así, la narración de De la Jara alcanzó renovada notoriedad con el lanzamiento del sello peruano Ediciones Altazor. Una nueva generación de lectores puede apreciar ahora la importancia de este libro en la historia de la literatura fantástica peruana de terror sobrenatural. En este observamos el inédito entrecruzamiento de tradiciones e imaginarios enriquecidos por la mirada renovadora del autor sobre

tópicos ya abordados por el modernismo en sintonía con el horizonte de expectativas del gran público.

Hay en De la Jara un punto de encuentro entre lo culto y lo popular que se adelanta por lo menos cuatro décadas a lo que luego caracterizaría a las escrituras de orientación fantástica practicadas en el Perú. El tema vampírico, redefinido por Bram Stoker en la segunda mitad del siglo XIX, es recreado con lucimiento por De la Jara, con perfiles del género gótico tan influyente desde fines del siglo XVIII, la impregnación de los universos de Poe sobre estirpes destinadas a una eternidad torturante (como en «La caída de la Casa Usher») e, incluso, la novela de Julio Verne *El castillo de los Cárpatos* (en la cual el padre de la ciencia ficción incursionó en territorios inéditos), pues se trata de una historia que tributa a las leyendas vampíricas a las cuales Verne parece haber sido muy adepto. Todas estas influencias se solidifican en la amalgama de De la Jara, quien no escatima recursos que también provienen de la cultura popular. En aquellos años esta ya se expresaba en soportes de enorme tiraje (como el de la serie de fantasía y terror mencionada), práctica que había sentado sus bases en los Estados Unidos desde la década de 1920 con la aparición de revistas hoy clásicas como *Weird Tales* o *Amazing Stories*, fundada por el mítico Hugo Gernsback.

Quizás injustamente postergada a un dominio que solo ahora goza de prestigio y atención (la literatura llamada «infantil»), se exige un rescate de Carlota Carvallo de Nuñez (1909-1980), autora de una producción relevante dentro de la narrativa fantástica peruana. Fue además compositora, dramaturga, poeta y artista plástica. Para investigadores como Harry Belevan, se trata de una autora a quien se encasilló de manera absurda, sin valorar sus capacidades para articular ficciones donde son apreciables «la metáfora, el símbolo, la parábola de la sugerencia implícita» (1977, p. 108). Títulos como *Rutsí, el pequeño alucinado* (1947) *o El arbolito y otros cuentos* (1962) han colocado a Carvallo en una lista selecta de escritoras que utilizaron códigos tradicionales, próximos a los de las leyendas y mitos populares para construir ficciones de auténtico poder imaginativo y originalidad. Estas exceden las etiquetas y los prejuicios de la crítica académica encapsulada y renuente a la correcta valoración de otras formas de narrar dentro del sistema de la literatura peruana.

No obstante, la década de 1950 servirá de escenario a la aparición de autores indispensables para definir la presencia efectiva de la literatura fantástica con una identidad propia, pero difícil de catalogar como «peruana» en todos sus contornos. Esto se debe a la predominancia de la heterogeneidad de las propuestas particulares y a la necesidad, consciente o no por parte de los escritores, de articular o reordenar las piezas de una tradición poco visible hasta ese instante o que habían perdido presencia (como las excursiones de Clemente Palma o Valdelomar), dada la predominancia de otros lenguajes o estéticas, como el indigenismo. En cierto modo, podría afirmarse

que las señas de identidad de esta literatura se basan en una puesta al día frente al aislamiento sistémico de la cultura peruana, víctima de ciertos estereotipos por parte de un sector influyente de la crítica. Por otro lado, es posible observar en muchos creadores una declaración de libertad intelectual, vía la asimilación febril de autores europeos e hispanoamericanos cuyas obras cuestionan las certezas racionales o el orden lógico sobre los que se fundaba el mundo en el cual esos narradores crecieron o maduraron.

No se trata de una fagocitación, sino de una apertura a otras prácticas, que en el país no gozaban de legitimidad por parte de la crítica literaria académica. La respuesta al encorsetamiento es apostar por una otredad universalista, donde «lo peruano» también reclama un espacio, ya no necesariamente comprometido con las coyunturas locales, pero sí con una perspectiva que relativiza los lugares comunes sobre lo que se «debe escribir en el país». En efecto, una serie de autores jóvenes, deseosos de incorporarse a los usos modernos, tanto en los planteamientos como en los temas, comienzan a dialogar con otras literaturas nacionales, como la mexicana y la argentina que, en cierto sentido, ya habían dado pasos firmes en esas nuevas direcciones, gracias a industrias editoriales sólidas que publicaban a autores y obras de gran relevancia contemporánea en los campos de la creación y el pensamiento.

Luego de 1948, año del golpe militar de Manuel Odría, la sociedad peruana se sumerge en un yermo, donde la escasez y la pobreza de ofertas culturales bajo la férula de la dictadura se evidencian. Frente al realismo de origen decimonónico, los escritores nacidos después de 1928 intentarán nuevos caminos. De este modo, surgirán las primeras obras de Julio Ramón Ribeyro, José Durand y Luis Loayza, cuyas contribuciones constituyen el núcleo central de este proceso de adscripción a otras estéticas y maneras narrativas, apartadas de los discursos oficiales y hegemónicos sobre la literatura peruana.

El caso de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) deviene paradigmático. Es considerado por la crítica el mayor de nuestros cuentistas. Solo al final de su existencia llegó el reconocimiento pleno de su contribución a la literatura hispanoamericana y universal, a pesar de que su producción ya era conocida y estudiada en otros países del área y en Europa. Su perfil bajo —timidez incorregible y poco apego a las entrevistas— frente a figuras como Vargas Llosa o, posteriormente, Bryce Echenique, lo ubicó en una posición algo incómoda, aunque nunca secundaria. Fue amigo personal de ambos escritores celebrados ampliamente por el circuito editorial, quienes nunca escatimaron elogios para Julio Ramón Ribeyro. Desde sus primeros libros, aparecidos a mediados de la década de 1950, Ribeyro cultivó una serie de modalidades dentro de la narrativa breve. Su filiación realista, influida por la cuentística francesa y rusa del siglo XIX, no le impidió desarrollar una línea paralela de corte fantástico o afines a esta modalidad lo

cual le permitió explorar varios tópicos, como el del *alter ego*, la bifurcación temporal o, incluso, lo insólito o la literatura del absurdo.

Entre sus narraciones más conocidas, de reiterada aparición en antologías del gran autor, destacan varios textos pertenecientes a ese registro. Por ejemplo, en «Doblaje», su protagonista, un pintor aficionado al ocultismo, sigue obsesivamente los pasos de su «doble», quien vive en las llamadas «antípodas», es decir, en el extremo opuesto a su actual lugar de residencia, Londres. Por deducciones sucesivas, descubre que ese ser, si existiera, viviría en la ciudad australiana de Sydney. Descartando en principio lo absurdo de un viaje a tierras tan remotas, una cadena de acontecimientos lo llevará a Oceanía y, por ende, al postrer y asombroso descubrimiento de la verdad que su racionalidad negaba.

En otros terrenos, «Ridder y el pisapapeles» es una vuelta de tuerca a las historias sobre las conexiones interdimensionales mediante la incorporación de un objeto cotidiano que, también debido a circunstancias azarosas y hasta banales, aparece en coordenadas geográficas muy distantes. A la acción principal se le añade un componente que siempre fue preocupación de Ribeyro: el trabajo del escritor y su posición en un mundo pragmático y funcional incapaz de asignarle un valor al trabajo creativo o intelectual. El propio Ridder, autor radicado en Bélgica, a quien el protagonista visita en compañía de una amiga común, encarna, desde su voluntaria marginalidad, la imagen del propio Ribeyro, hollada por el desencanto o la desilusión.

Como corolario, destaca «Los jacarandás», un cuento ambientado en la ciudad andina de Huamanga. Es una de las narraciones más complejas de Julio Ramón Ribeyro, poblada de indicios o fenómenos que, sobre una narración en apariencia realista (un hombre retorna luego de muchos años a recuperar el cuerpo de su esposa fallecida), introducen paulatinamente una serie de elementos extraños que conducen, de modo ambiguo, al retorno de aquella mujer difunta desde el mundo de los muertos. La lograda atmósfera del cuento, desarrollada entre las certezas y las incertidumbres, hace de esta narración una de las piezas más sólidas dentro de su producción y en, general, de la silenciosa tradición de la literatura fantástica peruana. Otros cuentos, como «Demetrio», «Silvio en el Rosedal» o «La insignia», constituyen significativas marcas dentro de un territorio que Ribeyro supo cultivar bajo referentes clásicos sin desvirtuar la innovación o el experimento.

Caso aparte es el de José Durand (1925-1990), un polígrafo de inquietudes tanto académicas como afianzadas en la cultura popular. No solo brilló como estudioso de la literatura y narrador, sino como investigador de la música peruana —en especial, la criolla— y cultor de la misma en tertulias cuya finalidad era perpetuar el legado de los grandes representantes de su pasado. A pesar de su larga trayectoria en los Estados Unidos y México, no perdió jamás los vínculos con tu tierra de origen. Su producción

narrativa temprana se difundió esencialmente a través de revistas. En 1959, el Fondo de Cultura Económica editaría su libro emblemático, *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes*, magistral combinación de lo imaginativo con la erudición historiográfica. Fue uno de los más destacados especialistas en la obra del Inca Garcilaso de la Vega. En 1987 se publicaron sus cuentos en conjunto, reunidos bajo el título *Desvariante*. Este volumen revela la singularidad de la obra de Durand, que explora casi todos los registros de la literatura fantástica, con amplitud de temas y variaciones sobre los mismos. Sus fuentes inspiradoras abarcan un corpus heterogéneo de autores y sensibilidades.

En «La travesía» irrumpe una suerte de sentido tragicómico, que nace de la circunstancia anclada en la tradición de los viajes marítimos. La tripulación de un barco mercante asiste a un fenómeno que disloca la normalidad aparatosamente: un cargamento de canarios se transforma, sin ninguna explicación posible, en una legión de gatos, ante el asombro y la frustración del comerciante ante la pérdida inusual de su patrimonio. El objeto anómalo irrumpe en «Señor Abrigo», estudio acerca de la dualidad a partir de la simbiosis entre un hombre y una prenda que, con el tiempo, adquiere su propia identidad, independiente de su dueño a quien acompaña, a la manera de «hermano siamés» con ribetes de grotesca monstruosidad, hasta el día de su fallecimiento. Ello trastoca al tejido social y sus convenciones e involucra los sentimientos de mujeres que rivalizan entre ellas por el afecto de la extrañísima entidad. Cierra el conjunto un relato complejo en sus resonancias míticas y poéticas, «El árbol perdido». Este texto aborda los temas de la memoria como instrumento para la recuperación del pasado y de los elementos cruciales que marcaron la vida de un sujeto, como el plano amoroso. Reminiscencias de Proust, Bioy Casares y Valdelomar nutren una ficción teñida de cierta melancolía aquí propiciada por el deseo de restituir un estado idílico o paradisiaco, afín al de la infancia vivida en el seno de un fuerte núcleo familiar.

Manuel Mejía Valera (1928-1990), filósofo y ensayista, es uno de esos escritores un tanto olvidados por el canon, pero de obra significativa y merecedora de atención por parte de las nuevas generaciones. Ligado profundamente a la literatura mexicana, pues vivió casi toda su existencia en el Distrito Federal, su obra se caracteriza por la adopción de muchas de las inquietudes de Borges y Kafka, así como de escritores de su país de adopción, a quienes conoció y trató. Entre ellos figuran Juan José Arreola y el guatemalteco Augusto Monterroso, quien se instaló en el DF ante la persecución de una de las tantas dictaduras que caracterizan a nuestras naciones. Su libro más divulgado, *Un cuarto de conversión* (1966), publicado en la prestigiosa editorial Joaquín Mortiz, es una muestra de sus méritos: un lenguaje cuidadoso, sin llegar al preciosismo, que opta por los formatos breves, con impregnaciones de prosa poética, y explota los

límites y posibilidades de lo autorreferencial, o de la intertextualidad con referencias a la tradición fantástica (Martínez Gómez, 1992).

Sin duda es uno de esos autores secretos que merece ser recuperado y estudiado con la finalidad de ubicarlo con justicia en el canon fantástico, dada su condición innovadora y contribuyente a la definitiva modernidad narrativa peruana. Carlos López Degregori lo ha entendido así, dedicándole un ensayo en *Del otro lado del espejo*, libro en coautoría (editado por la Universidad de Lima), cuyo objetivo es estudiar el canon de la narrativa fantástica peruana desde el modernismo hasta la década de 1990 y formular una caracterización panorámica de su desarrollo durante casi cien años.

Cierra este elenco de grandes autores Luis Loayza (1934-2018), una de las voces más importantes de la literatura peruana durante el siglo XX. De obra concisa, su escritura cobra mayor importancia a medida que más lectores, especialmente jóvenes, han accedido a su propuesta, única en nuestros predios por su riqueza estética y las implicancias de los temas que aborda o recrea, extraídos en buena parte del bagaje literario de la cultura occidental. Lector erudito, opta en una primera fase de su obra —aparecida en diversos medios— por un formato de reducidas proporciones, hoy asociada al subgénero denominado «microrrelato». Por ende, Loayza debe ser considerado uno de los exponentes fundacionales de tal práctica en el Perú. Reacio a las entrevistas, cultor del perfil bajo y adverso a cualquier forma de participación en la escena, vivió muchos años en Ginebra dedicado a la traducción para luego trasladarse a París, ciudad donde murió.

Sin duda es *El avaro* (1955) —reeditado casi dos décadas más tarde— el libro que sintetiza el anclaje del autor en lo fantástico, a pesar de las posiciones diversas respecto a su filiación (Martínez Gómez, 1992). Es evidente que su universo parte de algunas de las experiencias de Borges —autor fundamental que la Generación del 50 descubriera e introdujera en el Perú—. Ello se aprecia en el ánimo paradójico o especulativo en torno a los mitos clásicos o el propio lenguaje, sometido a una suerte de crítica en tanto a sus límites como elemento simbólico o representativo de lo real (Güich, 2016).

Una muestra de tales intereses se halla en la sección «Vocabulario», que satiriza, a la manera de Cortázar, los inventarios de palabras y sus significaciones, como «Clavel» o «Unicornio», y las «resignifica», es decir, las dota de un sentido insólito y absolutamente arbitrario que veladamente recusa las certezas comunes e ingenuas acerca sobre el lenguaje como una «copia» del mundo. En otro nivel, Loayza se apropia del imaginario universal en torno a los héroes y ensaya versiones que suponen un giro absoluto a las expectativas de lectura.

El elemento unificador siempre es el medio expresivo, el instrumento del creador que lo faculta a afirmar la autosuficiencia de lo imaginario frente a las convenciones sociales o las impuestas por la propia civilización. El cuento titulado precisamente

«El avaro», que da título al conjunto, bien puede considerarse una cifra alegórica de la postura del autor. Se afirma esto a partir del soporte elegido, minimalista, breve, en el cual el acopio de recursos de escritura, reducido a la expresión justa y necesaria, provoca un resultado estético-expresivo de enorme contundencia. El autor oculta un caudal enorme de sapiencia narrativa e intelectual, y lo que muestra es escaso en términos de «caudal», pero el contenido no mostrado es inmenso (Güich, 2016). Los ensayos reunidos en *El sol de Lima* (1974) y los cuentos más afines a la estética realista de *Otras tardes* (1985) son la culminación de una empresa que exige aproximaciones críticas acordes con la naturaleza de textos difíciles de encasillar dentro del sistema literario.

Una autora de gran interés, cuya obra se desarrolló dentro de las inquietudes de la Generación del 50 es Sara María Larrabure (1921-1962). Su temprana desaparición truncó una escritura orientada, según la taxonomía propuesta por Elton Honores (2010) al cuento fantástico de corte absurdo existencialista, muy influido por Kafka y Camus, el cual también cultivarían autores como el mismo Julio Ramón Ribeyro. Su volumen de cuentos, *La escoba en el escotillón* (1957) también constituye otro de esos libros casi perdidos para el campo literario y sobre el cual la antología *La estirpe del ensueño* (2008), del investigador y escritor Gonzalo Portals ha sabido despertar la atención de las nuevas generaciones.

No sería justo obviar las contribuciones de otros escritores: Felipe Buendía, Luis Felipe Angell (Sofocleto), Alberto Castellanos o Carlos Mino Jolay, entre otros (Honores, 2010). En la construcción de un corpus ilustrativo de tendencias y sensibilidades, el estudio pormenorizado de estos narradores también será de gran importancia para la literatura peruana de orientación fantástica.

Los años de la transición: desde la década de 1960 hacia la violencia política

Finalizada la década de 1950, la eclosión fantástica que fue parte de los procesos de experimentación narrativa de la nueva generación, terminará por diluirse. Esto debido a varios factores. De un lado, la precariedad del sistema editorial —en términos de Cornejo Polar era «artesanal»— impidió el desarrollo de una industria editorial sólida que permitiera la edición y circulación constante de libros nacionales con grandes tirajes. De otro lado, con el exilio de varios de los autores fantásticos debido a motivos políticos (Mejía Valera y Durand a México) o autoexilio (Ribeyro en Francia; Loayza en Europa), su producción dejó de tener cierta presencia en los medios locales; sin embargo, esta producción sigue siendo peruana por la experiencia vital de sus autores, de lo contrario habría que negar toda la obra de Vallejo en el extranjero. Igualmente, faltó un aparato crítico adecuado para comprender con mayor interés esta producción,

ya que el paradigma de Mariátegui en la crítica literaria fue y sigue siendo un pilar inamovible (a pesar de tratar un «proceso» de formación literaria de la década de 1920) para explicar y señalar los derroteros que debe seguir la literatura peruana. A esto se le agrega la casi total ausencia de una teoría sobre lo fantástico. Todos estos factores confluyen de manera negativa para la consolidación efectiva de lo fantástico en la crítica local.

Un factor adicional propio de la década de 1960 será la emergencia del *boom* latinoamericano, cuyas figuras visibles opacaron todo intento de salirse del nuevo paradigma. Es decir, la estética del *boom* se convirtió en el nuevo modelo de escritura, además de privilegiar la novela como documento social. En el Perú, a diferencia de lo que ocurrió con García Márquez en Colombia, Fuentes en México o Cortázar en Argentina, que incursionaron con maestría en lo fantástico, se impuso el modelo vargasllosiano de la novela realista: decimonónica-flaubertiana con estructuras faulknerianas. Es decir, para bien o para mal, el realismo, que ha sido un fuerte componente de nuestra tradición —según Alberto Escobar en *La narración en el Perú* (1956, 1960)— se erigió como exclusivo, privilegiando las formas mimético-verosímiles por sobre las imaginativas.

Así, todo intento de salirse de este paradigma terminó siendo considerado por los estudiosos como anecdótico o como una incursión eventual, a pesar del ya notable desarrollo de la vertiente fantástica en la década de 1950. Por ello, los primeros intentos de continuar con la tradición de la década de 1950 no encontraron eco en la crítica local. Es el caso de *Punto* (1964) de Juan Rivera Saavedra o *El unicornio* (1964) de Edgardo Rivera Martínez. Quizás una excepción sea Eduardo González Viaña (1941), aunque se inscribe más dentro de un fantástico popular, como ocurre en *Los peces muertos* (1964) y sobre todo en *Batalla de Felipe en la casa de palomas* (1970), que recoge el imaginario popular y la oralidad, al modo de Rulfo o Vallejo, donde los límites entre la vida y la muerte se difuminan. De igual modo en *Sarita Colonia viene volando* (1990) bordea el relato maravilloso al ficcionalizar sobre los milagros de la santa.

La década de 1960 significó además años de fuertes convulsiones sociopolíticas y culturales globales: la Revolución cubana, los movimientos guerrilleros, la Guerra de Vietnam, las revueltas de Mayo del 68, el movimiento «hippie» o la llegada del hombre a la Luna en 1969 marcan, sin duda, una nueva etapa. El discurso político sobre la sociedad empieza a radicalizarse y la literatura como objeto social no dejó de verse afectada por este predominio (verbigracia: el Grupo Narración, 1966-1976); además, hubo una demanda de la crítica por la lectura sociológica de la realidad por sobre las formas estéticas. En el Perú, esta época de transición está vinculada con el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, liderada en su primera fase (1968-1975) por Juan Velasco Alvarado, cuya segunda fase se extiende hasta 1980. En este período

emergen tres autores de transición hacia la consolidación de lo fantástico: José B. Adolph (1933-2008), Harry Belevan (1945) y Carlos Calderón Fajardo (1942-2015). Son autores de transición porque son los pilares sobre los cuales se asienta hoy lo fantástico peruano, no solo por el tratamiento original de las formas fantásticas, sino también por su trabajo casi exclusivo en el ámbito de la literatura de imaginación. Poseen una clara conciencia de su práctica y son referentes de los escritores contemporáneos que empiezan a escribir desde la década de 1980 hasta la actualidad.

En el caso de Adolph todavía la crítica literaria no ha sido capaz de comprender sus verdaderos alcances narrativos. Adolph incursiona con solidez en un género poco transitado de manera continua: la ciencia ficción (CF). El género de CF había alcanzado gran popularidad a través de la prensa local, no solo a partir de la reproducción de cuentos extranjeros del género, sino también de textos locales. A ello se suma el horizonte de las historietas, como las de la revista *Avanzada* (1953-1968), interrumpida justamente por el golpe militar, o el personaje creado por Honigman y Miró Quesada: «El Supercholo» (1957-1965). Estas y otras incursiones en la CF dan cuenta de la enorme popularidad que gozaba ya en la década de 1950; a todo ello se suma la exhibición de diversos *films* norteamericanos del período en las salas de Lima, junto con las «seriales».

En este campo, la CF se había reducido de modo general a los viajes interplanetarios o al encuentro con seres alienígenas en sus platillos voladores. Con Adolph, la CF alcanza niveles insólitos pues propone una CF metafísica que reflexiona sobre la condición del ser humano en el cosmos, sin reducir la anécdota a la simple aventura espacial. Si imaginamos el convulsionado contexto político de finales de la década de 1960 e inicios de la década de 1970 podemos atisbar que los cuentos de Adolph carecían de parangón en el medio local: eran «raros», pues muchos de sus referentes eran extranjeros.

Su condición de escritor casi marginal en relación al canon, se debe a su origen alemán, pero, sobre todo, a su participación activa en el mismo proceso revolucionario de Velasco. Es decir, Adolph, cabeza visible del grupo de intelectuales de izquierda que apoyaron al gobierno, se encontraba en una posición más que incómoda frente al régimen de facto pues, por un lado, de por sí ya contaba con enemigos; y, por el otro, defendía la autonomía del arte y rechazaba cualquier intento de condicionar la obra de arte a usos o fines políticos. Por ello sus textos grafican esta tensión entre el sujeto político y el sujeto artista. Quizás la CF le haya servido para ir más allá de la coyuntura y considerar otro tipo de preocupaciones filosóficas que recorren toda su obra: el amor, el sexo y la muerte. El sexo ha sido un tema tabú en las letras locales y la incursión en él —en otros autores— muchas veces ha sido muy discreta. No afirmamos que Adolph realice una apología del sexo en sus textos, sino que simplemente habla

de ello y reflexiona sobre cómo afecta en la experiencia de lo humano. Todos estos factores contribuyeron para considerar al autor de *Mañana, las ratas*, como un autor siempre al margen de las formas canónicas dominantes privilegiadas por los discursos realistas. Por ejemplo, en su novela *Mañana, las ratas* (1984) propone una distopía tercermundista que refracta las tensiones de la modernidad y anuncia un sistema político global en el que no existen naciones y las decisiones de los gobiernos responden a las corporaciones transnacionales y a las máquinas. En ese campo de batalla entre los grupos subalternos (las «ratas») y el sector dominante, los sujetos son programados y controlados mediante el sexo.

En el caso de Harry Belevan, sus aportes son diversos. En primer lugar, ha sido el primer peruano, sino el único hasta la fecha, en proponer una reflexión teórica sobre la narrativa fantástica. Su ensayo *Teoría de lo fantástico* (1975) es una propuesta más que importante: propone que lo fantástico no es en sentido estricto un género sino un «síntoma» y como tal puede emerger en diversos tipos de discursos. En 1977 publica la *Antología del cuento fantástico peruano*, editada por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, es uno de los intentos más sólidos para proponer y construir una tradición narrativa local visibilizada desde Clemente Palma como hito fundador. Belevan refiere que el libro tuvo una mala circulación pues tiempo después de editarse, casi el total del lote se encontraba aún en un almacén del fondo editorial. Es decir, el libro no tuvo una circulación adecuada y ello ha provocado que sea más una «rareza» a la que el lector de esos años difícilmente pudo acceder. En cuanto a su producción ficcional, destacan *Escuchando tras la puerta* (1975) reeditado en 2015 y la novela *La piedra en el agua* (1977). En ambos trabajos Belevan realiza un tratamiento singular de lo fantástico, que luego sistematizará Genette en su concepto de hipertextualidad, incluido en *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982). A su vez hay un trabajo con lo «metarreal»; es decir, borra las fronteras entre lo real socio-histórico y lo textual-literario, al darle a esta última instancia también una dimensión de lo real, desde donde se narra o ficcionaliza. Sin embargo, el prólogo de Vargas Llosa en *Escuchando tras la puerta* llama la atención sobre cómo se entendía (¿y acaso se entiende aún?) lo fantástico, por lo que nos detendremos de modo breve en ello.

Vargas Llosa sostiene en su prólogo que Belevan es un escritor «extraterritorial», porque su literatura no posee centro y está escrita desde otras lenguas. El escritor extraterritorial parte de «[…] fuentes, curiosidades y temas [que] son inexplicables desde una perspectiva *nacionalista*» (Belevan, 2015, p. 11, las cursivas son nuestras). El 29 de agosto de 1975 se produce el golpe de Estado de Morales Bermúdez que da inicio, mediante el «tacnazo», a la segunda fase del Gobierno Revolucionario iniciado por Velasco. Vargas Llosa simpatizó con la revolución hasta 1975 y se distancia hacia 1976. Las palabras del prólogo, fechado en enero de 1975, se acercan más a su etapa de

simpatía revolucionaria (nótese que Vargas Llosa no usa el término «nación», lo cual trae todo un problema epistemológico, sino «nacionalista»). A ello se sumaría, según Vargas Llosa, que Belevan «es un cosmopolita y un *extranjerizante* sin paliativos […]» (Belevan, 2015, p. 12, las cursivas son nuestras) y produce una escritura «parasitaria», de evidente carga negativa.

El autor de *La tía Julia y el escribidor* tiene como base al realismo social de la literatura que afirma que esta refleja la realidad real. Pero si ubicamos las ficciones de Belevan en el panorama local e incluso internacional, vemos que por medio de su escritura realiza un acto subversivo y transgresor. Este no se ajusta al paradigma realista, tampoco a la literatura fantástica clásica o tradicional. Hace otra cosa, algo nuevo: crea una variante de esta última, es decir, potencia los efectos fantásticos al partir del uso de un hipotexto[3]. Sin embargo, estas ideas aún se mantienen en el imaginario crítico: escribir literatura fantástica es evadirse de la realidad, o ser extranjerizante, lo cual no es del todo justo. Esto debido al «prólogo» vargasllosiano que asume *a priori* la existencia de una realidad literaria autónoma fuera de la experiencia social (que sería lo fantástico, propiamente), lo cual es un error y una ilusión: nada es *ex nihilo*. Lo fantástico no es evasión sino más bien confrontación con la realidad. Por ejemplo, en «El nacimiento de los mitos» Belevan establece una alegoría entre el Gobierno Militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y su intento por refundar la nación peruana.

El otro hito de este período es Carlos Calderón Fajardo quien produce efectos fantásticos en sus textos sobre la base del componente lírico. Sería inexacto clasificarlo exclusivamente como autor fantástico, pues escribió en diversos registros, pero su mayor éxito de lectoría y de popularidad fue la saga vampírica de Sarah Ellen integrada por cuatro volúmenes (*El viaje que nunca termina*, *La novia de Corinto*, *La ventana del diablo* y *Doctor Sangre*), publicada en su último lustro de vida. Escritor de culto, bebió de dos de los más importantes héroes culturales contemporáneos: Julio Ramón Ribeyro y José María Arguedas, a quienes conoció. Su tránsito por Europa lo llevó a un cosmopolitismo traducido en un estilo lírico de contar historias. Este vuelo subjetivo y digresivo permite leer muchos de sus relatos como fantásticos (más cercano a Cortázar que a Borges). La forma íntima y la representación de universos personales antes que sociales expresan en su obra el cambio de paradigma: la ampliación del realismo social a otras esferas más personales. Su obra es también una exploración con el lenguaje, así como la mezcla de géneros populares como el terror, el policial, lo gótico, que irrumpen en muchas de sus novelas y cuentos de modo magistral. Sus inicios son bastante tardíos, pues si bien frecuentó al Grupo Narración y publicó algunos cuentos en la década de 1970, su primer libro, *El que pestañea muere*, es de 1981. Durante

[3] Texto base sobre el cual el de Belevan establece una relación.

su larga trayectoria obtuvo diversos premios; el más significativo fue el Premio de cuento organizado por la revista *Hispamérica* en 1985, cuyo jurado estuvo conformado por Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. Su influencia ha sido notable en autores de la década de 1990 como Iván Thays, Ricardo Sumalavia o José Donayre Hoefken.

Calderón Fajardo comparte con Belevan y Adolph algunas particularidades: todos ellos son autores que empiezan a publicar de modo tardío, a destiempo de su propio grupo generacional, poseen la experiencia cosmopolita de las letras y han sido, bajo diversas circunstancias, viajeros del mundo. Como autores insulares han promovido la escritura fantástica y han servido de modelo a nuevas generaciones de escritores. La escritura (y publicación) de estos autores atravesó un proceso de madurez debido a factores extraliterarios (estudios o trabajo en el extranjero); es decir, escribir no era una profesión. De otro lado, su experiencia de vida fuera del Perú pudo haber promovido una mayor flexibilidad para asimilar otras formas artísticas, diferentes a las dominantes en el ámbito peruano. Finalmente, la aceptación de la marginalidad será la condición moral del escritor fantástico, en un medio local tan reaccionario al cambio.

La consolidación de lo fantástico: desde la década de 1980 hasta el fin del milenio

El retorno a la democracia en 1980 significará también una época de profundas tensiones sociopolíticas marcadas por el inicio de la lucha armada, la crisis económica del primer gobierno de Alan García (1985-1990), y el nuevo régimen autoritario de Alberto Fujimori (1992-2000). Los tres actores de la década pasada terminan por mutar de diverso modo: Adolph inicia una narrativa más apegada al estudio psicológico, aunque sin dejar la CF; Belevan casi desaparece de la escena local por su silencio en cuanto a publicaciones amparadas en reediciones y también por su propia actividad diplomática; Calderón Fajardo inicia una larga lucha contra la oficialidad literaria que desdeña lo fantástico y es incapaz de asumirlo como parte de la producción local, porque el modelo vargasllosiano ya anotado, domina en nuestros críticos. Esta operación da cuenta de la marginalidad del género, y a la vez de la recomposición de sus formas en un nuevo grupo generacional, e incluso, en autores tardíos en publicar narrativa, como Nilo Espinoza Haro (*País de papel*, 1983) o Luis Enrique Tord (*Oro de Pachacamac*, 1985).

A este último período lo denominaremos período de consolidación; la etapa referida al siglo XXI será la de normalización porque finalmente se acepta lo fantástico como un registro narrativo local. Esto último se puede comprobar a través de diversos autores que hoy publican literatura fantástica, por la aparición de colecciones como

«Anatema» de Altazor o de editoriales exclusivas (como Micrópolis o Cthulhu), por las antologías publicadas, por las mesas redondas, coloquios y congresos nacionales e internacionales sobre el tema, y por la emergencia de autores regionales quienes también trabajan los códigos de lo fantástico y cuyo análisis excede los límites de este ensayo. Puede parecer un exceso hablar de consolidación, pues lo fantástico se practicó casi de modo subterráneo durante la década de 1980. Sin embargo, la escritura que se ejerció desde la década de 1980 en esta modalidad permite hablar ya de un fantástico peruano, es decir, localizado en espacios nacionales (esto no había ocurrido tanto con los cuentos de Adolph, Belevan o Calderón Fajardo); a su vez, los autores poseen un registro singular que les permite reafirmar un estilo propio.

En esta etapa de consolidación (1980-1999) emergen autores como Carlos Herrera, Fernando Iwasaki, Pilar Dughi, Leyla Bartet, Carlos Carrillo, Lucio Colonna-Preti, y tardíos como Enrique Prochazka y José Donayre. Todos ellos poseen un sello singular que pasaremos a comentar en esta última etapa.

Uno de los efectos inmediatos de la violencia política será el estado de angustia permanente, la amenaza, el miedo a la muerte y la inseguridad. Por ello el terror será uno de los géneros que refractan mejor este contexto. Por ejemplo, Pilar Dughi (Lima, 1956-2006) quien en *La premeditación y el azar* (1989) incluye «La noche de Walpurgis», texto que roza lo macabro pues una vieja historia mítica —la del niño recién nacido devorado en un aquelarre—, cobra vida en el entorno de la protagonista. O el caso de Leyla Bartet, quien como Dughi también trabaja un terror psicológico en «Ni el perfume de su sombra», incluido en el libro *Me envolverán las sombras* (1988), donde una mujer es acechada por una presencia masculina invisible, nocturna y casi vampiresca.

El terror es más claro aún en dos libros malditos: *Los grillos* (1992) de Lucio Colonna-Preti (1950-2009), escrito entre 1989 y 1991, y *Para tenerlos bajo llave* (1994) de Carlos Carrillo. Ambos dan cuenta de la clara emergencia de la cultura pop, específicamente el «heavy metal», que ayuda a generar atmósferas oscuras, cercanas a lo demoníaco, y la irrupción de lo monstruoso en escenarios góticos. Los modelos serán Lovecraft y Stephen King. En el caso de Carrillo nos enfrentamos a un verdadero clásico del *underground* limeño, con tres ediciones agotadas, pero una casi nula recepción en los círculos académicos. Quizás esto se deba a su trabajo con el horror y lo sexual, que en algunos casos puede generar repulsión.

Otra línea más reconocible, más clásica, es la de Carlos Herrera en cuentos coleccionados en *Morgana* (1988), *Las musas y los muertos* (1997) y *Crueldad del ajedrez* (1999). En Herrera es visible la influencia de la tradición griega y un tono fabulesco. Sus historias son insólitas; a la vez, usa el humor y la hipérbole como recursos que potencian el efecto fantástico. El caso de Fernando Iwasaki es similar.

En su primer libro, *Tres noches de corbata* (1987), sus cuentos «tienen esa fascinación por lo inexplicable, ese atractivo por lo oculto, el aventurarse por los caminos en que la lógica va a trasmano y una realidad apenas velada que sorprendente y terrible de pronto nos envuelve» (Pinto, 1987, p. VI). Al igual que Herrera, Iwasaki trabaja el humor, pero lo trabaja desde un registro más limeño.

Autores tardíos de este último período son Enrique Prochazka (1960) y José Donayre (1966). Prochazka publica en 1997 *Un único desierto*. El libro contiene cuentos escritos entre 1981 y 1991. Posee un tono erudito, con procesos paródicos de reconstrucción de la historia universal, ciudades extrañas propias de una geografía fantástica, alusiones a libros ficticios o apócrifos, referencias griegas, así como historias circulares, alusiones al sueño, la inmortalidad o la locura. Es innegable la influencia de Borges. Pero considerarle como epígono del autor de *Ficciones* es inexacto porque el peruano ofrece un universo propio. Junto a Adolph, Prochazka es un autor de culto y referencia obligatoria para las nuevas generaciones de narradores de lo fantástico. El caso de Donayre es extremo pues publica a finales del milenio *La fabulosa máquina del sueño* (1999), novela hecha de fragmentos y de sueños, al modo del mejor Eielson, en una ciudad sin nombre, distópica, cercana a la Lima de la década de 1990 pero desde códigos del ciberpunk. La estética va del cine de terror de serie B, el surrealismo hasta las experiencias alucinógenas. Donayre rompe con las formas canónicas del realismo, se aleja de la tradición para marcar su singularidad.

La historia de la literatura fantástica en el Perú aún se está escribiendo. Falta exhumar a muchos autores y obras del género, y calibrar su aporte. Este brevísimo panorama ayuda a entender la actual efervescencia del género e incide en algunos de sus principales hitos a lo largo del tiempo. Estudiarlos como parte de nuestro patrimonio literario no es solo una obligación; es, ante todo, síntoma de una transformación, de que algo está cambiando en la literatura peruana. Así, el futuro se presenta cambiante y heterogéneo: las viejas barreras se abren para dar paso a una escena acorde a las intersecciones globales.

Bibliografía

Abril, Xavier (1931). *Hollywood. Relatos contemporáneos*. Madrid: Ediciones Ulises.

Abril, Xavier (2008). *El autómata y otros relatos*. Edición de Jorge Valenzuela. Lima: PUCP.

Barrenechea, Ana María (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 80, 391-403.

Bedoya, Manuel A. (2015). *El hijo del doctor Wolffan. Un hombre artificial*. Lima: Agalma.

Belevan, Harry (1977). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: UNMSM.

Belevan, Harry (1976). *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama.

Belevan, Harry (2015). *Escuchando tras la puerta*. Lima: Animal de invierno.

Carvallo, Carlota (1961). *El arbolito y otros cuentos*. Lima: Biblioteca de literatura infantil.

Churata, Gamaliel [Arturo Pablo Peralta Miranda] (2011). *El pez de oro*. Madrid: Cátedra.

De Castro, Juan E. (2018). El Amauta y *Amauta*. La ensayística de José Carlos Mariátegui. En Juan E. de Castro y Leticia Robles-Moreno (coords.), *Historia de las literaturas en el Perú*. Volumen 6: *Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo* [ebook]. Lima: Casa de la Literatura y Fondo Editorial PUCP.

De la Jara, Alejandro (2015). *El castillo de los Bankheil*. Lima: Ediciones Altazor.

Donayre Hofken, J. (2019). Introducción a «Inexplicable». En *La Jornada Cultural*. Suplemento del semanario *Perfil*, *1*(6), 8-9.

Durand, José (1987). *Desvariante*. Ciudad de México: FCE.

Durand, José (1950). *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes*. Ciudad de México: FCE.

García Calderón, Ventura (2011). *Narrativa completa*. Lima: PUCP.

González Vigil, Ricardo (2008). *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: Editorial San Marcos.

Güich Rodríguez, José (2016). Minimalismo fantástico en *El avaro* de Luis Loayza. En José Güich, Carlos López Degregori y Alejandro Susti (eds.), *Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana* (pp. 153-174). Lima: Universidad de Lima.

Hidalgo, Alberto (2014). *Los sapos y otras personas*. Lima: Revuelta Editores.

Hoffmann, Ernst T. (1994). *Cuentos fantásticos*. Madrid: Alianza.

Honores, Elton (2006). «Los libros extraños: 1997-2006» [inédito].

Honores, Elton (2010). *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.

Honores, Elton (2011). Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario. En Elton Honores (ed.), *Lo fantástico en Hispanoamérica* (pp. 11-37). Lima: Cuerpo de la Metáfora.

Honores, Elton (2014). *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*. Lima: Agalma.

Honores, Elton (2018). *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)*. Lima: Polisemia.

Honores, Elton & Gonzalo Portals (2010). *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*. Lima: El Lamparero Alucinado.

Larriva de Llona, Lastenia (2019). *Cuentos*. Lima: Grafos & Maquinaciones.

Loayza, Luis (1974). *El avaro y otros textos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

López Degregori, Carlos (2016). Espejos y descentramientos: la narrativa fantástica de Manuel Mejía Valera. En José Güich Rodríguez, Carlos López Degregori y Alejandro Susti, *Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana* (pp. 175-189). Lima: Universidad de Lima.

Mariátegui, José Carlos (1978). El proceso de la literatura. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (pp. 229.351). Lima: Biblioteca Amauta.

Martínez Gómez, Juana (1992). Intrusismos fantásticos en el cuento peruano. En Enriqueta Morillas (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (pp. 145-157). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.

Mejía Valera, Manuel (1966). *Un cuarto de conversión*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

Mora, Gabriela (2000). *Clemente Palma. El modernismo en su versión gótica y decadente*. Lima: IEP.

Moreno Thellesen, Luis E. (2017). *El jardín de las lámparas*. Lima: Ediciones Altazor.

Palma, Clemente (1934). *XYZ. Una novela grotesca*. Lima: Ediciones Perú Actual.

Palma, Clemente (1974). *Cuentos malévolos*. Lima: Peisa.

Palma, Ricardo (1957). *Tradiciones peruanas*. Lima: Librería Internacional.

Pinto, Ismael (1987). *Tres noches de corbata*: cuentos y más cuentos. *Expreso*. Lima, 6 de diciembre, VI.

Poe, Edgar Allan (1971). *Narraciones extraordinarias*. Barcelona: Salvat.

Portals Zubiate, G. (2008). *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica*. Lima: El lamparero alucinado ediciones.

Ribeyro, Julio Ramón (1994). *La palabra del mudo*. Lima: Campodónico.

Rodó, José Enrique (2004). *Ariel*. Madrid: Cátedra.

Stoker, Bram (2005). *Drácula*. Traducción de Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Cátedra.

Valdelomar, Abraham (2001). *Obras completas*. Edición de Ricardo Silva Santisteban. Lima: Petroperú.

Vallejo, César (2012). *Narrativa completa*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Petroperú.

Verne, Jules (2011). *El castillo de los Cárpatos*. Barcelona: Alba Editorial.

Wagner de Reyna, Alberto (1958). *La sonata de una nota perdida*. Lima: Editorial Mejía Baca.

Apuntes sobre la narrativa afroperuana del siglo XX

Juan Manuel Olaya Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
Universidad Nacional Federico Villarreal

Reflexionar sobre la literatura afroperuana del siglo XX es un reto frente a la escasez de propuestas conceptuales en torno a la constitución de este campo discursivo específico. Más allá de la aceptación o el rechazo del término como tal —debate no iniciado aún en el Perú—, solo basta revisar las historias de la literatura peruana, los estudios críticos sobre obras que representan la experiencia negra o la valoración de los aportes de escritores de filiación étnica de matriz africana, para darnos cuenta de que se trata de un campo de análisis y producción sumamente complejo, cuya exploración viene ganando espacios académicos recién en los últimos años, más por iniciativas individuales que estructurales. El objetivo de este ensayo no es ahondar en aspectos teóricos sobre la noción de literatura afroperuana como constructo crítico o como práctica literaria. Lo que nos interesa es plantear algunas ideas generales para justificar la conformación de un corpus, así como destacar los elementos característicos más importantes del conjunto de obras incluidas en él.

La primera parte del ensayo intenta seguir los derroteros de la literatura afroperuana partiendo desde sus bases orales. La importancia de la tradición oral es determinante en las comunidades afroperuanas para la preservación de la memoria histórica ante las limitaciones para acceder a la escritura. Luego nos acercamos a los discursos escritos considerando la representación de la cultura afroperuana tanto desde la perspectiva hegemónica como desde un lugar de enunciación que la subvierte a través de un punto de inflexión identificado con la experiencia afrodescendiente. En este apartado explicamos algunas características principales de esta producción y cómo constituye un campo discursivo particular, diferente de la mera representación del mundo negro. Resaltamos aspectos como la temática, el uso de la oralidad, la visión del mundo y el lugar de enunciación predominante en estas representaciones. En la segunda parte del ensayo comentamos obras narrativas del siglo XX con la finalidad de reconocer la trayectoria de la representación de la cultura afroperuana a lo largo de la centuria. De esta manera reconoceremos las operaciones discursivas predominantes en la narrativa

negrista de la primera mitad del siglo, así como las nuevas formas representacionales surgidas en la literatura afroperuana a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Este ensayo debe entenderse como una aproximación a la literatura afroperuana a través de ideas generales aún inconclusas. Intentamos ofrecer un panorama sobre la narrativa afroperuana del siglo XX, y de este modo romper con una mirada esencialista donde el análisis de la obra literaria se reduce solo a la supuesta identificación étnica del autor o a sus rasgos fenotípicos. Queremos pensar en la representación de la cultura afroperuana dentro de las dinámicas de las literaturas heterogéneas (Cornejo Polar) al evidenciar las contradicciones discursivas que se establecen entre el sujeto emisor, el referente afroperuano y el receptor a lo largo del siglo XX.

Como nos enfocamos principalmente en la narrativa afroperuana «escrita» del siglo XX, ha quedado fuera una vasta producción literaria de raigambre africana. Esto ocurre porque emergieron en otros formatos discursivos o porque su modesto proceso de producción y difusión dificulta la trascendencia más allá del ámbito local o regional.

Por los caminos de la tradición oral afroperuana

En el Perú no se pudo constituir ni preservar un corpus oral de lenguas originarias africanas, debido a que los africanos y sus descendientes traídos bajo la trata esclavista provenían de diversas regiones y hablaban diferentes lenguas. A esto hay que sumarle que muchos de los afrodescendientes traídos al Perú ya provenían de colonias americanas (algunos nacidos aquí), por lo que el castellano impuesto desarraigó gran parte de sus lenguas. Sin embargo, la oralidad siempre fue el medio principal para preservar la memoria y la identidad colectiva. Los esclavizados y sus descendientes supieron aprovechar la riqueza de la oralidad ante la imposibilidad de acceder a la escritura alfabética durante varios siglos. En la costa peruana —y en menor medida en la sierra— surgieron, en espacios marcados por la intimidad y colectividad, discursos de resistencia manifestados en poesía, coplas, cánticos, rituales, danzas, mitos y leyendas. Los escenarios testigos de estas manifestaciones van desde el galpón y la plantación en los tiempos de la esclavitud, hasta los callejones, las barriadas, las fiestas o las chacras de las comunidades negras. Sin duda, la transmisión de la memoria colectiva de generación en generación —marcada por el recuerdo de la esclavitud, pero a la vez festiva y picaresca— en espacios tan disímiles y de relativa autonomía se convertirá en una de las características principales de la tradición oral afroperuana; al mismo tiempo prefigura lo que será, años más tarde, la base de la literatura afroperuana escrita.

La narrativa afroperuana de tradición oral expresa mayormente el imaginario de los pobladores negros de la costa peruana. Son historias que han perdurado con el paso de los años a partir de la transmisión oral de los más ancianos o de quienes poseen

un bagaje cultural amplio sobre su entorno. Actualmente, existen más de noventa comunidades afroperuanas a lo largo de la costa[1], asentadas en antiguas haciendas o plantaciones de los tiempos de la esclavitud; hoy día estas comunidades constituyen el escenario principal donde se forjan las historias cotidianas del campesino afroperuano. Se trata de una rica tradición rural donde se evidencia la naturaleza sagrada y profana de relatos; en estas las creencias y supersticiones se mezclan con seres fantásticos, sobrenaturales o de horror muy reales y creíbles para quienes forman parte de este universo cultural.

Pese a las diferencias culturales entre los distintos espacios donde se concentra mayor población afroperuana, se ha constatado que el repertorio, los temas y personajes parecen seguir una línea en común. Son muy difundidas las historias sobre las múltiples formas de animales en las cuales se puede metamorfosear la bruja o el brujo del pueblo, el pacto con el diablo a costa de la vida misma del campesino negro, la sabiduría de los curanderos y los rezadores, las historias de gentiles, la presencia nocturna de animales míticos o de horror, el hallazgo de oro o el misterioso cambio de fortuna de algún poblador, las huacas, entierros, almas en pena, la personificación de la muerte, las historias de aparecidos y espectros nocturnos, los duendes, la viuda, la llorona, historias sobre la experiencia de la esclavitud, los abusos del hacendado, la indiferencia de la propia naturaleza para el cultivo (escasez de agua, pocas cosechas, falta de pasto para el ganado), historias sobre cortejo, conquistas o decepciones amorosas, sobre el intercambio cultural con el mundo andino, sobre fiestas tradicionales o festividades religiosas sincréticas, etc.

Se trata, en fin, de narraciones que tienen un vínculo directo con el espacio inmediato donde se mueven los pobladores. Nacen en distintas formas discursivas, desde un piropo, un chisme o una simple anécdota hasta narraciones más elaboradas. «Uno cree todas estas cosas porque desde chiquito se las han enseñado» (Matos & Carbajal, 1974, p. 62), dirá Erasmo Muñoz, depositario de la memoria oral afroperuana en el valle de Chancay. Lo que «se dice» en el pueblo de tal o cual cosa, las historias que la abuela oyó a su madre y pasaron a su hijo y luego al nieto que ahora es el anciano del pueblo, grafica el circuito por el cual viajan las historias impulsadas por la memoria colectiva afroperuana. Si bien los ejemplos abundan, para ilustrar estas prácticas orales,

[1] Basándonos en el mapa geoétnico de la población afroperuana realizado por Newton Mori Julca, podríamos mencionar las más representativas: Chapica, Talandracas, Cruz Pampa, Yapatera y Morropón (Piura), Zaña y Capote (Lambayeque); Samas, Las Yaras y Locumba (Tacna); Acarí (Arequipa); Motocachi, San Jacinto y San José (Áncash); todas las provincias que conforman el departamento de Ica concentran gran población afroperuana. En el caso de Lima y el Callao estas se encuentran dispersas en barrios o distritos tradicionales. Podríamos destacar espacios como el Rímac, La Victoria, Barranco, Cañete, Aucallama, entre otros.

citaremos tres fragmentos de historias donde se abordan aspectos vinculados con la brujería, la memoria de la esclavitud y personajes míticos.

> ¡Qué rico negro para jugar! Le ganó su plata a todos los del lugar. Y estos también dijeron que era ayudado por el enemigo y le prepararon una emboscada para quitarle la plata, y matarlo. Pero mi tío cuando ya se venía se dio cuenta de la emboscada y se dijo ahora los jodo. Y se bajó de su caballo, alzó las manos como si fuera pájaro y poco a poco se convirtió en halcón y se fue volando. Al pasar por donde estaban los asesinos los miraba y se reía (Matos & Carbajal, 1974, pp. 70-71).

> El Carmen era un villorrio. Y cuando estaban los esclavistas aquí era zona de los que se venían de los trabajos ¡Uh! Escapados. Y…aquí vivieron mis abuelos, le ponían grillos y su argolla aquí (en la nariz) como si fueran bueyes. *Así me contaron mis abuelos*. Por ejemplo… ¡le marcaban! Como a la res. Era tiempo de los patrones, del blanco… (Carazas, 2002, p. 39; las cursivas son nuestras).

> Una vez por acá nomás en San Luis hay un camino así que pasa la gente, por los dos ríos pasa la gente cerquita a un lago en medio de un tronco… Y por ahí aparecía una carcacha, pero era hombre creo que era. Y llamaba a su mamá… *Eso me lo contaron unos amigos, unos señores ya de edad pue de cuarenta, cuarenta y cinco*…Una vez pasó una señora en la noche y justo la señora venía con un pata más y escucharon que la carcacha, hombre era, llamaba a su mamá: «má… Má… Mamáaaaaaaaa». Y como la gente de chacra ya sabe que eso es así, la gente ha visto, ha escuchado… Un hombre era, un hombre que había muerto y la chapa a la señora y dice que se lo come el seso… (Viera Mendoza, 2013, p. 139; las cursivas son nuestras).

La oralidad afroperuana se manifiesta también en otros formatos discursivos como la poesía popular. Dos de las formas poéticas más cultivadas por los pobladores de la costa afroperuana son la décima y la cumanana[2]. El anciano Erasmo Muñoz recuerda con nostalgia las antiguas fiestas donde «se bailaba pura música peruana y salían los decimistas» (Matos & Carbajal, 1974, p. 23) o cuando en la hacienda, entre jugadas de gallo y zapateadores, «hacíamos concursos o escuchábamos a los que sabían hacer versos» (1974, p. 45). Incluso, los desafíos de décimas, casi siempre en una cantina, podían convocar a todos los pobladores. Los competidores «estaban dos días sin parar, cantando décimas y siempre tomando licor. Ganaba el que cantaba más décimas y ese era respetado y admirado por todos. A veces el ánimo se caldeaba y los rivales decían décimas con lisuras y el desafío terminaba a golpes» (p. 67).

[2] La cumanana es una forma poética popular difundida en la costa norte peruana (Tumbes, Piura, Lambayeque). Está estructurada en cuartetas octosílabas en las que riman el segundo verso con el cuarto, mientras que el primero con el tercero quedan generalmente libres.

En esta misma línea, Abelardo Alzamora, actualmente uno de los preservadores de la tradición oral negra de Yapatera, nos cuenta que la cumanana puede surgir «entre borrachera, trago va, trago viene, lo picas con una cumanana y él más que seguro te responde otra y así entre trago y trago florecen las cumananas» (Olaya, 2019b, pp. 125-126). Empero, estas formas poéticas no se reducen solo a espacios festivos libertinos y mundanos; también se hacen presentes en festividades sagradas y en labores habituales. Alzamora aclara: «las cumananas también aparecen en escenarios inusitados: en un rosario, en el novenario de un muerto, en un compartir familiar, en la chacra, en diferentes escenarios campesinos» (2019b, p. 126). Además, son muy difundidas las cumananas sobre cortejos o sentimientos expresados hacia la amada, muchas veces ligadas al paisaje regional. El cumananero Fernando Barranzuela dirá «Canta canta chiroquita/arriba de ese algarrobo/anda dile a tu hermanita/que esta noche me la robo» (2007, p. 71). Asimismo, encontramos la reafirmación de la identidad negra a través de estos versos norteños: «Yo soy negro mi señor/y no niego mi color/entre perlas y diamantes/el negro es el mejor (p. 71).

Los narradores o poetas estuvieron muchas veces al margen de la escritura. Podían ser campesinos analfabetos, obreros o practicar cualquier otro oficio menor, situación que no mermó sus habilidades para preservar la memoria oral ni para presumir su espontaneidad poética, incluso haciendo uso de una métrica y rima definidas. Erasmo Muñoz cuenta el caso del decimista Juan Zambrano, en la hacienda Caqui (Aucallama-Huaral), «un negro, que no sabía ni la O por redonda, analfabeto, hacía décimas que nadie las ha podido igualar. Este negro lo veía a uno y en ese mismo momento le sacaba una décima que hablaba de su cara, de su cabeza, de su ropa, o si no iba a cualquier casa y si veía algo que le gustaba: un buen caballo, un gallo, ahí mismo le sacaba su décima» (Matos & Carbajal, 1974, p. 63).

En esta misma línea, Nicomedes Santa Cruz nos cuenta que, si el poeta sabía escribir, la décima era plasmada «en un cuaderno (o a veces en las páginas limpias de viejos y voluminosos libros de contabilidad) con elemental caligrafía y curiosa ortografía, tan bozalona como la lengua de aquellos taitas». Si no conocía la escritura, el único hijo alfabeto «con cuidadosa letra iba copiando las que dictaba el memorioso patriarca» (1971, p. 12). El poema «Prologo mi autobiografía» de Mónica Carrillo testimonia esta relación problemática con la escritura: «Quería escribir mi vida en poesía / En honor a mi tío-abuelo y bisabuelo / Manuel Rivas / Demetrio Rivas / Decimistas y poetas, monumentos de memoria, gritos semiencarnados / A quienes se negó / Aprender lectoescritura en lingua-franca-peruana-nacional / Es relato de mi historia desmembrada» (2016, p. 62).

Por su propia naturaleza, estos discursos son abiertos en el sentido de reinventarse constantemente. La noción de autoría recae en el pueblo, en el grupo con licencia

para (re)crear las historias. Por esta razón, es normal en la tradición oral afroperuana —ya sea en narrativa o poesía— encontrar versiones diferentes de una misma historia o composición. Paradójicamente, la propia naturaleza oral que permitió la supervivencia de este acervo, ha provocado también su paulatina desaparición. Mucho de lo conocido actualmente se debe al esfuerzo de investigadores o estudiosos quienes, a partir de la segunda mitad del siglo XX, rescataron —*in situ*— la tradición oral y popular afroperuana bajo el formato de entrevistas, testimonios o recopilación de historias locales[3]. La sabiduría tradicional de los más ancianos nos recuerda la sentencia del etnólogo maliense Amadou Hampâté Bâ: «cuando un anciano muere, una biblioteca arde en llamas».

Por otro lado, no queremos dejar de mencionar el carácter transcultural y heterogéneo de la tradición oral afroperuana: esta involucra el diálogo entre lo europeo, lo andino y lo africano. Ante el desarraigo y la pérdida de elementos de origen africano, la población negra en el Perú tuvo que reinventarse enfrentando la imposición europea mediante una constante articulación con el mundo andino. Pese a la política *divide et impera* de los grupos hegemónicos y a los intentos de enfrentar a estos dos grupos subalternos, siempre existió un constante diálogo e influencias mutuas. Es importante resaltar que, desde hace varias décadas, la fisonomía de las comunidades afroperuanas es pluricultural. Se constituye así una realidad afromestiza donde cada vez se incrementa más la influencia cultural del mundo andino debido a las migraciones hacia la costa y los intercambios comerciales y culturales.

Gran parte de la producción oral afroperuana incorpora elementos vinculados al imaginario andino, los cuales se adaptan a las necesidades discursivas de la población negra de la costa. Para ilustrar esta idea, tomaremos solo dos ejemplos de los antes mencionados. Para los afroperuanos de la costa sur, son muchas las historias que giran en torno a la figura mítica de la carcacha. Según la creencia popular en las zonas altoandinas del sur, la jarjacha (o *qarqacha* en quechua), es un ser horrendo de apariencia híbrida entre hombre y camélido, condenado a expiar sus culpas por haber cometido incesto. Su nombre deriva de su grito ¡qar, qar, qar! y la palabra quechua *qacha* (sucio). Si en el imaginario andino generalmente es representado por una llama con rostro de humano, en la costa afromestiza puede representarse como un cerdo, ave, mula o cualquier otro animal del espacio costeño.

[3] Entre ellos destacamos *Erasmo Muñoz, yanacón del valle de Chancay* (1974), de José Matos Mar y Jorge A. Carbajal; *La décima en el Perú* (1982), de Nicomedes Santa Cruz; *La otra historia: (memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña)* (1985), de Luis Rocca Torres; *Acuntilu tilu ñao. Tradición oral de Chincha* (2002), de Milagros Carazas; *Historia de Yapatera* (2007), de Fernando Barranzuela; *Desde la otra orilla. La voz afrodescendiente* (2013), de Sara Viera Mendoza.

Por su parte, las cumananas combinan elementos hispanos, indígenas y afroperuanos. Bajo el soporte de la copla española surge el triste andino (nombre norteño que se le da al yaraví) cargado de sentimentalismo, nostalgia y dolor. Esta práctica poética-musical se traslada hacia la costa norte donde los afroperuanos la producen desde una óptica más festiva, irreverente y hasta erotizada. Como diría Alberto Alarcón: «el elemento negro le pondría más tarde los aditamentos de su gracia picaresca y su alegría desenvuelta y rijosa» (1992, p. 15). Las evidencias sobre la articulación afroandina en la tradición oral afroperuana pueden multiplicarse. Están las historias de gentiles, de huacas, descubrimientos de oro y vestigios prehispánicos. Sin duda, un análisis más detenido de estos discursos orales puede evidenciar una rica producción transcultural poco estudiada en el Perú.

Debemos advertir que la transmisión oral sigue siendo actualmente un medio importante para preservar la memoria ancestral y la identidad colectiva de los afroperuanos. Sin embargo, dentro de los nuevos contextos —sobre todo en el siglo XX— la escritura asume este rol cada vez con más fuerza, evidenciando algunas complejidades abordadas a continuación.

Lo afroperuano desde la ciudad letrada

El vínculo entre la matriz africana y la literatura peruana nos traslada hacia el espacio urbano, principalmente la metrópoli limeña. Debido a las condiciones sociohistóricas de los africanos y afrodescendientes en el Perú, el acceso a la escritura como mecanismo de representación dominante fue un proceso lento y tardío ubicado recién en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, muy temprano surgen dos casos excepcionales seguidamente comentados.

Dos casos fundacionales: Úrsula de Jesús y José Manuel Valdés

El primer caso es el de Úrsula de Jesús (1604-1666), una esclava donada[4] en el convento de Santa Clara de Lima. Su vida en el claustro y su inquebrantable fe religiosa constituyen el marco espiritual bajo el cual surgieron sus visiones místicas del purgatorio plasmadas en un diario espiritual a mediados del siglo XVII. Si bien su texto responde a otros imperativos ideológicos, es interesante observar cómo construye un discurso donde cuestiona su propia identidad de negra y esclava dentro de una estructura eclesiástica jerárquica y excluyente de los grupos étnicos subalternos. En sus visiones están presentes también mujeres esclavizadas que sufren, y por medio

[4] La categoría de «donada» se refiere a la persona que ha ingresado como sirviente a una orden religiosa y asiste en ella con una especie de hábito religioso, pero sin haber profesado.

de estas se intensifica el dolor y la empatía de Úrsula. Este tipo de visiones también despierta una serie de cuestionamientos internos sobre su propia existencia y su lugar en la organización religiosa. Incluso, en uno de sus diálogos místicos, le pregunta a la divinidad si las negras iban al cielo. En el año 2012 la investigadora Nancy E. van Deusen publicó una versión modernizada de la vida espiritual de Úrsula de Jesús bajo el título *Las almas del purgatorio. El diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII.* Este diario sería una de las primeras manifestaciones escritas por una mujer afrodescendiente en el ámbito hispanoamericano.

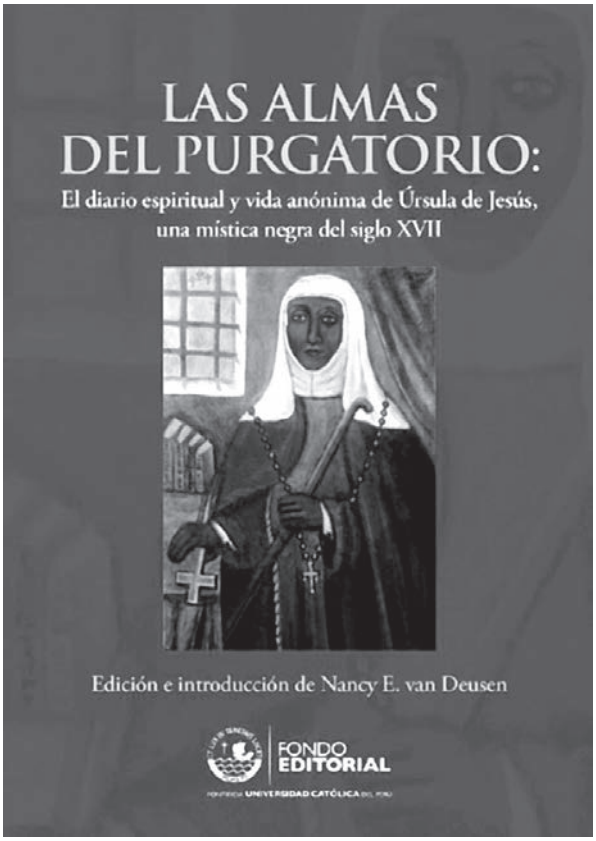


Imagen 1. Portada de *Las almas del purgatorio. El diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*. Editado por Nancy E. van Deusen. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2012.

Por otro lado, José Manuel Valdés (1767-1843) fue un destacado científico y humanista afroperuano que enfrentó las barreras impuesta por el sistema a los de su grupo. Pese a su condición étnica, su exitosa formación académica y espiritual, y el

prestigio ganado le permitieron ingresar a espacios circunscritos para las élites criollas de Lima[5]. Su producción científica es determinante en la época; además del ámbito de la medicina y las ideas políticas libertarias, destacó en el campo de la creación literaria con obras marcadas por la virtuosidad religiosa y mística[6] situadas entre el barroco colonial y la ilustración independentista (Orihuela, 2019). De su producción, queremos destacar la biografía de fray Martín de Porres que Valdés publicó en 1840. Detrás de la identificación con las virtudes medicinales y espirituales del futuro santo mulato, en el prólogo queda implícita la reafirmación de sus raíces africanas. Valdés dejará constancia de uno de los motivos principales para escribir la biografía de fray Martín: «el derecho que este tiene a que yo exalte y eternice su memoria, *por ser mi paisano, y haber sido de mi ínfima clase y humilde nacimiento*» (1863, p. 9; las cursivas son nuestras).

Por un lado, los escritos de Úrsula de Jesús y José Manuel Valdés (*Poesías espirituales*, 1818), desde el punto de vista cronológico, son dos hitos para la literatura latinoamericana. Ambos se erigen como los fundadores de una literatura de autoría negra que verá la luz muchos años después en otros países del continente con fuerte influencia de las culturas africanas. Por otro lado, la línea discursiva de estos universos textuales no obedece a una necesidad de plasmar la experiencia negra, y por lo tanto pueden ser vistas como el resultado de la asimilación cultural de la ideología dominante sobre los grupos afrodescendientes. Asimismo, estos dos casos aislados reflejan claramente las dificultades de los afroperuanos para tomar la palabra escrita.

Negación del aporte afroperuano a la literatura nacional

Como era de esperarse, en las primeras décadas del siglo XX, los incipientes estudios diacrónicos de la literatura peruana, así como los juicios sobre la cultura afroperuana, dan cuenta de un inexistente aporte de este sector al desarrollo de la literatura nacional. En 1905, el entonces joven José de la Riva-Agüero, en uno de los primeros intentos de tipificar parte de la literatura peruana durante y después de la Independencia, en el

[5] En 1807, Carlos IV lo dispensa para recibirse como bachiller en medicina por la Universidad de San Marcos, donde también fue catedrático. Asimismo, el papa Pío VII autoriza que reciba las órdenes sacerdotales. Fue miembro de la Real Academia Médica de Madrid y ejerció el cargo de Protomédico General de la República.

[6] Entre sus publicaciones destacan *Oda al General San Martín* y *Lima libre y pacificada* —en elogio a Simón Bolívar— en clara muestra de adhesión a la causa independentista; *Poesías espirituales, escritas a beneficio y para el uso de las personas sencillas y piadosas* (1818); *Salterio peruano de los ciento cincuenta Salmos de David, y algunos cánticos sagrados, en verso castellano, para instrucción y piadoso ejercicio de todos los fieles, y principalmente de los peruanos* (1833), y *Vida admirable del Bienaventurado Fray Martín de Porres, natural de Lima y donado profeso en el Convento del Rosario del Orden de Predicadores de esta ciudad* (1840).

Carácter de la literatura del Perú independiente, parte de la siguiente premisa: «dos razas, aunque en muy diverso grado, han contribuido a formar el tipo literario nacional: la española y la indígena» (2008, p. 5). El estudioso no consigna el aporte de los africanos y afrodescendientes al desarrollo de la literatura peruana dentro de su marco de análisis. Sin embargo, nos parece interesante su juicio sobre la situación de la «raza negra» en relación con las letras del Perú:

> Por lo que toca a la raza negra, como no puede reconocérsele nada que se asemeje siquiera a un ideal literario, y como solo por excepción y en débil grado ha influido por la herencia sobre los que en el Perú han cultivado la literatura, parece innecesario ocuparse en ella (2008, pp. 11-12).

La contundente sentencia de Riva-Agüero interesa porque su doble negación apunta a la doble posición que puede asumir la cultura afroperuana en literatura. La primera se relaciona con la autoría negra. El carácter de la literatura peruana se desarrolló al margen de la experiencia discursiva afrodescendiente pues no hay nada que «pueda reconocérsele», tampoco posee nada similar «siquiera» a «un ideal literario». En otras palabras, la vasta producción oral desperdigada en la costa afroperuana desde el siglo XVI no cuenta, es invisibilizada y ajena a las prácticas literarias *stricto sensu*. Indudablemente, su análisis se restringe a la literatura escrita en español bajo la norma artística culta europea. Como diría Antonio Cornejo Polar, «sería así, únicamente, la de raíz, forma y espíritu hispánicos (con lo que quedan excluidas las literaturas indígenas) y la que obedece al canon culto de las naciones europeas (con lo que se margina vastos sectores de la literatura popular)» (1983, pp. 38-39). La segunda posición está ligada a la incorporación de la cultura afroperuana en los textos literarios de «los que en el Perú han cultivado la literatura». Es decir, lo negro como personaje, como tema o como *objeto* del discurso del letrado, del intelectual culto. Solo desde esta mirada hegemónica se reconoce su presencia, y solamente «por excepción y en débil grado». Por tales motivos, Riva-Agüero considera innecesario ocuparse del aporte de la «raza negra».

La obra de Riva-Agüero ofrece una de las primeras miradas diacrónicas de la literatura republicana. Sus postulados sirvieron como marco de referencia para estudios similares en los años posteriores. Esto importa porque garantizó, al menos por algunas décadas, el ocultamiento y la negación del aporte afro a la literatura nacional. Asimismo, su estudio constituye uno de los primeros antecedentes en invisibilizar al afrodescendiente de la historia de la literatura peruana, reforzado, conviene recordar, por las ideologías racialistas y positivistas de la época. Inevitablemente, la sentencia «parece innecesario ocuparse en ella» nos recuerda cuando, cinco décadas después, Luis Alberto Sánchez afirmó que la historia del africano entre nosotros fue muy simple, «tanto que cabe en pocas líneas» (1973, p. 85).

En las primeras décadas del siglo XX, José Carlos Mariátegui no fue ajeno a las operaciones discursivas que descalifican al afroperuano como sujetos de cultura. Para el Amauta, el negro —junto con el chino— complican el mestizaje costeño y no han aportado valores culturales ni energía progresiva en la formación de la nacionalidad. En uno de sus juicios más severos, advierte que «el aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más nulo y negativo aún. El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie» (1968, p. 271). Es muy significativo que este razonamiento aparezca en su séptimo ensayo, enfocado en el proceso de la literatura peruana, en el que —nuevamente— el aporte afroperuano a la literatura y la cultura en general es anulado totalmente por un sesgo ideológico.

El negro en la literatura peruana desde la mirada hegemónica

La ausencia de la escritura no fue impedimento para que el negro como tipo tanto como su cultura ingresen en los discursos letrados. Por más de cinco siglos, desde los discursos coloniales de las crónicas de Indias hasta la narrativa peruana contemporánea, la matriz africana ha formado parte de un entramado discursivo en el cual, generalmente, el afrodescendiente ha sido hablado mediante la voz/escritura de las élites y configurado bajo la mirada del poder. De esta manera, la política de la representación de este grupo subalterno estuvo canalizada bajo una óptica hegemónica, cuyo lugar de enunciación los convertía, en la mayoría de los casos, en meros objetos discursivos sobresalientes por su excentricidad, su barbarismo o su docilidad.

Si en la oralidad los discursos partían desde un lugar de enunciación identificado con la cultura afroperuana, con la escritura estos discursos parten desde la mirada de los grupos de poder. Es decir, la representación de la cultura afroperuana en los textos literarios también ingresa en la lógica de las literaturas heterogéneas (Cornejo Polar) al no existir una correspondencia entre el sujeto emisor, el referente y el receptor. El sujeto discursivo letrado habla «del» negro, «por» el negro, «para» el blanco, «desde» el mundo blanco. Dentro de las estrategias de representación, se apeló a la animalización y la cosificación, muchas veces bajo el recurso de la hipérbole, la caricatura y el lenguaje zoológico, según lo caracterizó Frantz Fanon[7]. Cuando se buscó la valoración de la cultura afroperuana, el escritor no dejó de esconder, detrás de la mirada humanitaria, una cierta dosis de paternalismo hacia el «buen salvaje».

[7] Fanon sostenía que en las sociedades coloniales el colono, para referirse al colonizado, siempre apelaba al lenguaje zoológico por medio del cual se «alude a los movimientos de reptil del amarillo, a las emanaciones de la ciudad indígena, a las hordas, a la peste, el pulular, el hormigueo, las gesticulaciones» (1986, p. 37).

En buena cuenta, se trata de la mirada —siguiendo a Marcel Velázquez— del «sujeto esclavista» para el siglo XIX[8]. Este presupuesto conceptual guía la mirada de la élite criolla para asignar sentidos a la cultura afroperuana; estos significados se difundieron como «imágenes que condensan y reproducen las relaciones de poder y exclusión, pero también las contradicciones y fracturas de los proyectos nacionales del período» (2007, p. 78). En esta línea, podría destacarse la significación del sujeto afroperuano y su cultura en textos como *El Lazarillo de ciegos caminantes*, de Alonso Carrió de la Vandera «Concolorcorvo» (1775?); algunos artículos del *Mercurio Peruano* (1791-1795); *Frutos de la educación* (1830), de Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868); *Peregrinaciones de una paria* (1838), de Flora Tristán (1803-1844); *El ángel caído* (1862), de Juana Manuela Gorriti; *Los amigos de Elena. Diez años antes* (1874), de Fernando Casós (1828-1881); *Eleodora* (1887), de Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909) y algunas tradiciones de Ricardo Palma (1833-1919) como «Pancho Sales, el verdugo», «El Rey del Monte», «La emplazada», «Un negro en el sillón presidencial», «Los aguadores de Lima», entre otras.

Para la primera mitad del siglo XX —aunque se continúa con la misma proyección del «sujeto esclavista»—, destacamos un corpus de obras que podríamos denominar bajo el rótulo literatura negrista. El negrismo peruano vio en la narrativa la plataforma idónea para plasmar su interés, admiración y curiosidad por la cultura afrodescendiente. Le otorgó el protagonismo vedado por nuestra tradición literaria, por ese entonces dominada por el indigenismo. Sin duda, estas obras son cruciales para entender la trayectoria del negro y su cultura en la narrativa peruana del siglo XX. Los autores negristas no formaban parte del mundo representado en sus obras, y su lugar de enunciación construía un discurso que orientaba lo afroperuano hacia la aceptación y el rechazo, lo serio y lo ridículo, lo humano y lo inhumano, la mente y el cuerpo, la razón y el instinto, etc.

El escritor haitiano René Depestre sostiene que «entre los hombres que pudiéramos tener legítimamente como animadores del movimiento negrista en el arte y la literatura, se encuentran más blancos que negros. Los descendientes de los africanos no habían comenzado a hablar como «verdaderos negros», a producir en sus países respectivos una «literatura de identificación» con el fin de expresar, desde el fondo, las desgracias, las verdades y las esperanzas de la «condición negra» en América y en

[8] El investigador Marcel Velázquez Castro propone esta categoría conceptual para analizar los rasgos comunes del discurso sobre el otro afrodescendiente en la producción textual literaria y político-jurídica de intelectuales y de la élite criolla de fines del siglo XVIII hasta el XIX. Sostiene lo siguiente: «el sujeto esclavista es un presupuesto conceptual que no se define por quién es, sino por el lugar desde donde enuncia y cómo lo hace. Su función es delimitar la mirada, la palabra y la sensibilidad del intérprete de la esclavitud y la cultura afroperuana» (2007, p. 78).

África» (1986, p. 19). Mientras la oralidad seguía siendo el modelo de producción discursiva dominante en el mundo afroperuano, su silencio en el ámbito escrito fue reemplazado por la «erudición» de la élite urbana.

Marcel Velázquez afirma que en la retórica de la representación negrista «el negro se configura como un sujeto con un saber exótico y atractivo y un hacer asociado al cuerpo, pero sin poder: una visión estereotipada con larga duración en Hispanoamérica» (2016, p. 75). Una revisión rápida de obras situadas dentro de la modalidad negrista nos permite corroborar esta operación discursiva. Por ejemplo, en *Roque Moreno* (1904), de Teresa González de Fanning (1836-1918), el protagonista es descrito como un «toro bravo» de «carácter indómito»; un «indómito berrendo» con «tendencias sanguinarias» que sobresale por sus vicios y su hipersexualidad. En *Ildefonso* (1924), de Carlos Camino Calderón, se refuerza el estereotipo del esclavo fiel y sumiso, así como el paternalismo de la clase dominante, como también se observa en su cuento «La familia Pichilín» (1947). En *Matalaché* (1928), de Enrique López Albújar (1872-1966), también se resaltará la hipersexualidad y la animalización del esclavo. En *Estampas mulatas* (1929-1938), de José Diez-Canseco (1904-1949); *Mar y playa* (1940), de Fernando Romero, así como en los relatos «Duelo de caballeros (1963), de Ciro Alegría (1909-1967) e «Historia de ladrones» (1954), de Carlos Camino Calderón, el negro pasa a convertirse en un personaje bravucón, callejero, «acriollado» y chavetero, cuyos valores son guiados por la ley de la calle y el mundo del hampa.

Otros textos narrativos que vale la pena mencionar es el breve ensayo «La psicología del gallinazo» (1917) de Abraham Valdelomar (1888-1919), donde el negro es animalizado y degradado hasta la abyección al ser comparado con un gallinazo; el cuento «El negro Perico» (2007 [1964]) de Julián Huanay (1907-1969), el cual presenta una mirada inédita del afroperuano en la literatura: el negro sindicalista, aunque la etnicidad del personaje es desplazada por el discurso socialista del enunciador; algunos textos que plasman una mirada más realista de la situación del negro la podemos encontrar en «El hombre que era amigo de la noche» (1981) de Ciro Alegría (aunque es el negro norteamericano), «De color modesto» y «Alienación» de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), pero el lugar de enunciación siempre es ajeno a este grupo étnico. Tal vez, un intento de asumir el punto de vista del sujeto afroperuano lo podemos encontrar en el cuento «Mal negro es el congo» de Fernando Iwasaki (1961).

Un acercamiento a la literatura afroperuana

No será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando la mirada del «sujeto esclavista» y negrista se enfrentará a nuevas formas de representación literaria de la cultura afroperuana nacidas desde un lugar de enunciación interesado en subvertir la mirada

hegemónica. Ya desde la década de 1940 aparecen obras como *Ranchos de caña* (1941) y *Rastrojo* (1944), de la escritora iqueña María Rosa Macedo (1909-1991), en las que se plasma una mirada realista del espacio rural de los campesinos afroperuanos y se otorga voz y protagonismo —por primera vez en una novela peruana— a la mujer afroperuana, alejada de la visión paternalista y de los estereotipos evidentes en la representación de la cultura afroperuana en la época.

Algunos años después, surge un personaje muy importante en la transición de la oralidad a la escritura del folclore afroperuano: Nicomedes Santa Cruz Gamarra (1925-1992). A través de sus recopilaciones sobre la décima en el Perú, sus investigaciones sobre el folclore negro de la costa y su producción poética, coloca en el mapa latinoamericano el legado de las raíces negras en la cultura peruana. A fines de la década de 1950, Nicomedes publicó su primer libro de poemas titulado *Décimas* (1959). Años después publicará *Cumanana* (1964) y *Canto a mi Perú* (1966).

Mientras tanto, en Chincha, Antonio Gálvez Ronceros (1932) nos va a entregar una nueva mirada del campesino afrodescendiente de la costa sur a través de su colección de cuentos *Los ermitaños* (1962). Sin embargo, es en la década de 1970 cuando esta nueva forma de representación adquiere mayor significación. Basta mencionar obras como *Monólogo desde las tinieblas* (1975), del mismo Gálvez Ronceros, a la que se suma el escritor nazqueño —del pueblo de Coyungo— Gregorio Martínez Navarro (1942-2017) con su *Tierra de caléndula* (1975) y *Canto de sirena* (1977).

El lugar de enunciación nos permite reconocer desde dónde se habla/escribe, así como la postura o el punto de vista al momento de representar al universo afroperuano. La literatura afroperuana surge a partir de una mirada identificada con el referente; esta reconoce sus valores como sujetos históricos; al mismo tiempo, su visión está inmersa en la lógica que guía la experiencia afroperuana, ahora tomada con naturalidad. En otras palabras, se asume una posición ideológica y estética desde la perspectiva de estos grupos subalternos. Ya no es el lugar de enunciación del sujeto esclavista y negrista; ya no se escribe sobre la humanidad del negro desde el poder, al mismo tiempo que se acepta y reproduce la estructura que lo somete.

Apelamos a la idea de lugar de enunciación como guía de la percepción del sujeto discursivo al momento de representar la cultura afroperuana en los textos literarios. Nos parece más adecuada que la noción de autoría, ya que no necesariamente el escritor o escritora de raíces afrodescendientes ha asumido su etnicidad en su quehacer literario. En ese sentido, creemos que la autoría —al margen de su origen étnico— legitima su discurso afroperuano solo cuando parte de un lugar de enunciación identificado con los valores culturales e ideológicos del referente representado en la obra. Es evidente que este lugar de enunciación lo alcanzará quien haya compartido experiencias de raigambre afroperuana, no como un observador externo, sino como un integrante

que enuncia desde adentro, o quien esté en la capacidad de aprehender, interpretar y transmitir el sentir de este universo cultural.

Esta propuesta se debe a que consideramos la afroperuanidad como el producto de encuentros culturales. Es decir, intentamos alejarnos de una posición esencialista que considera lo afroperuano solo bajo criterios raciales —que nos remite a lo biológico—, para apostar por la idea de una construcción cultural —que nos remite a elementos étnicos—. Esto se explica por los constantes intercambios culturales que le otorgan un rasgo característico a la realidad afroperuana, como una realidad heterogénea en la que intervienen elementos afrodescendientes, indígenas y europeos.

La literatura afroperuana, como parte de un discurso heterogéneo de bases heterogéneas, es también el resultado de actos semióticos que presuponen la producción de signos de otros sistemas y culturas. Esta situación, por qué no, podría representar ese «momento glorioso» —como lo explica Raúl Bueno— «en que una cultura intenta establecer un interpretante complejo, fiel y viable del otro, de sus modos de figuración discursiva y simbólica» (2004, p. 35). Obviamente, no se trata del mero contacto cultural conflictivo o armónico, se trata realmente del acto semiótico «que implica la comprensión profunda y honesta de la cultura alternativa. Cierto que en ese acto está entrañada la posibilidad de una falsa representación, o de un entendimiento subjetivo y tendencioso del otro» (p. 35).

En consecuencia, quedan establecidas las fronteras entre la literatura afroperuana y la literatura de autoría afroperuana, pese a coincidir en muchos aspectos. Esto no significa que la figura del autor quede excluida de la valoración de la obra. Por el contrario, en literatura afroperuana los elementos considerados extraliterarios y contextuales no son simples aspectos que rodean la producción escrita, sino fuentes constitutivas indispensables en la construcción de sus significados. Son justamente estos elementos los que determinan el lugar de enunciación que asume el autor, el cual se puede evidenciar en la obra misma a través de las siguientes instancias discursivas que determinan la naturaleza de la literatura afroperuana: a) la temática: el universo diegético tiene que abordar necesariamente la experiencia afroperuana, en sus diversas formas, como tema central del texto; b) el uso del lenguaje: la incorporación del habla popular o regional de los afroperuanos, la incorporación de palabras con antecedentes africanos (afronegrismos) y el uso de lenguas africanas forman parte del léxico empleado en la obra; c) la visión del mundo: la sabiduría popular, la conciencia ancestral, la memoria histórica y la confrontación de las estructuras de poder son focalizadas desde la percepción del universo afroperuano; d) sujeto discursivo: esta entidad asume la posición y la perspectiva del sujeto afroperuano; desde este lugar de enunciación elabora proyecciones estéticas e ideológicas afrocéntricas. Obviamente, estos elementos

se pueden mostrar con mayor o menor intensidad en las obras. Por ello, no se deben entender de manera aislada, sino en una constante interacción.

No es suficiente solo incluir la temática negra para considerarla dentro del corpus de la literatura afroperuana, así como no se puede hablar de literatura afroperuana si la obra no aborda la temática negra. Los negristas, por ejemplo, podían incluir el protagonismo del mundo negro e incluso el lenguaje, pero sus obras seguían siendo negristas porque el punto de vista era el de la élite y los grupos de poder. En cuanto a la autoría, es evidente y necesario recalcar que quienes han producido las obras más representativas de la literatura afroperuana forman parte de este grupo étnico. Sin embargo, también existen obras de autores afroperuanos que escriben desde un lugar de enunciación ajeno a su origen étnico, así como de obras importantes de temática afro producidas por escritores que no integran este grupo étnico. En mi concepto, las condiciones culturales de nuestro país nos obligan a abordar esta situación en términos de un sujeto discursivo que emite su discurso desde un lugar de enunciación que guía su punto de vista. Asumir la identidad afro es importante, pero entre el querer y el poder no necesariamente hay una correspondencia que se materialice en la obra.

Por otro lado, en cuanto al uso de la oralidad, podríamos destacar su doble dimensión: el uso del habla popular/local y la incorporación de lenguas de origen africano. En la primera de ellas, observamos el empleo de un castellano en el cual la norma culta se ve desplazada por la coloquial, por el habla local o regional de las comunidades negras y por el uso de lo que Fernando Romero denominó como afronegrismos, es decir, palabras de posible origen africano, aunque algunas ya incorporadas al habla costeña. Un ejemplo lo encontramos en el poema «Madame Bantú» del poeta Máximo Torres Moreno: «Lasalú irá quebrá / Poque mucho tú fumá / Deja ron Come má / ¡Come má… negro gangá!» (2003: 37). Otra variante la hallamos en la décima «Meme neguito» de Nicomedes Santa Cruz: «¡Ay canamas camandonga! / ¿qué tiene mi cocotín? / Mi neguito chiquitín, / acuricuricandonga...» (1971, p. 355). En el caso de la narrativa, en la producción literaria de Gregorio Martínez Navarro es medular el trabajo con la oralidad. Varias de sus obras revelan una función metalingüística, en el sentido de que el habla popular de la costa sur es empleado para explicarse a sí mismo, es medio y fin al mismo tiempo. Existe una clara preocupación lingüística que enfrenta a la norma culta, la parodia y propone glosarios y explicaciones de términos y expresiones locales como alternativas a «esa entelequia que no se habla en ninguna parte» (1985, p. 159), como se refiere el mismo Martínez a la lengua española académica. En «el musio idioma» (p. 159), el escritor no duda en comparar la lengua española estándar con el tarro de Avena Quaker, por ser la gramática «espesa e insípida» en gran medida.

Es importante tener en cuenta que el trabajo con el habla local de los personajes negros data desde sus primeras representaciones por las élites criollas. Algunos, en un afán de verismo, construyeron caricaturas y no personajes. Esta práctica se podría detectar también en algunos autores que, aun asumiendo una mirada «desde adentro», no escapan a este procedimiento, como se puede observar en algunos relatos de *Monólogo desde las tinieblas*, de Antonio Gálvez Ronceros. Pese a que la crítica ha destacado la reproducción fonética del habla de los campesinos negros como uno de los aciertos y aspectos más destacados de la obra, esta no debe entenderse como una reproducción fiel. En una entrevista (La Torre, 1983, p. 11), el autor reconoce que estos elementos fácticos, cuando son insuficientes para lo que se «propone el relato», pasan por un proceso de valoración y modificación para enriquecerlos. Esto implica —sostiene Gálvez— «una suerte de recreación del lenguaje». Si consideramos que uno de los objetivos que se «propone el relato» es el humor (como lo ha señalado también la crítica), podríamos suponer que este «enriquecimiento» o estilización del lenguaje del afroperuano está elaborado también en función de los efectos hilarantes y el divertimento que provoca en el lector[9].

En cuanto a la incorporación de palabras africanas, la literatura afroperuana no llega a presentar la complejidad del bilingüismo como sucede con el indigenismo peruano o con las literaturas de matriz africana en gran parte de las letras afrocaribeñas. Aquí, más bien, se trata de incorporaciones hasta cierto punto «fragmentarias» de autores preocupados por rescatar e incorporar la memoria ancestral africana a través del lenguaje. Por ejemplo, Tomasón, el protagonista de *Malambo* le reza a Ochún, deidad yoruba de las aguas dulces: «Ochún yeyeo apetebi nombale /…/ Ochún moriyeyeo obiniri aro abebe / oun ni, kolala ke, Iya ni koyuo / son yeye kari, guanarí guanarí / agale guase ana, ago» (2001, p. 110). La voz femenina en el poema «Interseccional» de Mónica Carrillo Zegarra rezará un proverbio lucumí: «Abasikiri osairo saiko / mientras hay dios hay diablitas» (2007, p. 19). Los ejemplos pueden multiplicarse. Sin embargo, generalmente se trata de usos rituales del lenguaje que responden a una necesidad religiosa y espiritual de raigambre africana. En ese sentido, la incorporación del lenguaje no se desliga de una visión del mundo que prioriza los referentes míticos africanos, pero desde la experiencia negra en el Perú. Por otro lado, este lenguaje es la manifestación externa de la propia visión del mundo.

En el primer caso, los escritores plasman la cotidianeidad del campesino afroperuano y su visión del mundo manifestada a través del conocimiento de la naturaleza, las creencias populares, mitos y leyendas locales y regionales. Esto se observa,

[9] Para profundizar en algunos de estos aspectos, recomiendo consultar Carlos L. Orihuela (2009, pp. 39-54) y Richard Leonardo (2016, pp. 79-133).

principalmente, en la producción literaria de las comunidades afroperuanas. En la colección de relatos *Merienda de negros* (2019), Abelardo Alzamora plasma la sabiduría popular de los ancianos negros de Yapatera. Lo mismo sucede con los cuentos de *La gloria del Piturrín y otros embrujos de amor* (1985) de Gregorio Martínez, donde los brebajes, el poder de las yerbas, los sortilegios y las oraciones guían el desenvolvimiento de los afrodescendientes campesinos de Nasca, rasgo también patente en algunos relatos de *Monólogo desde las tinieblas* (1975), de Gálvez Ronceros, sobre el contexto rural de Chincha. En general, son visiones del mundo que oscilan entre lo sagrado y lo profano, y a la vez conllevan un claro trasfondo sincrético porque muchas de las creencias andinas dialogan con el imaginario popular afroperuano.

Otros autores han optado por incorporar referencias más vinculadas a las culturas africanas, por medio de las cuales vislumbramos una visión mítica y sagrada evidente en oraciones, rituales, cantos y la presencia de deidades principalmente de la cultura yoruba. Cronwell Jara Jiménez, resalta el poder sagrado de la palabra hablada en muchas culturas africanas, y no deja de recurrir a Babalú Ayé, Olorum y otras deidades como personajes centrales en sus cuentos. Máximo Torres Moreno le pedirá al Oricha creador de los seres humanos, «PADRE OBATALÁ: Virgen de las Mercedes / Cúbrenos con tu capa» (2003, p. 40), y al dios supremo del universo, «ORUNMILA delicado y precioso / Clarifica toda interrogante / Certero Seguro Acucioso / ¡Su Babalawo sale adelante!» (p. 42). Mónica Carrillo preguntará «Mi dulce Orula… / ¿por qué me llevas/ sin esperanzas? / ¿ya no hay consuelo/en esta vida?» (2007, p. 17). En el caso de la novela *Malambo* de Lucía Charún-Illescas, estos elementos míticos y simbólicos son medulares de principio a fin.

Las obras literarias van a tener un sentido realista. La referencialidad está más próxima porque se busca representar sujetos históricos cuyo aporte a la construcción nacional ha sido invisibilizado por el discurso hegemónico. Por ello gran parte de los cuentos y novelas ficcionalizan el contexto de la esclavitud, la diáspora africana y sus secuelas. Los personajes son esclavos, bandoleros, cimarrones, campesinos negros o simplemente pobladores afroperuanos con una serie de carencias materiales. Es decir, por medio de la literatura se asume el compromiso de llenar esos vacíos históricos. Por otro lado, también tienen un sentido místico/mítico manifiesto en el vasto conocimiento ancestral de los personajes, sus creencias y visión del mundo. Si son esclavos, están vinculados con la memoria ancestral, presentan facultades para desaparecer, metamorfosearse, comunicarse con el más allá, reencarnarse en dioses africanos, etc. Si no lo son, conllevan una sabiduría popular innata porque saben leer los signos de la flora y fauna regional, conocen de sortilegios, brujerías, etc.

Pese a que el *corpus* de esta producción literaria proyecta un discurso donde se reconoce y valora la herencia africana en un contexto interétnico, no está exenta de

caer en contradicciones discursivas. Son huellas de la mirada hegemónica filtradas en el discurso comprometido de los escritores para reproducir operaciones cognitivas de larga data en la percepción negativa de la cultura afroperuana. Evidentemente los sujetos discursivos identificados con las reivindicaciones de la memoria histórica de los pueblos afroperuanos están anclados en un discurso dominante, cuyas imágenes impregnadas en el imaginario social son combatidas, pero también inconscientemente asimiladas. Carlos L. Orihuela (2009), para el caso de *Monólogo desde las tinieblas*, y Richard Leonardo (2016), para los casos de *Matalaché*, *Monólogo desde las tinieblas* y *Malambo,* advierten una mirada distante del sujeto emisor respecto a su referente, en la que la supuesta reivindicación se puede reducir a la reproducción de estereotipos negativos contra los afroperuanos.

Esto es un claro ejemplo de cómo los discursos dominantes de las élites son asimilados también por los grupos subalternos aun cuando existe conciencia de su carácter nocivo. En ese sentido, los escritores no escapan a las dinámicas culturales al representar la cultura afroperuana. No olvidemos el exorbitante miembro viril del negro Reconcilio, quien había sido bendecido por Dios «con una verija de más de cuarenta centímetros […] Decían que era mejor hacer el amor con un burro que con don Petroverga» (2009, pp. 30-31), situación que enamora locamente a la señorita Soledad en *Reconciliándome con la vida* (2009) de José Campos Dávila. Es difícil no percatarse de la representación sexualizada y cosificada de Altagracia Maravillas al momento de gozar y no poner límites a sus deseos sexuales frente al amo en *Malambo* de Charún-Illescas. En varios textos de Gregorio Martínez, aunque recogidos de las narraciones locales, se proyectan imágenes de la mujer negra como un cuerpo configurado a partir de su sexualidad desbordante. Igualmente, en algunos relatos de Gálvez Ronceros, los personajes están en el límite entre lo humano y animalesco/caricaturesco. Parece que el humor como estrategia discursiva —sobre todo en Gálvez y Martínez— no solo sirve para que los grupos subalternos se burlen de las esferas de poder, sino también de sí mismos.

Ante ello, cabe preguntarse ¿qué hace a estas obras diferentes de la literatura negrista y las representaciones hegemónicas del mundo afroperuano? La respuesta está en que estas imágenes negativas no logran socavar el marco discursivo de reivindicación étnica. Son obras que intentan subvertir y luchar contra la mirada hegemónica a través de distintas estrategias discursivas. Proponen además una nueva forma de representación que respeta la memoria histórica y las distintas experiencias de ser afrodescendiente en el Perú. En este proceso, ya sea implícita o explícitamente, se pueden rastrear remanentes negristas, pero supeditados a un punto de vista por medio del cual se asume una posición ideológica y estética contraria. Sin duda, la literatura afroperuana como práctica literaria es reciente y aún está en un proceso de construcción discursiva.

El análisis de algunas obras narrativas del siglo XX nos permitirá reconocer la trayectoria de la representación de la cultura afroperuana en esta centuria. Asimismo, queremos dar cuenta de ese momento de ruptura a mediados del siglo donde surge un conjunto de obras consideradas como parte de la modalidad narrativa afroperuana del siglo XX.

Trayectoria de la cultura afroperuana en la narrativa del siglo XX

Roque Moreno (1904), de Teresa González de Fanning

Se trata de una novela histórica publicada íntegramente en 1904 en el Perú[10]. Los personajes, en su mayoría, son afrodescendientes, esclavos y libres; Roque Moreno, el protagonista, le da título a la obra. La historia se enmarca en el contexto bélico de las luchas independentistas donde se enfrentan realistas y patriotas —algunos personajes históricos— en reconocidas batallas. En estas circunstancias, el acaudalado hacendado español don Justo de la Vega Hermosa decide refugiarse en la hacienda de Roque Moreno para poner a buen recaudo su abundante oro, aprovechando del respeto y fama de Moreno entre los del pueblo. En este ámbito se desencadenan las delirantes intrigas de los personajes: «Chavelita», esposa de Moreno, siente un deseo incontenible por el español; por su parte, Moreno no puede resistirse a la codicia del oro ni a los celos.

El texto de Teresa Gonzáles de Fanning, a pesar de visibilizar la participación de la población «negra» en las luchas por la independencia, evidencia claramente los prejuicios raciales de la época. Por ejemplo, el español don Justo es «inteligente, generoso y benéfico», «un hombre de mundo, y más que un sabio, un filósofo». En cambio, Roque Moreno, pese a haber trascendido en la política por la causa patriota, ser Capitán de Milicias y haber sido condecorado con la Orden del Sol, sobresale principalmente por sus vicios, defectos y codicia. Es «siempre el número uno en toda parranda, fiesta o bodorrio» y despilfarra su dinero en jaranas, orgías y francachelas. Esta antítesis entre el español y el «negro» se refuerza en el sueño de «Chavelita» cuando delira por la llegada del huésped:

> En medio de este ensueño, se le presentaban a la señora Moreno, confusamente, como entre brumas, y en líneas vagas e inciertas la fisonomía dulce, correcta y aristocrática del señor de la Vega Hermosa, tras de la enérgicamente plebeya de su marido; y repercutía en su oído la voz tranquila y de armonioso timbre del uno contrastando con las fuertes y broncas inflexiones de la del otro; eran el manso arroyuelo y el torrente bramador; el esbelto pino y el nudoso guayacán (1904, p. 15).

[10] La obra se publicó por partes en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, de Buenos Aires, durante 1899.

Imagen 2. Retrato de Teresa González de Fanning. Lima, 1886. Foto: Eugenio Courret (1839-1920).

La construcción de jerarquías es evidente a pesar de que la situación se focalice desde la perspectiva de una mujer afrodescendiente. Los epítetos empleados resaltan las virtudes de Hermosa (dulce, correcta, aristocrática, tranquila, armonioso, manso, esbelto) y los defectos de Moreno (plebeya, fuertes, broncas, bramador, nudoso). Incluso, es significativo el subtexto inmerso en cada uno de sus apellidos (Hermosa y Moreno), pues responde a las fronteras y diferencias que concibe la autora entre el sujeto «blanco» y el «negro».

Por si fuera poco, la narradora apela constantemente al «lenguaje zoológico», aludido líneas arriba, para describir a Roque Moreno. Lo presenta como un «toro bravo» de «carácter indómito»; un «indómito berrendo» con «tendencias sanguinarias». La animalización, su naturaleza instintiva y la marcada hipersexualidad forman parte de la percepción estereotipada de los afrodescendientes dentro del texto. Moreno, por ejemplo, es «el más arrogante mozo del pueblo, ducho en el arte de engatusar

doncellas, comprometer casadas». Ninguno como él «amartelaba a una moza de buen trapío». Sus «aventuras galantes y sus hazañas hípicas corrían de boca en boca». Siguiendo esta idea, su esposa Isabel Maldonado «Chavelita», presenta un «instinto femenil» y es «celosa como una tigre africana». Es descrita como una mujer con una «agraciada figura», «de ojos incendiarios, labios rojos, húmedos y carnosos y de lujuriosas formas». En otras palabras, ambos personajes están configurados a partir del cuerpo y la sexualidad.

Por otro lado, la mirada etnocéntrica de la autora se refuerza constantemente al apoyarse en su bagaje cultural occidental para explicar o describir situaciones vinculadas a los personajes de ascendencia africana. Por ejemplo, Moreno es calificado como un «cobrizo Adonis», un «rústico Hércules». Chavelita es una «Venus africana», era la «Onfala de este rústico Hércules». Presenta las hazañas de Moreno como «verdaderas proezas dignas de ser conservadas en los fastos de la historia de los mozos cundas, adeptos de Venus y Baco». Una de sus conquistas llamada Nena, mujer afrodescendiente, es calificada como Filis; su padre la protege como un «cancerbero» y quienes pretenden ganarla son «báquicos gladiadores». Claramente, la mitología occidental —y no los referentes míticos de raigambre africana— modulan la visión del mundo de Teresa González de Fanning.

Irónicamente, la obra presenta, por momentos, cierto paternalismo sobre los afrodescendientes, e intenta ofrecer un punto de vista contrario al sistema esclavista. Sin embargo, la autora, anclada en un contexto donde los rezagos de la esclavitud aún estaban en la mentalidad de las élites criollas, no hace sino manifestar prejuicios raciales sobre el «negro» y su cultura.

«Ildefonso» (1924), de Carlos Camino Calderón

Este relato ficcional de fuerte componente histórico[11] fue publicado en el diario chinchano *La Acción*, el 9 de diciembre de 1924, en conmemoración del centenario de la Independencia del Perú. Ganó el primer puesto y fue reconocido como la mejor composición literaria por la Comisión de Fiestas para la celebración del Centenario de

[11] El historiador Jean-Pierre Tardieu da cuenta de la existencia histórica de Ildefonso. Sostiene que «en sus memorias, el general Miller se complace esbozar el retrato de uno de estos negros que llegó a ser su asistente. Se trata de Ildefonso, esclavo de Chincha, quién poseía "*todas las cualidades que constituyen un buen soldado*" y merecía la admiración de sus compañeros por su "*extraordinaria intrepidez*". Enviado disfrazado a Pisco para espiar a los realistas, fue descubierto y perseguido por la caballería enemiga. Se arrojó al mar, gritando a sus perseguidores que prefería morir "*mil veces por la causa de la patria, más bien que obedecer otra vez a un español*". Pocos días después, dieron testimonio de su actitud algunos de estos soldados que fueron hechos prisioneros. Descubierto el cuerpo de Ildefonso en la costa, fue enterrado "*en medio del más profundo sentimiento de sus compañeros*". Así que no nos parecerá arriesgado afirmar que Ildefonso fue el primer héroe negro de la Guerra de Independencia del Perú» (2004, p. 26).

la Batalla de Ayacucho a cargo del Consejo Provincial de Chincha. El protagonista es Ildefonso, esclavo de Chincha que participó y se inmoló por amor a la patria.

Camino Calderón inicia con una dedicatoria «A los niños de Chincha», y aprovecha para cuestionar el discurso historiográfico y dejar clara su intención de rescatar del olvido la participación de aquellos héroes anónimos y desconocidos que destacaron en estos conflictos bélicos. El narrador nos dirá que «el negrito Ildefonso se presentó, voluntariamente, a servir en las filas de los patriotas» (1924, p. 18) y fue incorporado al batallón número ocho comandado por el coronel Miller. Indudablemente, la participación de Ildefonso forma parte de un contexto en el que, así como él, muchos afrodescendientes esclavizados veían una oportunidad de alcanzar la libertad al enrolarse en los ejércitos de turno. Tal vez por esta razón, sumado a su amor por la patria, Ildefonso siempre quería convencer a los demás esclavos de unirse a la causa patriota.

Este breve relato resalta la valentía y lealtad de Ildefonso. Lealtad no solo a la patria, sino también la ferviente fidelidad a su jefe, el coronel Miller: «Fueron tantas las muestras de amor y fidelidad que prodigó a su jefe que este se conmovió profundamente y sintió aumentar, en mucho, el cariño que ya profesaba a su ordenanza» (1924, pp. 23-24). Incluso, se convirtió en su más celoso protector, tanto que sería capaz de entregar su propia vida por la de él. En un acto de rebeldía por su fidelidad, Ildefonso contestó a su jefe: «No, señor; donde hay peligro estaré yo, y donde muera mi amo allí morirá Ildefonso!» (p. 28).

El texto contribuye a visibilizar y revalorar la participación de los africanos y afrodescendientes en las gestas libertarias. Por tratarse de una narración histórica, son justificables las relaciones de poder que ubican (o mantienen) al *otro* afrodescendiente en una posición subalterna. Pese a ello, el texto se constituye en un espacio discursivo por medio del cual el rol principal de Ildefonso pasa a ser secundario en tanto que el texto postula una identidad nacional que incorpora a estos grupos subalternos siempre que estén supeditados a los intereses de la hegemonía criolla y los grupos de poder. Esta idea se ve reflejada en el estereotipo —con muchos antecedentes en nuestra literatura latinoamericana— del «soldado valiente» y el «criado fiel» en la figura de Ildefonso. Esta situación permite entrever la actitud paternalista y «humanitaria» hacia los esclavos, tanto en el plano de la ficción (entre Ildefonso y Miller) como en los procedimientos discursivos del propio autor, tal como lo hacen muchos escritores negristas.

No es extraño, entonces, que Camino Calderón atribuya el rescate de estas historias a la «generosidad» de los hombres de letras o de la élite. No es extraño, tampoco, que se refiera a Ildefonso en términos de «un pobre muchacho», «el pobre negrito», «un negrito esclavo», «de pobre origen» «el humilde joven chinchano» «la inmensa

multitud de hombres humildes». Tales frases que connotan pena, compasión y lástima son típicas de quienes observan la situación del «negro» desde arriba y desde afuera.

Matalaché (1928), de Enrique López Albújar

La novela *Matalaché* fue publicada en Piura en 1928. Si bien el personaje afrodescendiente ya había tenido roles centrales en algunas obras anteriores, es con esta novela que irrumpe en el escenario literario cuando el debate académico y político en el Perú miraba solamente la situación del «indio» y se admiraba por la vanguardia. Después de muchas décadas de publicada, sigue llamando la atención de la crítica literaria nacional y extranjera. Se ha resaltado su carácter fundacional (no del todo cierto) y ha recibido elogios por su riqueza formal y por los temas desarrollados.

Su ya conocido argumento nos remonta al convulsionado 1816, año marcado por los rumores independentistas que llegaban al norte del país. En la hacienda La Tina, donde se curten pieles y se fabrican jabones, nace el romance entre el esclavo mulato José Manuel («Matalaché») y María Luz, la hija del dueño de la hacienda, don Juan Francisco de los Ríos de Zúñiga, recién llegada de Lima. Además de capataz, «Matalaché» es el garañón destinado a la reproducción. Tanto él como ella sienten deseos incontenibles, pero reprimidos por la presión social. Sin embargo, María Luz, haciéndose pasar por la esclava Rita —a quien le tocaba su turno— pudo entregarse a él. El resultado de ese amor imposible es la criatura que llevará en el vientre, cuyo nacimiento no se narra al final de la novela, y la muerte de «Matalaché», quien es arrojado a una tina de jabón hirviendo al ser descubierto por su amo.

El subtítulo de «Novela retaguardista», en contraposición a la vanguardia, se cristaliza en la mirada hacia el pasado, o en la continuidad de estrategias discursivas de la literatura decimonónica. Por ejemplo, *Matalaché* aborda el tema de la esclavitud y reflexiona sobre su abolición más de siete décadas después; lo privado está condicionado por las vicisitudes externas, la coyuntura política y los prejuicios raciales, situación que imposibilita que el héroe trágico pueda concretar su amor; el esclavo congo —tal vez el más abyecto de todos—, presenta un habla bozal ininteligible, cuyo antecedente lo encontramos en el negro Perico de *Frutos de la educación*; las esclavas (en especial Casilda) tejen intrigas y sus acciones son determinantes en la trama, tal como la figura de la *alcahueta* en la lógica costumbrista; es inevitable la intertextualidad con «La emplazada» de Ricardo Palma por su similitud argumental y temática. Marcel Velázquez advierte que las similitudes con la tradición de Palma «nos remiten a la pervivencia del sujeto esclavista en una de las novelas que forman nuestro imaginario literario contemporáneo» (2007, p. 181). Igualmente, son evidentes las influencias modernistas y tendencias regionalistas.

Esa heterogeneidad de la novela se muestra también en la existencia de sujetos sociales diferenciados, con su visión del mundo, ya que marca la tensión entre la oralidad y la escritura, entre lo culto y lo popular. Por un lado, el registro formal del narrador contrasta con el habla popular y bozal de los esclavos. Por otro lado, la novela incluye un género poético popular del norte peruano, de raigambre afroperuana, como las cumananas en la competencia entre «Matalaché» y el esclavo Mano de Plata.

En cuanto a la representación de los personajes, debemos tener en cuenta que José Manuel es un mulato que resalta y se distingue de los demás esclavos por su constitución física y su exacerbación sexual. Es el único capacitado para cuestionar su propia condición de esclavo y reflexionar sobre su identidad híbrida de blanco y negro. Él está determinado a partir de la «razón» en tanto posee «sangre blanca». Lo africano en la novela se vincula con el instinto. A José Manuel «Matalaché», sus rasgos africanos lo moldean como un «semental», un ser hipersexual y animalizado. Lo mismo sucede con la representación grotesca de los congos, reducidos a seres abyectos o simples bestias primitivas. Aunque solo hayamos mencionado algunos rasgos generales, nos damos cuenta de que, una vez más, el afrodescendiente es creado y recreado a partir de una mirada hegemónica que lo reduce a simple objeto del discurso por medio de la mirada racializada del autor.

«Charla en el mercado» (1929-1931), anónimo

Durante los años 1929 y 1931, y probablemente durante más tiempo, el diario *La Voz de Chincha* publicaba en su edición sabatina un texto breve titulado «Charla en el mercado». Estos escritos anónimos no eran exactamente relatos. Se trataban, en realidad, de diálogos interétnicos entre dos personajes femeninos, una andina (doña Margarita) y otra afroperuana (Ña Roseta), quienes sintetizaban la fisonomía social y étnica de Chincha en las primeras décadas del siglo XX. Como el título lo deja entrever, ambas mujeres de extracción humilde confluían en el mercado y charlaban fugaz y jocosamente sobre situaciones cotidianas, coyunturales, anecdóticas, amorosas, confidenciales, etc. Recientemente, conocemos de su existencia gracias al rescate de Víctor Salazar Yerén, escritor e investigador chinchano, quien recopila más de treinta textos y los publica en un libro titulado *Charla en el mercado. Diálogos costumbristas (1929-1931)* en el 2018.

¿Dónde radica la importancia de estos textos sin autor conocido y que yacen abandonados en la Biblioteca Municipal de Chincha? Antes de la publicación del libro, Víctor Salazar publicó un artículo en la revista *D'Palenque: literatura y afrodescendencia Nº 3* titulado «Charla en el mercado». Esbozo para una narrativa negrista en Chincha» (2018). Aquí, el investigador afirma que dichos escritos son representativos, ya que se trata de un primer intento de ficcionalizar al sujeto afroperuano en la provincia. Además,

sostiene que son importantes porque, «sin proponérselo, el autor apertura un diálogo interétnico y una «nueva forma de narrar y oralizar» la cosmovisión de estos dos grupos humanos tan representativos y característicos de la región y la provincia» (2018, p. 84). Es decir, se trata de uno de los primeros intentos en trabajar, recrear y ficcionalizar el habla popular y la visión del mundo de los afroperuanos de Chincha, casi medio siglo antes de que lo haga Antonio Gálvez Ronceros. Es más, sería interesante estudiar las similitudes de *Monólogo desde las tinieblas* con estos textos, porque coinciden en varios aspectos, principalmente en el trabajo con la oralidad y el humor:

> Y quiago si asi e mi genio, por Dio que si yo hubiera sido hombre, iba a gorpiá má branco que sentimiento, por que yo no lo puedo vé por liso eso muchacho que andan poray, son contra la lechuza, y hay vece que me dán gana de zampale su gorpe, porque uno pasa muy tranquila su camino, y ya tán con su sátira, así jué lotro día que yo pasaba por er Salón Rojo, y había una mancha que taban parau y yo no sé cuar sería que cuando pasé dijo y que: «adió, pué, negrita ya son la seí de la tarde, anda a dormí al pino», tua vito, como que si yo juera gallinazo, pero te digo que me dio má cólera (2018, p. 30).

Consideramos que el rescate íntegro y un estudio cabal de estos textos modificarían el panorama sobre la representación de los afrodescendientes en los discursos ficcionales o, por lo menos, desmitificaría la idea de que Gálvez Ronceros estuvo solo en esta empresa en la provincia de Chincha. Hasta el día de hoy, según las investigaciones, podríamos decir que «Charla en el mercado» se constituye en ese «momento fundacional» de la literatura chinchana con respecto a los afrodescendientes. Pese a ello, estos textos no están exentos de caer en ciertos estereotipos de los afrodescendientes y andinos, y nos revelan, por momentos, una imagen caricaturesca y pintoresca de la población «negra». Más que crítica social, por su formato y por ajustarse a determinados fines editoriales, la columna buscaba «entretener», «distraer» de una manera amena y lúdica teniendo a la recreación del habla como una de sus mejores armas. Es decir, se convierten en objeto de satisfacción para el público letrado.

Estampas mulatas (1929-1938, 1951), de José Diez-Canseco

Los textos que conforman las *Estampas mulatas* se publican desde 1929 hasta 1938, aunque, póstumamente, se incorporan tres cuentos más en la edición de 1951. El título debe tomarse de modo referencial porque, en realidad, se trata de personajes afromestizos marcados por la «zambería» costeña. No existe un interés de trabajar la figura del mulato como la confluencia identitaria entre lo «blanco» y lo «negro». Además, la lectura de cada uno de los textos enfatiza más la complejidad social que la complejidad étnica de los personajes. Es decir, se trata, principalmente, de personajes

populares, callejeros y desposeídos, que se rigen por sus propias leyes, entre los que se encuentran, por obvias razones, los «negros», «zambos» y «mulatos», pero también los «cholos», «indios» y «serranos». Tomás G. Escajadillo describe a los personajes en su realidad social:

> El «Gaviota» es un pequeño huérfano que vive en el Callao, «el barrio peligroso y querido», y que «se defiende» vendiendo periódicos y loterías o tocando cajón en algún prostíbulo; «Tumbitos», el «manteca» y Filiberto, los protagonistas de «El Km. 83» son «lustrachuzos» que comparten un puesto en el céntrico Pasaje Olaya y que viven en Bajo el Puente, «el barrio entre todos guapo y peligroso entre todos»; en el mismo barrio vive la pandilla de «Chupitos», el inolvidable protagonista de «El Trompo», y tanto él como sus compañeros de juegos son vendedores ocasionales de suertes y periódicos aunque, a diferencia de «Gaviota», «Chupitos» sí tiene —a medias— un hogar (1973, s.p.).

Pese a ello, no se trata solo de personajes populares urbanos, acriollados, circunscritos a la costa peruana y el puerto como tanto se ha dicho. Estos se desenvuelven también en espacios rurales, en poblados de la sierra, en espacios de confluencia entre lo costeño y lo serrano, entre el tondero y el triste, entre el vals y el huayno, entre el cajón y la quena. Por ello, el título del libro es engañoso, ya que ni se trata de estampas ni los protagonistas son mulatos. Para complementar esta idea, de los nueve textos de *Estampas mulatas*, «Jijuna», «Don Salustiano Merino, notario» «Gaína que come güebo» y «Chicha, mar y bonito», son protagonizadas por andino-mestizos. Los textos que sí destacan por la participación de la «zambería» y su realidad social son «El velorio», «Cariño e'ley» y «El trompo».

Por otro lado, José Diez-Canseco afirmó que «el mérito de *Estampas mulatas* es muy discutible. Acaso no lo tiene más que ser el primer ensayo de concretar, en literatura, la imagen precisa, el perfil ñato y rotundo de los zambos admirables» (2004, p. 403). Nada más lejos de la verdad, puesto que, desde hacía varias décadas, ya se había prefigurado la imagen del afrodescendiente en varios textos literarios y ensayísticos.

Incluso, la cualidad de «autor-puente» que destaca Escajadillo en la figura de Diez-Canseco se puede identificar en algunas coincidencias que la crítica —y el mismo Escajadillo— no ha reparado. Por un lado, la defensa de la virilidad que resalta Tomás G. Escajadillo como tan propia de los personajes de *Estampas mulatas* ya había sido un rasgo característico en Roque Moreno (*Roque Moreno*) y en José Manuel (*Matalaché*), solo por mencionar dos personajes. Por otro lado, la osadía criolla y «chavetera» de las criaturas de Diez-Canseco encuentran, años después, su más fiel reflejo en los cuentos «Historia de ladrones» (1954) de Camino Calderón y «Duelo de caballeros» (1963) de Ciro Alegría. Asimismo, pareciera que en la literatura peruana el «negro» no es

incompatible con el espacio selvático. Sin embargo, en la segunda parte de su novela corta *El kilómetro 83* (1930), Diez-Canseco rompe con este silencio al desterrar al «zambo» Tumbitos y sus compañeros al infierno de la selva; esta situación se verá recién a finales del siglo XX en el cuento «Barranzuela, un rey africano en el Paititi» (1989), de Cronwell Jara Jiménez.

Finalmente, como muchos escritores negristas que intentan hablar/escribir del/por el «otro» afrodescendiente, Diez-Canseco también busca una mayor verosimilitud a través de la representación del habla de los personajes. Afirma: «yo quería dar la mayor sensación de realidad, trasladando al arte las vidas de las gentes morenas, y pintorescas del Perú y tenía que trasladarlas con la mayor verdad posible. Yo no escribía interjecciones por el gusto de escribirlas sino, y al diablo con los gazmoños, porque así habla el pueblo y así había que escribir» (2004, p. 411).

Asimismo, el habla se complementa con el humor y la picardía. En ese sentido, Escajadillo resalta que en «en la gracia y picardía verbal de sus "mulatos" de Bajo el Puente o el Callao bien podemos encontrar la cantera que, en la literatura brasileña, por ejemplo, ha dado frutos tan valiosos como los tipos populares bahianos y cariocas que rebosan alegría gracejo y vitalidad, de un Jorge Amado» (1973, s.p.). No es gratuito que uno de sus más asiduos estudiosos lo compare con un exponente del negrismo brasileño como es Jorge Amado. Por último, en ese mismo texto escrito como prólogo para la edición de 1973 de *Estampas mulatas*, el crítico reclamaba que nadie había podido retomar el humor y la picardía de los personajes de *Estampas mulatas.* Y pensar que dos años después se publicarían la colección de cuentos *Monólogo desde las tinieblas* (1975), de Antonio Gálvez Ronceros, y dos años más tarde la novela *Canto de sirena* (1977), de Gregorio Martínez, textos donde el humor y la picardía afroperuanas son los grandes protagonistas.

Mar y playa (1940), de Fernando Romero

Gran parte de la producción de Fernando Romero demuestra que estuvo interesado por la diáspora africana en el Perú, especialmente, por el aspecto lingüístico. Publicó *El negro en el Perú y su transculturación lingüística* (1987), *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú* (1988) y *Sarafi africano y compraventa de esclavos para el Perú (1412-1818)* (1994). Sin embargo, muchos años antes, en la década de los treinta, ya había publicado cuentos en periódicos y revistas reunidos, años después, en *Mar y playa* (1940). La idea de Fernando Romero era mostrar, en los ocho cuentos, a personajes «cholos y zambos» que se mueven en el ambiente de la costa y el litoral peruano.

La narrativa de Romero dialoga con las *Estampas mulatas* no solo por emplear personajes zambos y mulatos en varios de los cuentos, sino también por la familiaridad

con el mar y el puerto, la virilidad, la criollada y la venganza como código de conducta de los personajes. Recordemos que, en el cuento «Los perros negros», Juan Robles, apodado «Patalarga», antes de su naufragio, lleva una «vida rufianesca» de «trompeador criollo», «señor del trompis», «diestro en el manejo de la aguzada chaveta». Además, los cuentos, en su mayoría, presentan un desenlace trágico, desalentador, manifiestos en la muerte cruda, la soledad, la demencia y la pérdida de la esperanza. Si bien en varios de los cuentos intervienen personajes afrodescendientes, nos interesa más comentar «Maritierra» y «Santos Tarqui», donde estos desempeñan roles protagónicos y son descritos de manera muy significativa.

En «Maritierra», el protagonista es un «mulato atlético, macizo», de «belfos carnosos» y «bastos pies». Tenía «fama de fuerte y de valiente», de «corajudo y vigoroso», y quienes «no lo admiraban, lo temían». El dinero que ganaba en la pesca lo gastaba en jaranas. El narrador nos dice que «amaba la fiesta criolla porque respondía a las aficiones ancestrales de su raza: ritmo, movimiento, grita obscena, meneo lascivo» (1973, p. 28). Además, añade que es «viripotente y rijoso, no tenía que afanarse mucho tras las caderas mulatas que en rítmica alternancia saben entregar promesas y desesperanzas para hacerlas suyas por macho» (p. 29). No solo eso: su lujuria es tal que «su razón de vida se hallaba en los órganos sexuales femeninos».

En el cuento «Santos Tarqui» se entabla una férrea rivalidad entre Santos Tarqui («mestizo serrano») y Manuel Narváez «Manongo», («mulato costeño»). Entre ambos, nos dice el narrador, se interpone un «triple abismo físico, espiritual y de raza». En cuanto a «Manongo», es descrito como «un hermoso ejemplar de mulato cañetano», «farolero y lenguaraz», «juguetón e indisciplinado». Su destreza tocando la guitarra es descrita por el narrador de la siguiente manera:

> La guitarra, como zamba caderona y buenamoza, descansa en las firmes piernas de Manongo. Y, excitada por la mano diestra del fogonero, empieza a gemir y a alborotarse en aisladas notas o en risas colectivas que arranca el diestro rasgueo (1973, p. 56).

Contrariamente a lo esperado en un intelectual que intentó rescatar parte de la cultura afroperuana durante muchos años, es evidente que, en el plano de la ficción, construye a sus personajes a partir de los estereotipos. El cuerpo, la fuerza, el vicio y la potencia sexual son características propias de sus personajes zambos y mulatos, hombres y mujeres. No sobresalen en su plenitud humana, sino como seres cosificados, sexualizados y racializados con ideas propias del pensamiento de la época y de una visión externa. Esto, indudablemente, no niega el estimable aporte de Fernando Romero a los estudios afroperuanos.

Rastrojo (1944), de María Rosa Macedo

La novela se publicó en 1944 y fue seleccionada por el Jurado Nacional para representar al Perú en el II Concurso Literario Latinoamericano. La autora, letrada e hija de hacendados, conoció desde muy cerca las cotidianidades de los peones de las plantaciones y haciendas. Su proyecto narrativo asumió la representación simbólica del mundo rural costeño y serrano, en cuyo seno coexisten las subjetividades de los pobladores andinos y afrodescendientes. Ya desde su primer libro de cuentos, *Ranchos de caña* (1941), queda claro que el paisaje es testigo silencioso de las penas y alegrías de los campesinos, de su visión del mundo, sus mitos, leyendas y la necesidad mutua que muchas veces desemboca en la solidaridad afroandina.

Sin embargo, es en *Rastrojo* donde se crea un mundo posible protagonizado por afrodescendientes. La historia discurre por varias décadas y expone la mísera existencia de cinco generaciones que padecen los lastres de la esclavitud. El poblado de Vitoy es el escenario donde Martina, la protagonista, intentará forjar un futuro más digno para sus hijos y nietos, así como lo hicieron sus abuelos y sus padres después de la abolición de la esclavitud. Los hijos de Martina solo podían aspirar a las plantaciones de algodón y el trabajo en la hacienda, mientras ella lavaba ropa ajena, vendía alfajores y tamales. Sin duda, el personaje femenino dentro de la novela, especialmente la mujer «negra», adquiere un rol fundamental. Existe un intento por representarla en su plenitud como mujer, como madre y como ser humano, sin caer en los estereotipos impuestos por la tradición literaria. Como se mencionó líneas arriba, con esta novela se le da protagonismo —por primera vez— a la mujer afroperuana sin los estereotipos comunes en la época.

Por ejemplo, Martina posee una sabiduría muy particular heredada de su madre y esta de la suya. Es muy respetada en todo el pueblo, conoce relatos y mitos, es partera, sabe curar con yerbas y rezos, y su quehacer la vincula con la naturaleza y el entorno: interrogaba «a las entrañas de las aves, al humo de las velas, y al grito augural de las lechuzas» (2011, p. 439). Ella simboliza la memoria ancestral, las creencias y la tradición oral que se resisten a desaparecer. Por otro lado, el carácter descriptivo de la prosa de Macedo permite conocer las costumbres, fiestas y celebraciones que se mezclan con el trabajo en el campo. Una de las más logradas es la celebración de las comparsas de Negritos, en la que se ilustran detalles de la vestimenta, pasos de baile, letras de las canciones y todo el intercambio cultural cargado de simbolismo. Justamente, la incorporación de versos, canciones populares y coplas se complementan con la prosa y sirven para exteriorizar los sentimientos más íntimos del poblador andino y afrodescendiente, sobre todo, en las lides amorosas. La autora también incorpora el habla popular de los personajes negros y andinos, aunque sin caer en la burla ni en la

caricatura, al mismo tiempo que proliferan palabras y expresiones de origen quechua. El final de la novela cuenta con un glosario.

Más allá de su procedencia étnica, Macedo se asume como un sujeto discursivo que enuncia desde un lugar identificado con las vivencias de los afrodescendientes y andinos campesinos del sur. El punto de vista con el que se narra, nos brinda una imagen más positiva y realista de la experiencia afrodescendiente encarnada, principalmente, en las mujeres. Un aspecto que también podría señalarse es que, más allá de sus rasgos particulares, por la estructura temporal de la historia, por la funcionalidad de sus personajes y por los temas abordados, mantiene algunos vínculos con *Las negras noches del dolor* (1994), de José «Cheche» Campos Dávila.

Monólogo desde las tinieblas (1975), de Antonio Gálvez Ronceros

Este breve libro de relatos fue publicado en 1975 y se ha constituido en uno de los clásicos de la literatura peruana. Desde su aparición, la crítica literaria mostró un gran interés por el novedoso trabajo con la oralidad y la forma tan peculiar de representar el mundo rural afroperuano del sur, específicamente el de los pueblos de Chincha. Su repercusión ha sido tal que su difusión sobrepasó rápidamente el ámbito local y regional para establecerse dentro de la «ciudad letrada» y despertar el interés de importantes editoriales.

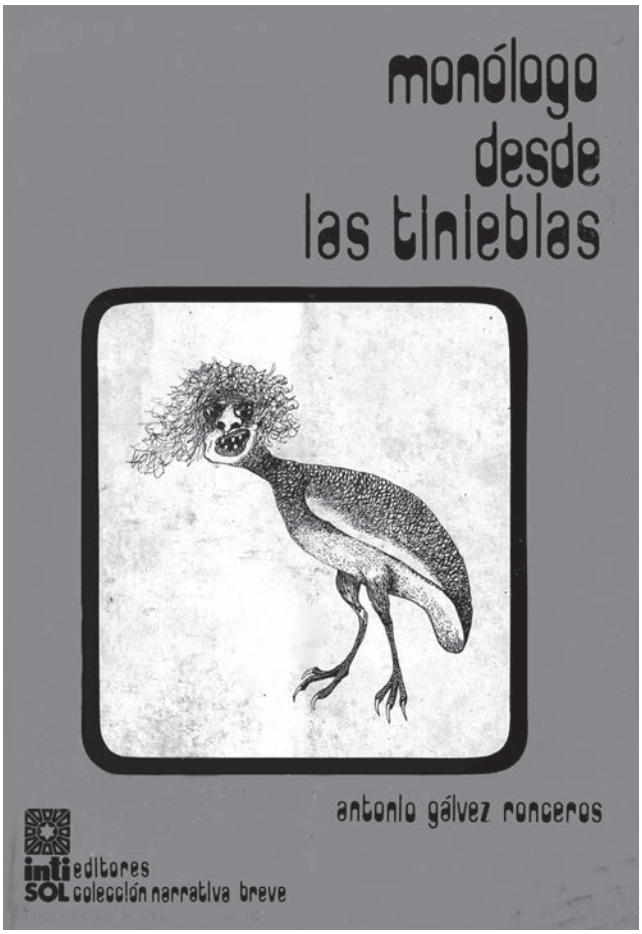


Imagen 3. Portada de *Monólogo desde las tinieblas*, de Antonio Gálvez Ronceros. Lima: Inti Sol Editores, 1975, primera edición.

Los relatos plasman la visión del mundo y la sabiduría popular manifiestas en la cotidianidad del poblador afroperuano, muy ligadas al espacio que lo rodea: el campo. Aquí, las creencias populares, los conflictos interraciales (endógenos y exógenos), las faenas campesinas, las costumbres y el choque con los grupos de poder, se resuelven de manera jocosa. Es más, muchos de los prejuicios sobre los afrodescendientes son empleados para crear una falsa esperanza en los grupos de poder. Estos quedan mal parados ante la espontaneidad del campesino «negro» («¡Ni que yo juera inorante!»), quienes subvierten los mecanismos de control social que se les impone («El carnet») y se burlan de los representantes del poder («Murmuraciones en el portón»). Además, la escala de valores de este universo narrativo está sujeta al conocimiento de la naturaleza

inmediata, la sabiduría tradicional y la actividad del campo («Así dile», «Monólogo para Jutito»). Son textos contestatarios que no dudan en parodiar referentes occidentales («La creación del mundo»). En otras palabras, la burla y la ironía se convierten en estrategias discursivas que brindan autonomía a los personajes para lidiar con la cultura hegemónica.

Lo interesante del universo textual de *Monólogo desde las tinieblas* es que problematiza el racismo del «blanco» al «negro», pero también lo hace desde el «negro» al propio «negro», como se observa en «El encuentro», «Burra negra», «Una yegua parada en dos patas», «El pino de Goyo Corrales», entre otros. Sin embargo, el sentido hasta cierto punto reivindicativo y realista de algunos relatos es opacado por procedimientos discursivos en los que se apela al estereotipo y la animalización desde la propia visión autoral. A veces, el humor y la burla hacia el poderoso se convierte en burla sobre los mismos grupos subalternos. En una interesante lectura de las estrategias formales del texto y las voces narrativas, Carlos L. Orihuela reconoce que los relatos «no delatan otra tensión que la de la lucha entre un yo hegemónico distanciado inevitablemente y un esfuerzo por establecer una voz testimonial desde el interior mismo de su referente» (2009, p. 41).

En este libro encontramos tres de los textos que más apelan a los estereotipos de la población afroperuana en la narrativa peruana de la segunda mitad del siglo XX: «Octubre», «Una yegua parada en dos patas» y «Etoy ronca». En ellos, el instinto, el cuerpo y la sexualidad de los afrodescendientes son exacerbados. Además, los relatos no pueden analizarse sin tomar en cuenta otros elementos paratextuales como las ilustraciones —elaboradas por el propio autor—, muchas de ellas grotescas, desproporcionadas y animalescas. A esto podemos sumarle el protagonismo del habla local, el cual es recreado bajo el signo del humor, la ironía y hasta la ingenuidad. Como se mencionó líneas arriba, más que rescatar el habla local, se tratara de una recreación y estilización donde queda la sensación de que sus personajes están más próximos a la caricatura. Por esta razón, *Monólogo desde las tinieblas* no deja de ser controversial, y refleja las contradicciones discursivas evidentes en la representación de la cultura afroperuana.

Imagen 4. Foto de Antonio Gálvez Ronceros. Lima, 2015. Foto: Marco Ramírez Colombier, Casa de la Literatura Peruana.

Obra narrativa de Gregorio Martínez Navarro

Gregorio Martínez Navarro, más conocido como «Goyo» Martínez, es un escritor de raíces afroandinas nacido en Coyungo, Nasca, en 1942. Es acaso uno de los más genuinos narradores del siglo XX. Su autoexilio a los Estados Unidos no impidió que siguiera escribiendo, y aun después de su muerte, en agosto del 2017, su obra se ha seguido publicando[12]. Su aporte a la literatura nacional es trascendental. Publicó más de una decena de libros, entre los que sobresalen *Tierra de caléndula* (1975), su mítico y eterno *Canto de sirena* (1977), *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* (1985), *Crónica de músicos y diablos* (1991), *Biblia de guarango* (2001), *Cuatro cuentos eróticos de Acarí* (2004), entre otros. Integró el Grupo Narración, ganó varios de los premios literarios más importantes del Perú y ejerció por muchos años el periodismo cultural. El año 2018 dos revistas literarias peruanas le rindieron homenaje con sendos números dedicados a su obra: *D'Palenque: literatura y afrodescendencia* N° 3 y *Martín* N° 31.

Su primera novela, *Canto de sirena*, es un texto ficcional bajo la forma del testimonio. El informante real es el anciano afroperuano Candelario Navarro, cuyo

[12] La editorial Peisa publicó su trilogía denominada *Pájaro pinto*: *Orígenes* (julio, 2018), *Canícula* (octubre, 2018) y *Sabiduría* (2019).

bagaje cultural, sabiduría y distintas experiencias de vida sirvieron de base oral para la elaboración textual de la novela. Como personaje ficcional, Candelario es un anciano afrodescendiente de 82 años proveniente de Acarí. Trabajó como huaquero y fue discípulo de Julio C. Tello. Sus narraciones se presentan sin una secuencia cronológica; evocan recuerdos de viajes, de aventuras profanas y eróticas, cargadas de humor, ironía y sensualidad, y descritas con un lenguaje popular muy rico y desenvuelto.

Años después, Martínez publicó *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor.* Este libro es un conjunto de instrucciones para elaborar brebajes y sortilegios amorosos que permiten perdurar en el amor. Aquí salen a flote la sabiduría popular y creencias arraigadas en los pueblos del sur, las cuales marcan distancia del conocimiento racional de Occidente entendido como único valedero. Para ello, la naturaleza, la flora y la fauna locales crean escenarios que oscilan entre lo profano y lo sagrado, y guían el desenvolvimiento de las personas, principalmente, en las lides amorosas.

En *Crónica de músicos y diablos* se narra la historia de los Guzmán y su vasta descendencia. Bartola Avilés Chacaltana es una mujer líder y con voz de mando, descendiente de «negro» y de «indio». Su esposo, Gumersindo Guzmán, es hijo de un mulato de Acarí con una «acarina retinta». Ambos tienen 25 hijos que conformaron la banda musical de Cahuachi, con la cual se trasladaron a Lima y luego a Sondondo. Paralelamente, en los capítulos entrecruzados «Esclavos y cimarrones», se conocen las historias de subsistencia de los esclavos en el palenque de Huachipa. La novela cuestiona la historia oficial y a los grupos de poder sin dejar de lado el humor y el proceso de transculturación que involucra a «blancos», «negros» e «indios».

Como resaltamos anteriormente, en gran parte de sus obras se deja entrever una preocupación por el trabajo lingüístico a través del rescate de la oralidad, la cual contrapone al discurso académico por medio de la parodia y la creación de glosarios. Los códigos semánticos que el autor adjudica a las palabras implican necesariamente el rescate de toda una percepción del mundo del poblador afroperuano de sur. Sin duda, «Goyo» apeló a una representación de corte irónico, contestatario e iconoclasta. Su estilo de escritura es sui géneris, hiperbólico, desenfrenado, lascivo y lúdico. Nos revela la cotidianeidad de la desértica costa-sur del Perú, su Coyungo natal, y las relaciones interétnicas y de poder cargadas de humor y erotismo.

Babá Osaím, cimarrón, ora por la santa muerta (1989), de Cronwell Jara Jiménez

El escritor piurano Cronwell Jara publicó este libro en 1989. La representación del mundo afroperuano no es exclusiva de su vasta producción narrativa. Sin embargo, en la mayoría de los cuentos de este libro, las mitologías africanas, principalmente bantú y yoruba, son elementos centrales. El hilo conductor de los textos es la fricción entre dos universos, dos racionalidades contrapuestas: los valores occidentales frente a los

valores africanos. Incluso, los personajes, en su mayoría esclavos, se debaten entre la preservación de la memoria ancestral africana y la asimilación de los valores culturales de Occidente.

Una forma de confrontación entre estos valores contrapuestos se evidencia en la tensión entre la escritura y la oralidad. En el cuento «Palabra escrita vs palabra africana», Babá Osaím sostiene que «la escritura ante la palabra dada por un africano, es inferior, es hueca, la rodea la nada» (1989: 40). Argumenta que «la palabra empeñada por un africano es sagrada… porque contiene el «nommo», la fuerza vital que produce toda la vida… para un africano, traicionar la palabra: es traicionar esa armonía del universo, es ir en contra de Olorum» (1989, p. 40). Cronwell Jara retoma el pensamiento filosófico de la tradición bantú para restituir el valor trascendental que la palabra hablada posee desde la visión de muchos pueblos africanos. Asimismo, varios de los relatos cuestionan la pérdida de la memoria ancestral del esclavo, debido a que asume la cultura occidental como superior. En «Ubwenge», el hermano que no aprendió a leer le increpa al hermano que sí conoce la letra: «cómo se ve, querido hermano… que la inteligencia del blanco, que sus costumbres, que sus gustos, su religión y su orden, te han hecho olvidar la sabiduría de nuestros ancestros africanos» (1989, p. 50).

Igualmente, denuncia la ostentación y superficialidad de las divinidades cristianas. Babalú-Ayé se enfrenta a Jesucristo; San Martín de Porres reconoce que su apego a la religión occidental fue una estrategia de subsistencia frente al sistema esclavista y no duda en recordar a sus Orichas; Babá Osaím se desilusiona de la fe que sentía por Santa Rosa de Lima y reconoce que «no era su Oricha… ¿Qué podría pues entonces Babá Osaím, el Mago, esperar de una goda que poseía el cabello rubio, la sangre del blanco cruel y el alma infestada de demonios y dioses traidores…» (1989, p. 102).

Además, Cronwell Jara también reposiciona una serie de categorías desprendidas del pensamiento tradicional africano de los pueblos bantú y yoruba (Quimbungo, Nommo, Muntu, Magara, Ubusa, Muzima Nganga, Oya, Echú, Ntu, Uba udu, Ubwenge, Kintu), en un afán de reforzar las bases míticas y religiosas de sus cuentos. Los personajes, aunque sean muy terrenales, son divinizados. Poseen poderes sobrenaturales como hacerse invisibles, traspasar los cerros, etc. Por ejemplo, Francisco Congo «podía estar aquí, conversando con las aguas de un río, y estar allá, dialogando con el viento, a la vez» (1989: 52). Babá Osaím, el cimarrón, es el alter ego de Babalú-Aye, divinidad yoruba caracterizada por curar la lepra. Una mirada general de los personajes nos permite identificar a bandoleros, esclavos, cimarrones, sabios, leprosos, divinidades, discurriendo por diferentes escenarios como los palenques (el de Huachipa), la Ciudad de los Reyes (espacio hostil para los esclavos), el barrio negro de Malambo y, caso aislado, la selva (el Paititi).

Las negras noches del dolor (1994), de José «Cheche» Campos Dávila[13]

Las negras noches del dolor se terminó de escribir en 1994[14]. Se narra el padecimiento, por varias generaciones, de una familia esclavizada encabezada por la abuela Mama Lara. El sistema esclavista —y aún después de concluido este— va a determinar el futuro precario de sus descendientes, pero al mismo tiempo va a despertar una serie de estrategias de resistencia que demuestran la capacidad de agencia de los personajes afroperuanos.

En esta lucha por sobrevivir, identificamos dos tipos de relaciones intersubjetivas entre los personajes: la primera abarca a los grupos subalternos, principalmente entre afroperuanos y andinos, cuyos principios de reciprocidad y solidaridad refuerzan sus mecanismos de resistencia frente a la opresión que ejerce el poder esclavista. Nos parece interesante la constitución de un discurso transcultural afroandino que se manifiesta en el plano lingüístico, gastronómico, sentimental, espiritual, entre otros, que confluyen en una sola idea: «libertad».

Para ilustrar lo anterior, recordemos que Jacinta, de raíces andinas, huye con el negro Ruperto de «las alturas frías y escarpadas» (2004, p. 10) de Huancavelica llevando escondida una sábila debajo de las polleras[15]. De esta manera, se establece el vínculo fraternal con la abuela «negra» María de la Buena Dicha. Ambas deciden ganar dinero combinando sus conocimientos gastronómicos afroperuanos y andinos para comprar la libertad de Antonia de la Luz. Asimismo, el factor lingüístico se evidencia en el quechua de la abuela Jacinta, y la jerigonza y el papiamento de la abuela María de la Buena Dicha. Debido al aprendizaje y apropiación de los conocimientos afro y andinos que logran ser asimilados y naturalizados como propios por estos personajes, el narrador manifiesta que «ya no se sabía quién era la negra o la chola» (2004, p. 12). Ambas abuelas hablan perfectamente el quechua y la jerigonza, y «se dedicaron a criar a Cipriano… mientras una le enseñaba el quechua la otra le enseñaba el papiamento y jergas criollas… la andina hablaba de paz y de felicidad, la africana hablaba de rencor, de odios ancestrales, de revanchismos centenarios» (p. 36). Por su parte, Leopoldina,

---

[13] Un análisis más detallado de esta obra en Olaya (2016). El investigador M'bare N'gom también publicó el artículo «Memoria cultural e identidad en la producción literaria de José Campos Dávila» en la revista *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, año III, número 3, 2018.

[14] Las primeras ediciones (una del propio autor y otra del INAPE) no consignan el año de publicación. Sin embargo, al final del texto figura la fecha en que se terminó de escribir (5 de noviembre de 1994). Años después, el texto fue publicado, junto con otros cuentos del autor, por la Editorial San Marcos (2004 y 2012).

[15] Esta escena dialoga intertextualmente con la novela *Malambo* de Lucía Charún-Illescas: la esclava Francisca Parra, junto con su padre, huye de Huancavelica hacia Lima escondiendo yerbas medicinales debajo de las trenzas.

«rebelde y trabajadora, era hija de un cholo destajero que vino al corte de caña. Sus facciones aindiadas, su pelo ensortijado y su mirada violenta hacía que los patrones le temieran» (p. 17).

La segunda forma de relaciones entre los personajes desborda el espacio de los subalternos para establecer diálogos cargados de fricción con el grupo hegemónico. Muchos pasajes del texto dejan por sentado la imposibilidad de un diálogo afectivo entre esclavos y amos; más bien, la relación se vuelve violenta e impositiva. La situación de Mama Lara le permite al autor configurar una severa crítica al discurso historiográfico que privilegió a individuos nominados (San Martín, Bolívar, Ramón Castilla) e invisibilizó a los colectivos anónimos. Por ejemplo, da a conocer la participación afroperuana en las luchas independentistas, resalta la figura de las rabonas y las amas de leche.

La dicotomía amo/esclavo va a desencadenar nuevas oposiciones binarias; entre ellas, oralidad/escritura. Los personajes esclavizados se mueven en el ámbito de lo iletrado, mientras que el «blanco» posee la escritura como mecanismo legitimador de su poder. Por ello, la ciudad letrada va a construir un espacio hostil, cuyo hermetismo reprime a quienes no manejen los códigos establecidos por el grupo hegemónico. Por esta razón, el acuerdo entre el amo y las exesclavas para liberar a Antonia de la Luz, a través de la palabra oral, pierde legitimidad. El amo, don Pablo De las Rosas, quiere prolongar por diez años más la esclavitud de Antonia de la Luz. Sin embargo, la oralidad también adquiere una mayor trascendencia por ser depositaria de un vasto conocimiento sobre el pasado, representado en la figura de los decimistas y los más negros ancianos. Pese a ello, la memoria colectiva será reprimida por el conocimiento impuesto por medio de la escritura. En consecuencia, el saber será construido y manipulado por quienes manejan los mecanismos de representación dominantes.

Sin embargo, el triunfo de la oralidad sobre la escritura alcanza su máxima expresión a través de las «maldiciones» afros y andinas concretadas en el desenlace trágico del amo y su familia:

> Ustedes los blancos son bien facinerosos, ustedes cometen muchos abusos en contra de los que no sabemos manejar sus papeles, tú podrás hacer muchas cosas con la pluma y el papel pero líbrate de mi boca, porque en ella está tu pasado y tu futuro y el de toda tu generación, nuestras maldiciones te perseguirán por donde estés y tus descendientes pagarán caro lo que tú has hecho ahora (2004, p. 22).

El amo terminó con el cráneo partido en dos por un certero disparo de Leopoldina (quien se enroló en las montoneras de León Escobar), su hija se volvió adicta al opio y su descendencia terminó en la demencia. Este poder de la palabra forma parte de la concepción filosófica de muchas civilizaciones africanas, para quienes el verbo posee

la fuerza vital y mágica del ser, como se observa en algunos cuentos de Cronwell Jara. Como diría el narrador: «…opusieron al papel escrito del blanco, las maldiciones orales andinas y africanas que eran los únicos instrumentos con que los pobres se podían defender del abuso» (2004, p. 14).

En esta obra, José Campos evidencia la construcción de una literatura comprometida con las reivindicaciones de la memoria histórica afroperuana al cuestionar el registro histórico oficial desde la literatura haciendo uso de técnicas de retrospección. En este intento, nos ofrece un proyecto de nación que reconoce la variedad étnica del país, donde se consolida un discurso transcultural afroandino en su propósito de resistir el dominio esclavista y reconocer la variedad étnica del país.

Malambo (2001) de Lucía Charún-Illescas[16]

Malambo de Lucía Charún-Illescas se publicó el año 2001 en lengua española. Un año antes había aparecido en Italia la edición en italiano; en el año 2004 se publica en los Estados Unidos su traducción al inglés. Esta situación ha facilitado su ingreso a otros circuitos académicos como el norteamericano y el europeo, lo que se ve reflejado en el creciente número de estudios sobre la novela fuera del Perú. Sin duda, esta novela se enlaza con éxito en el corpus de la literatura afrolatinoamericana.

La diáspora africana y la esclavitud como temática transversal, en un contexto pluricultural e interétnico, hacen que esta novela se inscriba en el proceso de la reescritura de la historia oficial. Los sucesos ocurren en el siglo XVII en el barrio negro de Malambo en contraposición con la Ciudad de los Reyes. El protagonista es el esclavo Tomasón, pintor y depositario de la memoria ancestral africana, alrededor del cual se entretejen otras historias.

Malambo coloca en un primer plano la memoria ancestral africana por medio de la valoración de deidades del panteón yoruba (Orichas), la recuperación de lenguas y ritos africanos, la relación unidimensional entre la vida y la muerte, la lógica del tiempo no lineal, el estado onírico, el animismo, los mitos cosmogónicos de la cultura yoruba y las fábulas de contenido pedagógico-moral. Todo ello, más la resemantización del concepto de familia extendida y la visión simbólica predominante, hacen de *Malambo* una novela con una carga africanista muy fuerte que dialoga con la tradición afroliteraria de Cuba, Puerto Rico, Haití, Brasil, el Caribe anglohablante y otras sociedades marcadas por fuertes elementos africanos en su estructura socio-cultural.

[16] Una aproximación a la trayectoria de la autora y su obra se publicó en Olaya (2015).

Quince Duncan considera que *Malambo* es un claro ejemplo de lo que él define como *afrorrealismo*[17] literario, subrayando así la importancia que adquieren los elementos de raigambre africana. Para Emanuel Harris II, la novela propone un renacimiento africano y se integra igualmente a la literatura panafricana, ya que «se nota la mezcla entre literatura formal y el habla cotidiana, anécdotas folklóricas, la historia, la religión católica y yoruba mezclada con mitos y leyendas populares. El resultado de todo esto es una historia rica y compleja basada en la herencia cultural africana» (2008, p. 326).

Sin embargo, *Malambo* propone un proceso de transculturación que reconoce la diversidad étnica conformada por africanos, europeos y andinos. Es trascendental la figura de Yawar Inka, personaje autodefinido como heredero de la nobleza incaica: «usa el título de inca como apellido paterno y las autoridades no se atreven a discutir la autenticidad de sus linajes» (2001, p. 27). Por medio de él se introducen aspectos de la racionalidad andina en la novela. Busca devolverle a la Pachamama todas esas montañas de plata, oro y piedras preciosas que los conquistadores se llevaron de las wakas, así como recuperar las riquezas que se encuentran en las iglesias y templos de la Ciudad de los Reyes, propósito facilitado por el mapa que Tomasón elabora para que lo memorice.

El propósito «utópico» de este personaje se convierte en una metáfora de la restauración del orden prehispánico perdido. Tomasón y Yawar Inka representan dos universos culturales (africano-andino) articulados material y simbólicamente. Lo que podríamos sintetizar como renacimiento africano y utopía andina se resuelve en la reafirmación de una identidad pluricultural y heterogénea integrando lo hispano, lo africano y lo andino.

En el plano formal, Lucía Charún-Illescas utiliza una serie de estrategias narrativas, anacronías, digresiones. Para la investigadora Martha Ojeda, la autora reconcilia las tradiciones «del mundonovismo con sus relatos realistas y su denuncia social así como [con] las novelas del *boom* y las del posmodernismo marcadas por sus técnicas narrativas experimentales y su autorreflexividad […] se sirve de técnicas europeas que renueva y adapta a las exigencias de su temática» (2004, p. 13).

La novela de Lucía Charún-Illescas es de importancia capital en el desarrollo de la narrativa afroperuana. La forma de ficcionalizar la esclavitud urbana y el proceso de la diáspora africana en el Perú es muy genuina. Además de esto, es muy significativo

[17] Duncan acuñó el término «afrorrealismo» «para caracterizar a la última corriente literaria afrohispánica, que se aparta del *main stream* latinoamericano, superando al negrismo, distinguiéndose de la *negritude*» (2005-2006). Propuso varias características básicas como el esfuerzo por restituir la voz afroamericana por medio del uso de una terminología afrocéntrica, la reivindicación de la memoria simbólica africana, la reestructuración informada de la memoria histórica de la diáspora africana, la reafirmación del concepto de «comunidad ancestral», la adopción de una perspectiva intracéntrica y, por último, la búsqueda y proclamación de la identidad afro.

—dentro del panorama de la narrativa afroperuana— que Charún-Illescas sea la primera novelista afroperuana, casi 150 años después de la abolición de la esclavitud, y con más de 500 años de presencia africana en el Perú. Sin duda, *Malambo* afirma y pregona la centralidad del elemento africano en la constitución de una nación, cuyos rasgos de africanidad no excluyen la constante interacción con otros componentes culturales del país, principalmente el mundo andino.

Reflexiones finales

La literatura afroperuana como práctica creativa constituye un espacio discursivo de resistencia aún en construcción dentro del panorama literario peruano. Se caracteriza principalmente por representar la diáspora africana y la experiencia afrodescendiente en el Perú desde su condición de ser humano, la reposición de los valores expropiados, la reafirmación de la identidad afrodescendiente y la recuperación de la memoria ancestral. Se desarrolla en un contexto interétnico y pluricultural articulado constantemente con el universo andino y occidental. Tiene como base la oralidad, la sabiduría popular transmitida a través de la memoria colectiva, incluso por medio de la escritura alfabética.

Sus autores intentan proyectar un sentido reivindicativo que se enfrenta al discurso oficial y procuran también superar la mirada paternalista y estereotipada reproducida en el canon literario y la corriente negrista. Sin embargo, en algunos casos se evidencian contradicciones discursivas cuando reproducen las mismas imágenes negativas que intentan combatir. Todo ello es parte de las dinámicas de la representación donde se insertan los sujetos discursivos, quienes —afroperuanos o no— han asimilado parte del discurso hegemónico al mismo tiempo que luchan contra este. No obstante, su incorporación como parte de la literatura afroperuana se basa en la debilidad de estas imágenes negativas, las cuales pasan a un segundo plano ante el predominio de un lugar de enunciación que asume el punto de vista ideológico y estético de la experiencia afroperuana.

Si bien hemos abordado de manera panorámica una parte de la producción narrativa, la lista es más amplia, sobre todo, si se mira el siglo XXI. En los últimos veinte años, se viene publicando mucho más que en las décadas pasadas porque la escritura es, cada vez más, una necesidad expresiva para muchos pobladores afroperuanos. Existe, a la vez, una mayor conciencia identitaria de la condición étnica con respecto a los años anteriores, tal vez catalizada por el vínculo con el activismo político. Sin embargo, las publicaciones modestas, artesanales, de un corto tiraje y con poca difusión más allá del ámbito local o regional, siguen siendo una de sus principales características. En las universidades peruanas, no existen cursos especializados en estudios afroperuanos,

mucho menos en las escuelas de literatura. La incorporación de autores y obras literarias se debe más a esfuerzos aislados de académicos y no a la estructura educativa misma. Asimismo, la falta de acceso al mercado editorial —salvo algunas excepciones— ha sido reemplazado, desde hace algunos años, por iniciativas individuales, algunas ONG o esporádicos esfuerzos del propio Estado.

No podríamos terminar este panorámico ensayo sin reconocer la contribución de quienes han guardado y transmitido de generación en generación las tradiciones orales de raigambre afroperuana. Poetas, decimistas, cumananeros, narradores, cuyas producciones tal vez no alcanzaron el formato del libro, pero sí lograron recuperar el bagaje cultural para que aún se mantenga vivo en la memoria de las próximas generaciones que sí lograrán acceder, pese a los obstáculos, al sistema letrado.

Bibliografía

Alarcón, Alberto (1992). *El canto de la achupalla. La cumanana en Piura*. Lima: Lluvia Editores.

Barranzuela, Fernando (2007). *Historia de Yapatera*. Piura: Municipalidad Provincial de Piura.

Camino Calderón, Carlos (1924). *Ildefonso*. Chincha: Consejo Municipal de Chincha Alta.

Campos Dávila, José (2004). *Las negras noches del dolor & Para educar hombrecitos*. Lima: Editorial San Marcos.

Campos Dávila, José (2009). *Reconciliándome con la vida*. Lima: Editorial San Marcos.

Carazas Salcedo, Milagros (2002). *Acuntilu tilu ñao. Tradición oral de Chincha*. Lima: Terramar Editores.

Carrillo Zegarra, Mónica (2007). *Unícroma*. Lima: Santo Oficio Ediciones.

Carrillo Zegarra, Mónica (2016). Prologo mi autobiografía. *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, *1*, 62.

Charún-Illescas, Lucía (2001). *Malambo*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.

Cornejo Polar, Antonio (1983). Literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *9*(18), 37-50.

De la Riva Agüero, José (2008). *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Instituto Riva-Agüero y Universidad Ricardo Palma.

Depestre, René (1986). *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

Diez-Canseco, José (1973). *Estampas mulatas*. Lima: Editorial Universo.

Diez-Canseco, José (2004). *Narrativa completa*. Tomos I y II. Lima: PUCP.

Duncan, Quince (2005). El afrorrealismo, una dimensión nueva de la literatura latinoamericana. *Anales del Caribe*, 9-19.

Escajadillo, Tomás (1973). Estudio preliminar. *Estampas mulatas*. Lima: Editorial Universo.

Fanon, Frantz (1986). *Los condenados de la tierra*. Ciudad de México: FCE.

Gálvez Ronceros, Antonio (2009). *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Peisa.

González de Fanning, Teresa (1904). *Roque Moreno*. Lima: Tipografía El Lucero

Harris II, Emmanuel (2008). «*Malambo*»*: renacimiento e identidad africana*. M'bare N'gom (comp.), «*Escribir*» *la identidad: Creación cultural y negritud en el Perú* (pp. 323-340). Lima: Universidad Ricardo Palma.

Jara Jiménez, Cronwell (1989). *Babá Osaím, cimarrón, ora por la santa muerta*. Lima: Concytec.

Leonardo Loayza, Richard (2016). *El cuerpo mirado. La narrativa afroperuana en el siglo XX*. Lima: USIL.

López Albújar, Enrique (1996). *Matalaché*. Lima: Peisa.

Macedo, María R. (2011). *Narrativa completa*. Lima: PUCP.

Mariátegui, José Carlos (1968 [1928]). El proceso de la literatura. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (pp. 181-277). Lima: Biblioteca Amauta.

Martínez Navarro, Gregorio (1975). *Tierra de caléndula*. Lima: Peisa.

Martínez Navarro, Gregorio (1977). *Canto de sirena*. Lima: Mosca Azul Editores.

Martínez Navarro, Gregorio (1985). *La gloria del piturrín y otros embrujos de am*or. Lima: Mosca Azul Editores.

Martínez Navarro, Gregorio (1991). *Crónica de músicos y diablos*. Lima: Peisa.

Martínez Navarro, Gregorio (2001). *Biblia de guarango*. Lima: Peisa.

Matos Mar, José & Jorge Carbajal (1974). *Erasmo Muñoz, yanacón del valle de Chancay*. Lima: IEP.

Ojeda, Martha (2004). Búsqueda y negación del yo en *Malambo* de Lucía Charún-Illescas. *Afro-Hispanic Review*, *23*(2), 13-19.

Olaya Rocha, Juan (2015). Lucía Charún-Illescas, la primera novelista afroperuana. En *Personajes afrodescendientes del Perú y América* (pp. 123-129). Lima: Cedet.

Olaya Rocha, Juan (2016). La narrativa afroperuana de José Cheche Campos: recuperación de la memoria histórica en *Las negras noches del dolor*. *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, 1, 36-42.

Olaya Rocha, Juan Manuel (2019a). Abelardo Alzamora y el rescate de la tradición oral afrodescendiente de Yapatera. En Abelardo Alzamora, *Merienda de negros* (pp. 5-8). Lima: Editorial América.

Olaya Rocha, Juan (2019b). Dialogando al pie del Cerro puntudo: Abelardo Alzamora, el guardián del acervo cultural de Yapatera. *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, 4, 125-129.

Orihuela, Carlos L. (2009). La heterogeneidad negrista en la literatura peruana: el caso de *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros. En *Abordajes y aproximaciones. Ensayos sobre literatura peruana del siglo XX (1950-2001)* (pp. 37-54). Lima: Hipocampo Editores.

Orihuela, Carlos L. (2019). José Manuel Valdés: científico e intelectual peruano e indígena entre el Barroco colonial y la Ilustración independentista. *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, 4, 10-17.

Romero Pintado, Fernando (1940). *Mar y playa*. Lima: Editorial Nuevos Rumbos.

Salazar Yerén, Víctor (comp.). (2018). *Charla en el mercado. Diálogos costumbristas (1929-1931)*. Chincha Alta: Horfandía Ediciones.

Salazar Yerén, Víctor (2018). «Charla en el mercado». Esbozos para una narrativa negrista en Chincha. *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, 3, 84-91.

Sánchez, Luis Alberto (1973). *El Perú: retrato de un país adolescente*. Lima: Ediciones Peisa.

Santa Cruz, Nicomedes (1971). *Décimas y poemas, antología*. Lima: Campodónico Ediciones.

Tardieu, Jean-Pierre (2004). *El decreto de Huancayo. La abolición de la esclavitud en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Torres Moreno, Máximo (2003). *Tótem*. Lima: Alejo Ediciones.

Valdés, José Manuel (1863). *Vida admirable del Bienaventurado Fray Martín de Porres, natural de Lima y donado profeso en el Convento del Rosario del Orden de Predicadores de esta ciudad*. Lima: Huerta.

Van Deusen, Nancy E. (ed.). (2012). *Las almas del purgatorio. El diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Velázquez Castro, Marcel (2007). *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Velázquez Castro, Marcel (2016). Periodización de la literatura afrohispanoamericana: retóricas de la (auto)representación, y figuras de autor y lector. *Letras*, *87*(126), 68-83.

Viera Mendoza, Sara (2013). *Desde la otra orilla. La voz afrodescendiente*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

Relatos del Oriente amazónico, o de la frontera del Antropoceno

Jorge Marcone
Rutgers University

Introducción

Comparto este ensayo con la esperanza de llegar a profesores y estudiantes universitarios, maestros y estudiantes de secundaria y, en general, a cualquier lector interesado en la Amazonía, ya sea desde la literatura o desde cualquier otro interés o campo de estudios, especialmente la ecología. Un conocimiento generalizado de la Amazonía en el Perú sigue siendo una tarea pendiente para alcanzar visiones más inclusivas del país. Los conflictos socioambientales de las últimas tres décadas en el Perú han puesto de manifiesto que, a pesar del avance de los estudios amazónicos y de la popularidad de la Amazonía en los discursos sobre cambio climático, hay una distancia que se expresa en frases como «un choque de dos mundos» u «otro Perú».

Lamentablemente, los estudios de literatura en el Perú, en su conjunto, no constituyen un área que contribuya a solucionar este problema. El nombre de autores identificados como amazónicos, o los títulos de sus publicaciones, son prácticamente inexistentes en el canon de la literatura en el Perú. Da igual si son autores indígenas o no, o si son migrantes o locales. En nuestras historias literarias, en nuestros libros de texto, en nuestras conversaciones informales sobre literatura peruana no hay ninguna novela o colección de cuentos salidos de la Amazonía que podamos calificar como puntos de inflexión en la narrativa del siglo XX en el Perú. Me pregunto si a la indiferencia por las literaturas amazónicas le subyace el prejuicio de que después de su lectura o estudio no nos espera una gran conversación que sacuda la manera como pensamos lo nacional, la literatura o la Amazonía. En este ensayo esperamos mostrar lo contrario.

Este ensayo ofrecerá un mapa mínimo de títulos de la narrativa amazónica escrita en español en el siglo XX que han sido influyentes en la historia de esta literatura. Será inevitable, además, introducir aspectos de la historia de la Amazonía y con no poca frecuencia datos cuantitativos que sirvan para darnos una imagen de la región distinta a los estereotipos. Igualmente, ofrecerá una reflexión sobre el proceso de esa narrativa dentro de marcos tal vez un tanto inesperados en los estudios literarios en el Perú.

El primer marco es el de pensar la Amazonía como una frontera del Estado nacional en más de una de las acepciones del término. En la Amazonía se encuentran los límites políticos entre el Perú y otros estados nacionales de América del Sur. Pero también, entre la Amazonía y el resto del país, existe una frontera interior que mantiene a la primera en un lugar marginal del imaginario nacional. En tercer lugar, la Amazonía ha sido concebida, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX, como una frontera donde la explotación de sus recursos naturales propiciaría un gran salto en el crecimiento económico del país. Y, por último, la Amazonía es una frontera en el sentido de que es un lugar en donde grupos de humanos, y de seres no humanos, se asocian, se entremezclan, pero también se diferencian de maneras insólitas que siempre han sorprendido a concepciones occidentales y modernas sobre la separación entre naturaleza y sociedad. En su conjunto, la narrativa amazónica escrita en español refleja estas acepciones de la idea de frontera al representar a distintos actores y distintas problemáticas de la Amazonía a lo largo del siglo XX.

Hay un sentido más en el que propondremos que la Amazonía es una frontera: la Amazonía es una de las fronteras del Antropoceno. Este concepto fue propuesto por primera vez en el año 2000 por Paul Crutzen, quien fuera el ganador del Premio Nobel de Química en 1995, y Eugene Stoemer. Con el término «Antropoceno» Crutzen y Stoemer anunciaban la llegada de una nueva era geológica en la historia del planeta que habría surgido como consecuencia del aumento de la masa antropogénica (todo lo fabricado por la humanidad) en detrimento de la biomasa (el conjunto de todos los seres vivos) (Elhacham, Ben-Uril, Grozovskil, Bar-Onl & Milo, 2020). Lo característico de esta era en la cual la especie humana se ha vuelto un factor de cambios geológicos es ciertos efectos perniciosos en la biósfera del planeta: el cambio climático, la deforestación y la pérdida de biodiversidad, entre otros. El «Antropoceno» es un término controversial en varios campos de estudios (desde la geología hasta los estudios decoloniales), pero indudablemente sirve ya para nombrar tanto esos grandes cambios en los ecosistemas de nivel planetario como el contexto contemporáneo de problemas y conflictos ambientales. La crítica cultural y literaria ecológicas han recogido el término, pero también lo vienen discutiendo (Haraway, 2016 y DeLoughrey, 2019). La relevancia del Antropoceno en nuestro caso es que la destrucción de la Amazonía, debido a los modelos vigentes y pasados de crecimiento económico (por lo menos a partir de la década de los sesenta del siglo pasado), incrementa exponencialmente sus efectos más allá de este territorio. No obstante, precisamente de las culturas de la Amazonía, incluyendo sus literaturas, emergen creencias, valores y prácticas que nutren o conversan con otros pensamientos para lidiar con las causas y consecuencias del Antropoceno.

El segundo marco en el que queremos pensar el proceso de la narrativa literaria en español en la Amazonía es el de sus contextos sociales y naturales. Pero queremos

proponer una forma distinta de teorizar estos contextos con la ayuda de la teoría de los sistemas social-ecológicos (SSE). Una dificultad persistente para entender la Amazonía, y su literatura, es reconocerla como una complejidad en la cual los sistemas sociales y los sistemas naturales están interconectados y retroalimentándose constantemente, en particular ante su historia de ciclos económicos de «auge y caída». En la Amazonía, los sistemas sociales no estarían separados de los sistemas naturales. El adjetivo «social-ecológico», como lo propusieron inicialmente Friket Berkes y Carl Folke, en 1998, aspira a representar la integración de esos dos sistemas, en lugar del término «socioambiental» que simplemente sugiere que los problemas ambientales tienen un contexto social. Más que por sus descripciones de la naturaleza, la narrativa amazónica escrita, como conjunto, se caracteriza por poner en evidencia este acoplamiento entre sistemas humanos y sistemas naturales, ya sea para celebrarlo ya sea para lamentarse por él.

Finalmente, el tercer marco en el que queremos reflexionar sobre la significación de la narrativa amazónica es el de cosmologías amazónicas, en donde se experimenta el mundo sin la dicotomía naturaleza/sociedad, o naturaleza/cultura. Si la narrativa amazónica, indígena o no, escrita en español es «cultura», ¿qué es un texto literario, entonces, en un mundo en el que los textos, eventos y artefactos que llamamos «cultura» no emergen solo de la interacción entre seres humanos sino también de la gestión de seres no humanos en su interacción con los humanos. Seres tales como plantas, animales, ríos, bosques, el clima, el territorio, objetos domésticos, espíritus, etc. Esta pregunta está inscrita en la narrativa amazónica, y probablemente en toda su literatura en español. En la sinergia de esfuerzos por construir lo que, desde un vocabulario contemporáneo llamaríamos una Amazonía resiliente, sostenible y más justa, el proceso de su narrativa en español se nos presenta como un espacio muy particular. Su principal tendencia es practicar, con mayor o menor controversia, la confluencia de visiones de sus muy diversos habitantes (incluyendo no humanos). Frente a una historia de indiferencia si no de incomprensión de la narrativa amazónica escrita, nos parece que bien vale la pena intentar otros caminos para superar su marginación.

Reclamos que caen en oídos sordos

Escritores, profesores, investigadores y estudiantes universitarios identificados con la Amazonía a lo largo de prácticamente todo el siglo XX se han quejado de esta marginación. No la califican como simple indiferencia, sino como un claro menosprecio que se explicaría por las estructuras de racismo y de desigualdad que operan en la sociedad peruana o por una larga historia de centralismo de las instituciones del Estado. O, argumentan críticos literarios en la Amazonía, por definiciones de «literatura» foráneas al proceso de su desarrollo en la región. Estos reclamos se apoyan en tres características de la narrativa amazónica escrita en español del siglo XX fáciles de

encontrar en cualquiera de sus textos. Primeramente, debemos anticipar que cómo se entiende lo indígena y el mestizaje en la Amazonía y en sus literaturas requiere de otras ideas a cómo en el Perú se debate estos temas para el contexto andino y su migración a la costa. Lo propongo a sabiendas de que a lo largo de la historia ha habido muchas interacciones entre pobladores de los Andes y de la Amazonía, especialmente en la región Selva Alta. Y lo propongo también a sabiendas de que ha habido, en esa misma narrativa amazónica y en su crítica literaria, esfuerzos por conectar ambos mundos como una estrategia para integrar la Amazonía al imaginario nacional. El estudio serio de quiénes son los pueblos indígenas en la Amazonía es una tarea lenta que ha tomado todo el siglo XX. A partir de la década de 1990, además, los pueblos indígenas mismos se han sumado a la producción de este conocimiento.

La segunda característica es que en gran medida las narrativas amazónicas, incluida aquella escrita en español, constituyen un espacio de reflexión donde se está explorando alternativas al centralismo del Estado. Lo característico de este centralismo es que deja a la región desamparada en tiempos de crisis y obstaculiza versiones de desarrollo distintas a las propuestas por el Estado, sean cuales sean las variadas nociones de desarrollo que compiten por la Amazonía dentro de la región. Entre esas posibles alternativas al centralismo, la autonomía territorial y hasta el separatismo, en variadas y hasta contradictorias opciones según los actores sociales que las postulen, están siempre presentes en algún grado. Finalmente, otra característica de la narrativa amazónica escrita en español es que hay una voluntad por cuestionar definiciones convencionales de «literatura», o una indiferencia por los debates teóricos sobre lo que la «literatura» es si es que esos debates excluyen dos de sus condiciones fundamentales de existencia. Una es la interdependencia con lo que ocurre en el bosque tropical más grande del planeta. La otra es la coexistencia de cerca con las narrativas orales, indígenas o ribereñas (es decir, de sujetos mestizos que viven cerca de las orillas de los ríos dedicados a la agricultura o a alguna actividad extractiva en pequeña escala). Las transcripciones, inscripciones y apropiaciones de lo oral en la escritura serán siempre controversiales en los estudios literarios puesto que es un lugar común de la crítica presuponer el colonialismo intrínseco de la escritura alfabética. No me voy a detener en los detalles de estas tradiciones orales puesto que ya han sido cubiertas en el volumen 1 de esta *Historia de las literaturas en el Perú*, por el ensayo «Literatura oral en los Andes y la Amazonía» de Juan C. Godenzzi y Nicolas Beauclair. Ni tampoco en las versiones escritas de estos relatos porque también han sido estudiadas, en este mismo volumen, por el ensayo «La narrativa indígena amazónica escrita. Una cartografía» de Gonzalo Espino Relucé. Sin embargo, como esta relación es un factor ineludible en la narrativa amazónica escrita en español, y nutre muchas de sus peculiaridades y aspiraciones, iré mencionando aquí algunas de las recopilaciones más importantes que, como lo veo yo, forman parte del proceso de esta narrativa en español.

Estas tres características son ya reconocibles en los relatos más importantes de inicios del siglo XX. En ese momento, la Amazonía se encontraba en el apogeo económico del llamado *boom* de la industria del caucho. En 1907, la industria cauchera del departamento de Loreto alcanzó a representar el 21% del total de exportaciones del país. Pero, como ocurrirá a lo largo del siglo con otras industrias extractivas en la Amazonía, las caucherías son tema de grandes denuncias en la época, debido a la explotación, esclavización y hasta torturas y crueles asesinatos de una mano de obra esencialmente indígena. Manuel Mesones Muro (1862-1943), publicó en 1903 *Vías al Oriente Peruano*, una crónica fundamental de la explotación cauchera y sus injusticias sociales y ambientales. Iniciado en 1882, el *boom* cauchero llegará a su punto más bajo en 1912. A partir de entonces, ocurrirá una crisis en la vida económica, política y cultural de Iquitos. En 1921, por ejemplo, tuvo lugar un levantamiento armado en Loreto, liderado por el capitán Guillermo Cervantes Vásquez (¿?-1933), en protesta por la orden de entregar la región conocida como el Trapecio de Leticia a Colombia. El alzamiento derivó en la fundación de Tercer Estado Federal de Loreto que llegó a durar algunos meses. Muchos intelectuales abandonaron Iquitos: o regresaron a Lima, o fueron perseguidos y se exiliaron en el extranjero por un tiempo. La economía de la región entró en recesión y no hubo expectativas de un crecimiento como el de la época del caucho hasta los años sesenta.

En 1928, César Velarde Bermeo (1894-¿?) publica en Guayaquil, durante el exilio, *Sacha-Novela. Casi-novela de costumbres y leyendas amazónicas*. Esta es la primera «novela de la selva» en el Perú, en la línea de *La vorágine* (1924) del escritor colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928), aunque también guarda enormes diferencias. Por ejemplo, en lugar de reclamar la presencia del Estado central en la región, *Sacha-Novela* explora la necesidad de que, para hacer productiva la Amazonía para el beneficio del mundo, sea preferible su separación del Estado peruano y su unificación con las regiones amazónicas de los países limítrofes para fundar un nuevo Estado. A la incapacidad del centralismo para reaccionar a la crisis del fin de la explotación del caucho, el protagonista, el teniente Velar, autoidentificado como amazónico, a pesar de provenir de la costa, se compromete con el separatismo. Ya en *Sacha-Novela* encontramos, entonces, el registro en la literatura de la región de uno de los temores del Estado peruano inversamente proporcional a su presencia en la región: la disputa de su soberanía sobre el territorio amazónico. También con *Sacha-Novela* se abre una tendencia por representar la vida de frontera en la Amazonía en el período poscauchero y la búsqueda de otras alternativas industriales. En esta línea, tal vez la novela más conocida por el lector sea la publicación, en 1935, de *La serpiente de oro*, de Ciro Alegría (1909-1967), su primera novela.

Sacha-Novela con frecuencia intercala en el argumento la recopilación de narraciones orales indígenas y ribereñas como resultado de las ansias del teniente Velar por sumergirse en los misterios de una Amazonía muy desconocida aún, pero a la que, por otro lado, aspira a colonizar pronto, aunque no haya resuelto muchos de sus misterios. Velarde no es por cierto el primer escritor de la Amazonía interesado en la recopilación de narraciones orales. Ya en 1918, Jenaro Herrera Torres (1861-1941) había publicado su *Tradiciones y leyendas de Loreto*. En poco tiempo, esta publicación se convirtió en un referente de la narrativa dedicada a la recolección y reescritura de las tradiciones orales, mitos e historias orales de la Amazonía.

A través del prefijo quechua *sacha*, que en una de sus acepciones amazónicas significa «falso» o identifica un sustituto, Velarde nos sugiere que su texto es y no es literatura. Y, con ese mismo título, Velarde nos indica que esta ambigüedad no tiene otro origen sino la selva misma: la otra acepción de *sacha* en el quechua amazónico es la de «monte» o «bosque». *Sacha-Novela* sentó un precedente en la evolución de la narrativa amazónica en el siglo XX: aún sin necesidad de recurrir constantemente a las cosmologías indígenas o a referentes literarios románticos, el presupuesto recurrente es que textos y territorios están entrelazados y son interdependientes de alguna manera.

Parece extraño que una narrativa escrita con las características mencionadas hasta ahora tenga tantas dificultades para atraer la atención del público y de los investigadores. La crítica literaria sobre la Amazonía no es ni muy abundante ni muy reconocida en el Perú. Pero sí es una crítica muy activa que se traduce en publicaciones académicas, seminarios universitarios, congresos en ciudades de la Amazonía y en Lima, muchos esfuerzos editoriales y festivales literarios gracias a los cuáles se da a conocer la historia de esta literatura y se difunden nuevos títulos y autores. De las publicaciones con visiones panorámicas del proceso de la literatura en la Amazonía quisiera destacar *De shamiros decidores. Proceso de la literatura amazónica peruana (De 1542 a 2009)* (2009), de Manuel Marticorena Quintanilla; la labor de crítico y editor de Ricardo Vírhuez Villafane, a través de la *Revista Peruana de Literatura*; las *Reflexiones sobre literatura peruana y amazónica. Una aproximación a la cosmovisión andino-amazónica* (2010) de Ángel Gómez Landeo; y *Literatura amazónica peruana* (2006) de Abraham Huamán Almirón, Rocío Noriega Hoyos y el propio Gómez Landeo. Estas publicaciones, además de estar muy bien informadas y con acceso a archivos que no son fáciles de encontrar, son esfuerzos originales por teorizar el proceso de las literaturas amazónicas con la ayuda de epistemologías más locales. Esta crítica tiene también tiende a marcar fronteras, siguiendo criterios de algunas teorías de la literatura en el Perú, y a distinguir rigurosamente entre literaturas amazónicas indígenas, literaturas amazónicas mestizas y literaturas amazónicas hispánicas, según la base lingüística de las narraciones o la identidad étnica o territorial de sus autores. Al final de cuentas, sin embargo, y de una

manera muy amazónica como espero haber explicado para el final de este ensayo, esta misma crítica las reúne o dejan que se junten sin priorizar a una o la otra como más auténticamente amazónicas.

Cabe preguntarse si el poco o ningún sentimiento de urgencia que suele despertar la Amazonía entre los peruanos se deba a la siguiente percepción: lo que ocurre o deja de ocurrir en la Amazonía no es una fuente de amenaza para la supervivencia del Perú como realidad dada o como proyecto. La Amazonía no suscitó esta sensación de emergencia nacional durante el *boom* del caucho entre 1885-1914, ni siquiera por la esclavitud y el aniquilamiento de comunidades indígenas propiciadas por esta industria extractivista. Las intenciones federalistas o separatistas durante el siglo XX son mayormente desconocidas u olvidadas en el presente fuera de la Amazonía. Las guerrillas de 1965 tuvieron un impacto en la conciencia de las Fuerzas Armadas, pero fueron derrotadas con facilidad. Ya sea el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en las selvas de la Provincia de Concepción, Cusco, y en las de las Provincia de Concepción, en Junín; ya sea la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional en los bosques de la Provincia de La Mar, en Ayacucho. Los conflictos armados iniciados por Sendero Luminoso en la década de 1980 no fueron suficiente para llamar la atención sostenida del resto del país a los enfrentamientos del pueblo ashaninka (ashaninka, nomatsiguenga, asheninka y otros), que constituyen prácticamente un tercio de la población indígena amazónica, con Sendero Luminoso y el MRTA entre 1989 y 1995. Estos y otros actores, como los colonos andinos y los narcotraficantes, protagonizaron enfrentamientos armados, cautiverios, migraciones y masacres más propios de una guerra civil abierta (Villasante, 2014). Tampoco el ciclo de esa otra industria extractiva que es el narcotráfico, iniciado en los años ochenta, es percibida como una emergencia nacional que ponga en peligro al Estado-nación. A pesar del dramatismo de estos acontecimientos pareciera como si en el imaginario nacional estos eventos hubieran ocurrido al otro lado de una frontera interna, en un lugar al que los peruanos solían referirse como el Oriente.

Una frontera en el Oriente

¿Qué nos impide a los profesores de secundaria o de educación superior incluir algunos títulos de las literaturas amazónicas en nuestros cursos regulares de «literatura peruana»? Sin lugar a duda, hay obstáculos de tipo práctico. Desde Lima, u otras regiones, la historia social y cultural de la Amazonía puede parecer fragmentada, múltiple y en rápido cambio. Y lo mismo con el proceso de su literatura: el conocimiento profundo de su multiplicidad de lenguas e identidades es inabarcable para una sola persona, las formas de su mestizaje y del encuentro de culturas parecen muy idiosincráticas,

sus conflictos con el Estado central son complejos y hasta contradictorios entre sí, y el vocabulario para analizar la importancia de la naturaleza en esa literatura se nos queda corto. La Amazonía intimida porque siempre nos deja con la sensación de que nunca alcanzaremos la erudición suficiente. A decir verdad, esta ansiedad es uno de sus temas más frecuentes. Al recordar el proceso de escritura de *La casa verde* (1966), Mario Vargas Llosa apuntó esta dificultad en su *Historia secreta de una novela* (1971): «Me atormentaba mucho mi ignorancia del medio: no sabía nada de árboles ni de animales, casi nada de los usos y costumbres locales. Durante un año entero sólo leí libros relativos a la Amazonía, todos los que pude hallar en las librerías y bibliotecas de París, sin discriminación alguna» (1971, p. 61). Para bien o para mal, Vargas Llosa siguió adelante con la que sería su segunda novela y el primero de cinco libros sobre la Amazonía.

En los países «amazónicos», la Amazonía, desde los inicios de su colonización, se plantea como un problema de conocimiento, no solo para la historia de su literatura, sino para cualquier proyecto de colonización, de crecimiento económico o de expansión del Estado en la región. Tal vez el tópico más recurrente en la narrativa sobre la Amazonía, desde los tiempos coloniales, es el que cada nuevo libro promete un «nuevo descubrimiento» de la región que corregirá los errores en narrativas anteriores, especialmente «fantasías» y excesos de «literatura» (Marcone, 2000). Este problema de la producción sistemática de conocimiento sobre la Amazonía estuvo en el centro de atención del Estado durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Durante este período, el Estado peruano solidifica el lugar de la Amazonía como una frontera, pero con una nueva acepción del término. En 1942, en el Perú, se conmemoró el Cuarto Centenario del Descubrimiento del Río Amazonas por Francisco de Orellana. El presidente Manuel Prado y Ugarteche declaró esta celebración en el contexto del fin del conflicto con el Ecuador y de la renovación de la explotación cauchera por la Segunda Guerra Mundial. Entre 1932 y 1933, el Perú había tenido un serio conflicto limítrofe con Colombia por el que el Perú perdió el llamado «Trapecio Amazónico»; y otro conflicto armado con Ecuador por disputas territoriales, en 1941-1942.

Parte muy importante de esta conmemoración fue promover y desarrollar el conocimiento sobre la región. Curiosamente, la Amazonía no había estado tan fuera del radio de atención de los círculos literarios de Lima como habríamos podido imaginar. La colección de cuentos de Ventura García Calderón (1886-1959), *La venganza del cóndor* (1924), incluye relatos bastante conocidos ambientados en la selva. Podemos sumarle a este libro el de Manuel Beingolea (1881-1953), *Cuentos pretéritos* (1933), y el de Fernando Romero (1905-1996), *Doce relatos de la selva* (1934). En la Amazonía, 1940 y 1950 son décadas de gran actividad intelectual y cultural, donde destaca el liderazgo de Francisco Izquierdo Ríos (1910-1981). Junto con él, otros

intelectuales estuvieron dedicados a fortalecer el conocimiento de lo regional para beneficio de los propios habitantes de la Amazonía y al mismo tiempo para hacerlo visible a escala nacional. Ambos objetivos requerían encontrar caminos para superar lo que entonces parecía una división artificial entre los Andes y la Amazonía, sobre todo en la Selva Alta. Por ejemplo, en 1939 Izquierdo Ríos hizo su primera publicación en el género de cuentos: *Ande y Selva*. La segunda parte de esta colección contiene diecisiete relatos amazónicos. Además, Izquierdo Ríos estuvo en la dirección, junto con José María Arguedas, del libro *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (1947), publicado por el Ministerio de Educación, y fue el responsable de la sección dedicada a la selva (Herrera, 2019).

También a propósito del Cuarto Centenario, la revista educativa *Trocha* (1941-1942), fundada por el mismo Francisco Izquierdo Ríos, le dedica un número a esta celebración. El «Grupo Trocha» fue fundamental para vincular el desarrollo de la literatura en la Amazonía con el de la educación de sus propios habitantes. Esta línea de apoyo a la educación nunca ha perdido vigencia entre las literaturas amazónicas, ya sea escrita en alguna lengua indígena o en español, y esta sinergia entre los procesos de la literatura y el de la educación en la Amazonía es un campo de investigación bastante abierto aún. La novela *Gregorillo* (1957) de Izquierdo Ríos fue ganadora del segundo lugar en el Concurso de Novela organizado por la Editorial Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva en 1955. La novela ilustra una tendencia constante en la narrativa amazónica hacia relatos cuyos protagonistas son niños, como si la mejor manera de comunicar las peculiaridades de la naturaleza y de la cultura popular, y el dramatismo de sus conflictos sociales y ambientales fuese a través de la experiencia del mundo de la infancia. No es de extrañar, entonces, que este prolífico escritor incursionara también en la literatura infantil. En esta segunda línea, Izquierdo Ríos publicó en esa misma década *Cuentos del tío Doroteo* (1950), *El amigo de los niños* (1952), *Maestros y niños* (1959) y *El árbol blanco* (1962). En la misma revista *Trocha*, Ana C. Sifuentes de Fernández (1907-1999) se inició en la publicación de cuentos de éxito en la literatura infantil con «Ángel Sisa» y «Pingacuy-sacha». Mucho tiempo después estos y otros cuentos fueron reunidos en *Poesías y leyendas* (1978), reeditado y ampliado en 1982. Dos años más tarde, Sifuentes publicó *Cuentos para niños*. En términos generales lo que caracteriza a la cuentística de Sifuentes, como a la literatura infantil amazónica, es la contemplación, la comunicación y la afectividad por la naturaleza. No faltaron en la época, otra vez, el tratamiento literario de la narrativa oral. En 1939, Arturo Burga Freitas (1908-1970) publicó un clásico de la literatura amazónica: *Ayahuasca*, colección de nueve relatos de las tradiciones orales ribereñas. En 1942, César Augusto Lequerica Delgado (1913-1970) publicó su popular *Sachachorro,* combinación de relatos y crónicas de Iquitos y de la selva.

El historiador Raúl Porras Barrenechea, en aquellos tiempos, especulaba que la Amazonía peruana podría constituirse en algo más que una frontera que resguardara los tratados limítrofes con otros países. En su discurso de inauguración de la Exposición Amazónica en Lima (10 de junio de 1943), Porras Barrenechea argumentaba lo siguiente: como ni la colonización ni la evangelización habían concluido en la región, la Amazonía podría ser la frontera que funcionara como una fuente de regeneración de valores conducentes a un proyecto de nación enraizada en su historia colonial. Veinte años antes, otro historiador, Víctor Andrés Belaunde, se había lamentado precisamente de no poder hacer lo contrario en la Amazonía. En «The Frontier in Hispanic America» (originalmente publicado en inglés), Belaunde argumentaba que los desiertos, las cordilleras y las selvas no eran aprovechables como tierras para la agricultura; o no, por lo menos, para ser parte de una mayor distribución de tierras que hubiera transformado radicalmente las estructuras coloniales, como la tesis del historiador estadounidense Frederick Jackson Turner sostenía para el caso de los Estados Unidos.

Esta tensión entre las expectativas de la Amazonía como una frontera para la regeneración nacional (conservadora o democrática) y el crecimiento económico del país, por una parte, y el escepticismo ante ambos propósitos dadas las particularidades del territorio amazónico, por otra, se refleja en la narrativa de la época. Por ejemplo, por estos años aparecieron las primeras novelas históricas en torno a los aventureros cuyos delirios la selva alimentó. En 1942, *Fitzcarrald, el rey del caucho*, de Ernesto Reyna (1904-1976); en 1943, *Fitzcarrald ante la Historia*, de Zacarías Valdez Lozano (1870-1965); y en 1946, *Dos rebeldes españoles en el Perú: Gonzalo Pizarro, Lope de Aguirre*, de Rosa Arciniega (1909-1999). Pero es en el género narrativo de la «novela de la selva» donde esta tensión es el meollo argumental de los relatos. Me explicaré haciendo referencia a *Sangama* (1942) de Arturo D. Hernández (1903-1970).

Al nivel latinoamericano, este género incluye clásicos como los llamados «cuentos misioneros» del uruguayo Horacio Quiroga; de José Eustasio Rivera, *La vorágine* (Colombia, 1924), y de Rómulo Gallegos, *Canaima* (Venezuela, 1935). La propuesta central de la «novela de la selva» radica en que en este territorio ocurriría una «auténtica» interacción con la naturaleza. A veces esta autenticidad se entiende como la dominación de la naturaleza a través de la civilización y la modernización, pero más frecuentemente se entiende como todo lo contrario; es decir, como una oportunidad para crear en la selva una alternativa a los males de la llamada «civilización». En estas novelas, por lo general, un sujeto urbano moderno abandona la ciudad, desilusionado con la expectativa de alcanzar en ella su emancipación de restricciones y condicionamientos sociales, su autorrealización y su bienestar. A lo largo de su viaje de huida, poco a poco el protagonista renueva su ilusión con la esperanza de alcanzar sus expectativas en los bosques del trópico. Además de nuevas oportunidades para alcanzar el ideal de

llevar una vida de acuerdo con valores modernos (emancipación, autorrealización y bienestar) que, paradójicamente, la ciudad no le puede dar, el viajero emprendedor encuentra que el bosque le ofrece la posibilidad de experimentar un regreso a los orígenes prehistóricos de la humanidad, y a un mundo natural del cual se pueden derivar algunas verdades «universales» sobre las naturalezas humana y no humana.

La expectativa de esta vida moderna pero alternativa, no obstante, termina igualmente por fracasar. En parte porque los conocimientos sobre la naturaleza de la selva en los que se apoyaba la aventura de renovación terminan por revelarse como equivocados. En parte, también, porque al llegar a sus destinos estos emprendedores descubren que las versiones más barbáricas del capitalismo los han precedido y aguardan amenazadores. Las industrias extractivistas amenazan esclavizar a colonos migrantes, como antes hicieran con los pueblos indígenas. Ante la incertidumbre suscitada por un fracaso del cual el bosque y los ríos también son responsables, los protagonistas de estas novelas terminan por reconocer, aunque no necesariamente abrazar, la intervención en sus vidas cotidianas y psíquicas de fuerzas insólitas en otras partes que no fuese la selva, y de un animismo «mágico» de seres no humanos que pueblan el territorio. La «novela de la selva» crea, pero no articula, la necesidad de una manera de pensar que el mexicano Enrique Leff llama la «complejidad ambiental» (2007). Es decir, la selva, considerada holísticamente, excede la voluntad de construir el mundo de acuerdo con una racionalidad científica y con la racionalización de los procesos sociales.

En 1942, con el auspicio de la comisión encargada del Cuarto Centenario del Descubrimiento del Río Amazonas, Arturo D. Hernández publica su novela *Sangama.* Es una de las novelas de la Amazonía más conocidas, traducidas y republicadas; y no es infrecuente encontrarla en los planes de estudio de literatura en escuelas secundarias. *Sangama* es el exponente más reconocido de una narrativa amazónica que hace de la selva peruana la frontera desde la cual puede surgir una regeneración del país. Y es también un buen ejemplo de «novela de la selva», aunque con peculiaridades muy interesantes debido al contexto nacional. Otros títulos importantes de Hernández son *Selva trágica* (1954), y *Bubinzana, la canción mágica del Amazonas* (1960). Uno de los protagonistas de *Sangama*, Abel Barcas, es un joven de la ciudad que llega a la selva en busca de nuevas oportunidades económicas durante el *boom* del caucho en el río Ucayali. Al llegar al pueblo de Santa Inés, pronto se encuentra cara a cara con los factores que funcionan en contra de la colonización de la selva. Uno es la precariedad del paisaje mismo: el poder de los ríos y del clima lo transforma constantemente y hace difícil la agricultura. Luego, en el bosque, el peligro para el colono acecha en todo momento: insectos, reptiles y otras alimañas hacen su vida insoportable. Por último, Barcas encuentra el abuso del poder en el personaje del Gobernador, quien se apropia del aparato del Estado para sus intereses particulares y en perjuicio de colonos e indígenas.

Imagen 1. Portada de *Sangama: novela de la selva amazónica*, de Arturo D. Hernández. Lima: Impr. Torre Aguirre, 1942, primera edición.

Bajo la protección del personaje llamado Sangama, Barcas se internará en la selva en busca de los cauchales que puedan traerle la fortuna. La aventura es también un viaje de iniciación en la Amazonía. De Sangama, el joven empresario aprende mucho sobre mitos, historia, flora, fauna y geología de la selva. De hecho, Sangama comparte con Barcas un conocimiento de la selva en que esta posee poderes que escapan a la comprensión del hombre actual. Sangama es un sabio —aunque en su comunidad es llamado «curandero» —, con amplios conocimientos de la selva y sus habitantes humanos y no humanos, pero también de los Andes y de la historia de los Incas. Más aún, Sangama proviene de los Andes, se considera descendiente de los Incas, y tiene su propia agenda al internarse en la selva con Barcas: su misión es restaurar, desde la Amazonía, el Tahuantinsuyo. Al final de cuentas, Sangama muere sin cumplir este propósito «civilizador», de signo tan contrario al que deseaba Porras Barrenechea. y sugiere la imposibilidad de esta restauración. O tal vez no. Elizabeth Pacheco Dávila y

Ángel Héctor Gómez Landeo (2015), entienden que la muerte de Sangama representa la transición de la restauración del Tahuantinsuyo del pasado a la utopía de un Tahuantinsuyo distinto, acorde a los tiempos actuales; aquel que la hija de Sangama, Chuya, y su pareja, Barcas, sacarían adelante.

Esta conexión entre Amazonía y Tahuantinsuyo en Hernández no es arbitraria. Hay bases históricas que nos cuentan sobre la huida de pueblos andinos a los Andes amazónicos, y más allá, con la caída del Tahuantinsuyo. Luego, la colonización misma de los españoles permitió la difusión de la cultura andina en la Selva Alta, incluyendo la labor de los misioneros (Pacheco Dávila & Gómez Landeo, 2015). Sin embargo, es igualmente cierto que Arturo D. Hernández hace de valores y creencias andinas y de la historia de los Incas un portal para integrar la Amazonía al imaginario de lo nacional, y para dotar a la frontera amazónica de un carácter regenerativo. Desde una perspectiva contemporánea, *Sangama* corre el riesgo de homogeneizar los mundos indígenas andinos y amazónicos. Pero hay que considerar también que Hernández no contaba en los años treinta con una antropología social y cultural amazónicas a la cual recurrir. El libro pionero de la antropología profesional amazónica *The Tropical Forest Tribes*, o el volumen 3 del *Handbook of South American Indians*, de Julian Steward, no se publicó hasta 1948.

A pesar de las iniciativas del Cuarto Centenario, la historia de la Amazonía es, para el Estado nación, la de una frontera que una y otra vez, en los siglos XX y XXI, no cumplirá con las expectativas de ser fuente de inspiración para una regeneración de la identidad nacional que se nutre de la gesta de la colonización de la selva a la vez que la «peruaniza». Y es una frontera que tampoco cumplirá con las expectativas de generar en la economía del país un gran salto de crecimiento económico. Peor aún, es una frontera que termina revelando lo opuesto a lo que perseguía: la modernización que el Estado promueve tiene consecuencias negativas dramáticas para poblaciones locales y para los sistemas ecológicos de los cuales estas dependen, y que estas consecuencias o el miedo a ellas terminan por suscitar oposición contra los planes del Estado central para la Amazonía. Ese lugar marginal de la Amazonía peruana en el imaginario nacional, del que sus líderes e intelectuales se han quejado siempre, no es el resultado de que no se haya hecho una tarea de investigación que, por ciertos prejuicios raciales o coloniales, ha sido obstaculizada. Ese silencio, que ahora nos damos cuenta que incluye hasta el olvido de lo logrado en los cuarenta y cincuenta, es el resultado de un juicio ya hecho motivado por la desilusión de los promotores de la «civilización» y el «progreso» ante la «resistencia» de la Amazonía a ese rol de frontera de lo nacional.

«Auge y caída» de procesos de modernización

¿Es la distancia geográfica de la Amazonía realmente un problema para que el resto del país la sienta más cerca? Google Maps calcula que un viaje por carretera desde Lima al Cusco tomaría unas diecinueve horas. El resultado es el mismo cuando estima la duración de un viaje por carretera desde Lima hasta el balneario de Punta Sal, en Tumbes. El viaje por carretera desde Lima a Pucallpa, en la región Ucayali, según Google Maps, tomaría diecisiete horas. Cuatro horas más hasta Tarapoto, en la región San Martín. Y lo mismo es verdad sobre el transporte aéreo. El viaje en avión entre Lima y Cusco toma una hora y quince o veinticinco minutos de vuelo. Si quisiéramos volar hasta Punta Sal, el vuelo duraría una hora y cuarenta y cinco minutos. Esto es exactamente lo que demora viajar por avión desde Lima a Iquitos, en la región Loreto. Una vez en la Amazonía, el viaje al interior por ríos es tan o hasta menos complicado que el viaje por carreteras secundarias en los Andes. La Amazonía no está más lejos ni es considerablemente menos accesible que otros destinos turísticos populares en el Perú. De hecho, hay que evaluar cuidadosamente el acortamiento de esa distancia.

El Corredor Vial Interoceánico Sur Perú-Brasil, por ejemplo, es una red de carreteras que conecta la costa sur del Perú con la costa sur de Brasil, en el Océano Atlántico. Fue terminado oficialmente en el año 2017. Atraviesa los bosques de Cusco y Madre de Dios, y los estados amazónicos de Acre, Rondonia, Mato Grosso y Goias, en Brasil. En contra de lo planeado, este Corredor Interocéanico no ha tenido el éxito comercial esperado entre los mercados de ambos países. Sin embargo, desde su construcción ha acarreado los impactos social-ecológicos que experiencias previas anticipaban: a) amenazas a la soberanía territorial de los pueblos indígenas en aislamiento o en contacto inicial (PIACI), b) el avance caótico, ambiental y socialmente destructivo de la explotación de oro, c) la deforestación y aceleración del ritmo de pérdida de biodiversidad, y d) la contaminación de suelos y aguas (Rioja-Ballivián, 2010).

¿Por qué los objetivos y consecuencias de este y otros ambiciosos proyectos de comunicación y transporte para el desarrollo económico del Perú y la Amazonía, tan del presente, son relevantes para valorar la historia de las literaturas de la Amazonía? Esta región ha vivido una larga historia de grandes expectativas de crecimiento económico, especialmente a partir de la década de los sesenta. Estas expectativas con frecuencia han sido frustradas, a pesar del enriquecimiento de algunos cuántos. Así, les ha tocado a las poblaciones amazónicas lidiar con el legado de la desilusión, entre ellos el despoblamiento y el deterioro ecológico de las zonas rurales en donde hasta hoy vive la mayoría de su población, y la marginación de migrantes en las ciudades de la zona. El impacto social-ecológico de inversiones de capital en la Amazonía, sobre todo del tipo El Dorado, o del enriquecimiento rápido, es una historia que está bien recogida en

la narrativa amazónica del siglo XX. Por otro lado, es verdad que también es frecuente en esa narrativa el reclamo contrario: acortar las distancias entre la Amazonía y el Estado central y los mercados. En ambos casos, cuando el Estado no cumple con las expectativas de algunas de estas posiciones, la narrativa también recoge las aspiraciones de sujetos amazónicos por mayor control territorial. Por ello cuentos y novelas de la zona, durante el siglo XX, y prácticamente de cualquier período, constituyen una memoria, colectiva y pública, de la historia del desarrollo económico en la región, sobre todo de los logros y fracasos de sus ciclos de «auge y caída».

La década de 1960 es el período de la historia de la Amazonía cuando la región se lanza con mayor determinación hacia políticas de crecimiento económico. En 1963, empieza el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry (1963-1968) al que sigue, después de un golpe militar, un gobierno de las Fuerzas Armadas liderado por el general Juan Velasco Alvarado (1968-1975). El primero fue famoso por poner en práctica un plan nacional para la colonización de la Amazonía («la conquista del Perú por los peruanos») que incluía el trazado de carreteras para apoyar una nueva frontera agrícola y ganadera en la Amazonía y la extracción industrial de recursos naturales del bosque y del subsuelo. El segundo promovió la reforma agraria en la Amazonía, con el apoyo de varios sectores sociales de la zona. De hecho, los sesenta fueron los años de los primeros intentos de organización indígena autónoma para que las comunidades pudieran defenderse contra la penetración de los colonos y las empresas explotadoras de materias primas. Los pueblos Ashaninka, Amuesha y Awajún del Alto Marañón iniciaron el movimiento federativo de las comunidades.

En 1962 se fundó la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana en Iquitos. La actividad editorial se incrementó significativamente. La Primera Jornada del Libro Loretano se lanzó en 1957. Posteriormente, en la década de los sesenta, tuvieron lugar dos iniciativas más: el Primer Festival del Libro Amazónico y Ediciones Populares Selva, ambas impulsadas por el poeta, narrador y periodista Róger Rumrrill (1938-) (Best Urday 2019). Surge el «Grupo Bubinzana» liderado por Rumrrill. En el espíritu de los cambios traídos por el *boom* de la nueva novela latinoamericana, el ideario del grupo incluye una crítica a la literatura amazónica que le precede por supuestamente privilegiar el protagonismo de la naturaleza sobre las experiencias y críticas sociales. Es la misma actitud expresada por Mario Vargas Llosa, aunque en términos más duros, cuando nos relata su proceso de escritura de *La casa verde* (1966):

> Recuerdo sobre todo las increíbles «novelas amazónicas», con sus faunas y flores demagógicas: mariposas del tamaño de las águilas, árboles caníbales, serpientes acuáticas largas como serpentinas. Pensé en un momento escribir un ensayo sobre esa literatura amazónica, casi desconocida, poco interesante desde el punto de vista literario, pero curiosa como símbolo de los vicios más comunes a cierta narrativa

> latinoamericana, pues había logrado asimilarlos todos: predominio del orden natural sobre el social, pintoresquismo, dialectalismo, frenesí descriptivo, truculencia. Pero luego desistí porque no me sentía con fuerzas suficientes para bucear de nuevo en esa feria de horrores literarios amazónica (1971, p. 62).

La visión del «Grupo Bubinzana» se expresa en la colección *Narradores de la selva. Antología* (1966) editada por Rumrrill. Este representa un momento de inflexión en la narrativa amazónica que busca deliberadamente ponerse en línea con las grandes transformaciones literarias en el Perú y en América Latina. Modernizarse literariamente, pero al mismo tiempo prestar atención a si las políticas de desarrollo efectivamente combaten la pobreza y traen mayor justicia social. Entre los textos que la *Narradores de la selva. Antología* celebra se encuentra el cuento «El monstruo» (1956), de Germán Lequerica Perea (1932-2002). El cuento es celebrado como un texto pionero en prestarle atención a los conflictos entre clases sociales que tienen lugar en las zonas rurales de la Amazonía y que justifican la Reforma Agraria. El cuento narra un enfrentamiento entre un hacendado y sus trabajadores que termina con la intervención en el conflicto de una enorme boa.

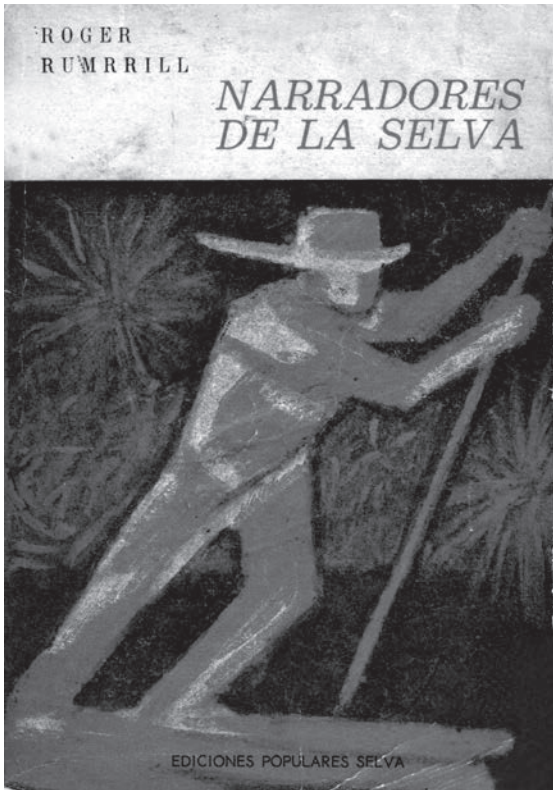


Imagen 2. Portada de *Narradores de la selva: antología*. Selección, prólogo y notas de Roger Rumrrill. Iquitos: Ediciones Populares Selva, 1966.

En 1963, se inicia el cierre del ciclo regionalista en la narrativa amazónica con la novela *Paiche* de César Calvo de Araujo (1905-1970). Acorde con los tiempos, la novela recurre a ideas socialistas o comunistas para imaginar alternativas a la colonización de la selva: narra las vicisitudes de una granja colectiva en la selva. Y, a la vez, despliega un vasto conocimiento de las variaciones dialectológicas del español amazónico y de lenguas indígenas (Pau, 2020). A pesar de los llamados a superar la tradición «regionalista» enfocada en lo rural, continuaron con la misma energía las recopilaciones de relatos orales indígenas y no indígenas, la diseminación sin fronteras de las cosmologías indígenas, y su influencia en la cuentística y la novela. En 1958, Víctor Morey Peña (1900-1965) publicó *El motelo* y Humberto del Águila (1893-1970) publicó *Cuentos amazónicos*, aunque algunos de estos ya habían aparecido en los años veinte, en Lima. Ambas colecciones de cuentos plantean versiones novedosas de temas fundamentales en la narrativa «regionalista» amazónica desde el fin de la época del caucho: a) los desafíos de un medio ambiente distinto y peculiar para generar crecimiento económico, b) el protagonismo de los animales como personajes y hasta como narradores, y c) la presentación de humanos como animales. La misma admiración por la selva y la cultura de sus habitantes rurales se manifiesta en la novela *Un romance en San Ramón de Pangao* (1968), de Catalina Ivanoff, seudónimo de Dora Amelia Narrea (1936-¿?). El relato narra el descubrimiento de la Amazonía por parte de una profesora que llega para vivir entre los campas, hoy conocidos como el pueblo Ashaninka. En 1960, Arturo D. Hernández, el autor de la novela *Sangama* (1942), publica su primera colección *La Tangarana y otros cuentos*. Entre los trece relatos es muy popular «El animal sobre sus patas traseras», narrado desde la perspectiva del roedor picure o también conocido como añuje. Estas características son frecuentes en los relatos orales indígenas y no indígenas, y afines al llamado «perspectivismo amazónico» reconocido por los antropólogos a partir de la década de 1990 (Viveiros de Castro, 1998). En lo esencial, en cosmologías indígenas amazónicas, los seres no humanos tienen también las propiedades de comunicación y gestión que en las culturas modernas se asocian solo con sujetos humanos. Estas culturas no antropocéntricas, sin embargo, cuando representan estas propiedades en los seres no humanos, recurren a estrategias antropomórficas.

Del «conflicto entre hombre y naturaleza» a sistemas social-ecológicos

La Amazonía en el Perú constituye el 60% del territorio nacional. En el Perú está el 9%, o unos sesenta y nueve millones de hectáreas, de la cobertura de selva tropical o bosque lluvioso en América del Sur. Solo Brasil, por supuesto, tiene más selva a pesar

de la deforestación más acelerada que tiene lugar en el país vecino. Es muy probable que primeramente estos números le sugieran al lector que la Amazonía es un territorio aún por hacer productivo para beneficio de la economía nacional. Si, por ejemplo, no tuviésemos ninguna apreciación por el bosque (como ha ocurrido en la legislación peruana hasta tiempos muy recientes), pensaríamos que el territorio que pareciera estar a disposición para otras actividades económicas después de la deforestación es inmenso. La extensión del bosque tropical en la Amazonía del Perú es equivalente ¡al 179% del territorio nacional actualmente dedicado a la agricultura y la ganadería (30% del territorio)! Y, por supuesto, están los recursos de hidrocarburos en el subsuelo que son bastante conocidos. Este supuesto potencial económico contrasta marcadamente con el impacto real de la Amazonía en el producto bruto interno (PBI). Según el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI, 2019), en 2018 la Amazonía produjo apenas el 5% del PBI del país. Según la misma fuente, las regiones de la Amazonía recibieron el 7,5% de los gastos corrientes y de capital presupuestados por el Estado peruano para ese mismo año. Después de doscientos años de vida republicana, la Amazonía en el Perú sigue siendo la promesa de una frontera llena de recursos naturales que nunca ha regresado a los esplendores y derroches de la época del caucho.

La cuestión de cómo entendemos las peculiaridades de la naturaleza en la Cuenca del Amazonas debiera parecernos ya indispensable en cualquier aproximación a la Amazonía, desde la economía hasta la literatura. Es decir, con la selva no basta llamarla «naturaleza» puesto que la selva tropical no es cualquier otro ecosistema. Menos aún es apropiado considerar a la Amazonía como esencialmente un espacio natural, salvaje, dada su baja densidad de población (un promedio de 7.1 habitantes por km^2, en el Perú). Como un gran ecosistema, la Amazonía no es el resultado de una ausencia de intervención humana sobre el territorio, sino de ciertos entrelazamientos de sistemas «naturales» y sistemas «sociales» a lo largo de muchos siglos. La Amazonía es, como hemos explicado al principio de este ensayo, un sistema social-ecológico (SSE).

En ningún lugar del planeta, ni siquiera en las grandes ciudades, la «naturaleza» es simplemente un escenario en donde tiene lugar la historia de los seres humanos, supuestamente regida por sus propias leyes. Aunque las personas se sientan o se piensen a sí mismas como «aisladas» o «alienadas» de la naturaleza en sus vidas cotidianas, los sistemas humanos y naturales están siempre interconectados, son interdependientes el uno del otro, y se retroalimentan los unos a los otros (Biggs, Clements, de Vos, Folke & Manyani, 2020). Así, por ejemplo, aquello que con frecuencia la narrativa amazónica, y su crítica literaria, llama el «conflicto entre hombre y naturaleza» no tiene por qué ser entendido como la enunciación de una separación preexistente e irremediable entre el colono ribereño o el industrial extractivista, por un lado, y el medio ambiente, por el otro. Esta frase puede ser entendida como una forma de nombrar la interconexión,

pero también retroalimentación entre las actividades de ambos, la capacidad de adaptación frente a las consecuencias de la intervención de uno sobre el otro, y si esta interdependencia es sostenible o no en el tiempo. Desde la industria de la extracción del caucho en la Amazonía hasta la explotación contemporánea de hidrocarburos todas las actividades industriales extractivistas que han ocurrido en el siglo XX en la Amazonía son parte de un SSE en el que los sistemas naturales y sociales van interactuando entre sí. SSE no es, por lo tanto, un concepto que nombra una «armonía», «equilibrio» o «sostenibilidad» entre humanos y no humanos. Lo que SSE propone es que no hay un momento cuando las sociedades amazónicas, urbanas o rurales, indígenas o no, y sus artes y literaturas estén más «alejadas» o «cercanas» a la naturaleza.

¿De qué manera el concepto de SSE puede ser de utilidad para comprender los grandes rasgos del proceso de la historia de la narrativa en la Amazonía? Esta narrativa es un archivo que da cuenta de procesos adaptativos desde la perspectiva de actores locales. Más aún, podemos pensar el conjunto de la narrativa amazónica en español como propuestas de respuestas adaptativas que buscan, en mayor o menor medida, visiones compartidas, cambios institucionales necesarios, y, en fin, ser los relatos a través de los cuales estas visiones se comuniquen a los involucrados. Una consecuencia frecuente en un proceso de adaptación de un SSE es el de buscar nuevas formas de gobernanza como respuesta a una crisis, como ya hemos comentado antes sobre la historia y las narrativas de la Amazonía. Otra, es la capacidad de aprendizaje de pasadas gestiones exitosas o fracasadas, es decir, la importancia de desarrollar una memoria histórica. Y otra más es la capacidad para autoorganizarse en respuesta a presiones internas o externas. Entiendo desde esta última característica de la resiliencia social-ecológica la voluntad constante en la narrativa amazónica escrita del siglo XX por dialogar con cosmologías locales a través de sus lecturas y reescrituras de narrativas orales. En la narrativa amazónica escrita ocurre con muchísima frecuencia el acercamiento de maneras de ver y vivir el mundo que hace de la literatura amazónica un facilitador de la reorganización de los actores sociales.

En 1971 ocurrió el descubrimiento de los yacimientos de petróleo en Pavayacu y Trompeteros, en Loreto. La ilusión de un nuevo El Dorado acrecentó, una vez más, el despoblamiento del campo, la desarticulación de la producción agrícola y el aumento del costo de vida en las ciudades amazónicas. La crisis se agudizó en 1975, cuando disminuyó la producción de petróleo y empezó a crecer, alternativamente, el narcotráfico. Con los ochenta, llegó la irrupción del narcotráfico y la presencia de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Por distintas razones, estas perturbaciones externas terminaron incrementando el patrón por medio del cual las poblaciones indígenas migraron a la ciudad, y se aceleró así el proceso de transformación espacial de la Amazonía, que conllevó aún a mayor marginalidad

urbana. En 1986, Jaime Vásquez Izquierdo (1935-2008), para algunos el narrador más importante de la Amazonía y quien mejor ha contado la transformación de sus ciudades, publicó su novela *Río Putumayo*. La novela nos lleva al Iquitos de los años treinta y al conflicto con Colombia. A esta novela se le suman luego *Cordero de Dios I* (1989) y *Cordero de Dios II* (1991), visiones del Iquitos de los cuarenta a los sesenta. En 1990, Jorge Nájar Kokally (1945-) publica la novela *Morir en La Pedrera*. En la década de 1990 le seguirán *Mayushin. Ángeles y diablos* (1998) y *Nadie escucha el canto* (1999). Las novelas de Nájar Kokally ilustran cómo creencias, valores y prácticas de las culturas indígenas participan en la vida de los mestizos en zonas rurales, pero también en zonas urbanas. A esto, le suma elementos de la narrativa policial para dar cuenta de la corrupción por el narcotráfico, la extracción ilegal de madera, y los negociados de las petroleras y hasta del turismo.

En 1974, se aprobó la Ley de Comunidades Nativas y se inició el proceso de titulación de tierras de comunidades indígenas. A la luz de estos avances, en 1980, varias federaciones de comunidades indígenas decidieron crear la Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana (Aidesep). De manera paralela, y con la misma energía, continuaron las recopilaciones escritas de relatos orales indígenas y no indígenas, y por ello su influencia en la cuentística y la novela se hace más sutil. En 1974, por ejemplo, José Luis Jordana Laguna publicó *Mitos e historias aguarunas y huambisas de la Selva del Alto Marañón,* realizada entre el pueblo Awajún como resultado del trabajo conjunto con la población indígena en el marco de los procesos de castellanización. En 1975, André-Marcel D'ans, que trabajó principalmente con el extraordinario narrador Bishko Hinakëwë (o Raúl Díaz), publicó *La verdadera Biblia de los Cashinahua* (1975) donde explora los orígenes de esta cultura, sus creencias religiosas y rituales, y aspectos de la vida cotidiana en el pueblo Cashinahua.

A partir de la década de 1980, la narrativa amazónica escrita da un giro epistemológico hacia las culturas amazónicas, indígenas o mestizas, para mirar también la complejidad de todo el presente y el pasado de la Amazonía. Otra vez, es una evolución paralela al fortalecimiento del movimiento indígena. En 1988, por ejemplo, se inició la implementación del Programa de Formación de Maestros Bilingües de la Amazonía Peruana (Formabiap) a través de un convenio entre Aidesep y el Ministerio de Educación. En 1981, César Calvo Soriano (1940-2000) publicó *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Esta novela marca una evolución importante en la narrativa amazónica: la imbricación de prácticas chamánicas en la textualidad misma de los relatos y en múltiples aspectos de las realidades amazónicas. Ese mismo año, Arnaldo Panaifo Texeira (1948-2005) publicó *Cuentos y algo más* (1981). Le seguirán *El ocaso de Ulderico, el Multiforme* (1986), *Esta noche la eternidad* (1994) y *Cushuri* (1999). Nacido en Iquitos, las epistemologías y ontologías de las culturas amazónicas

encontraron en sus obras una expresión imaginativa de primer nivel. Panaifo Texeira aborda las problemáticas generadas por una modernización acelerada o caótica con ayuda de las visiones míticas de los pueblos amazónicos y una fuerte crítica a la depredación de los recursos de la Amazonía. Y lo mismo se puede decir de Róger Rumrrill, quien en esta nueva etapa publicó, en 1983, *Vidas mágicas de tunchis y hechiceros*, al que seguirá *El venado sagrado* (1992) y *La anaconda del Samiria* (1999). Cabe destacar que, en la narrativa breve, a pesar del supuesto fin del «regionalismo», continúan las narraciones de la vida rural cotidiana en la Amazonía, a su vez inspiradas en relatos orales. Por ejemplo, en el popular *Munainini y el manguaré* (1987), de Cecilia Barcellos de Zarria (1941-1998) y en *Shullumba y otros cuentos* (1994), de Nelly Soto Solsol de Vila. La narrativa amazónica de las décadas de 1970, 1980 y 1990 nos sugiere que, en el proceso de adaptación a una nueva oleada de desarrollismo económico y otras perturbaciones externas, la narrativa escrita amazónica se convierte en un lugar donde ocurren experimentos de los cuales surgen visiones compartidas para lidiar con esos cambios.

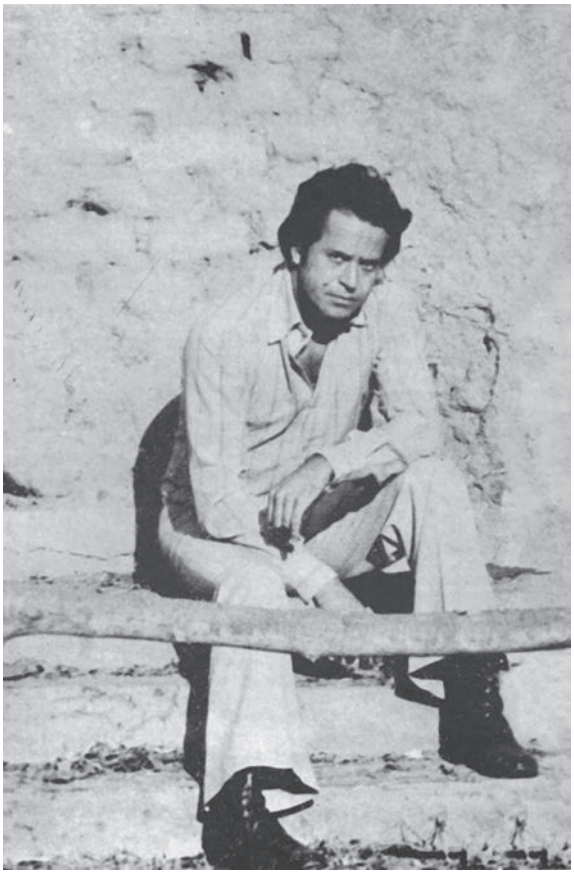


Imagen 3. Foto de César Calvo Soriano. En *Bubinzana. Revista Cultural de Proceso*, año IV, N° 10, p. 62, 1981.

Puesto en el contexto de la historia y la literatura de la Amazonía en estos años, llama la atención la novela *El hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa (1936-). De todas las novelas de Vargas Llosa ambientadas en la Amazonía, esta novela comparte algunas de las aspiraciones y ansiedades de los narradores amazónicos del período, pero las resuelve de manera opuesta. El origen de la novela es un proyecto del protagonista-escritor (*alter ego* de Vargas Llosa), allá por 1963, de hacer a través de una ficción una etnografía del pueblo Machiguenga con «autenticidad» y «sin demagogia». Pero, la tarea excede a sus capacidades literarias y, después de varios fracasos, el protagonista se ve obligado a abandonar la tarea. Veintitrés años después este proyecto resucita, pero con modificaciones importantes. Ciertamente, este protagonista-escritor ha madurado como persona y como artista. Luego, el pueblo Machiguenga que había despertado tanto su curiosidad «ya no encajaban en esas imágenes que yo había fraguado de ellos» (1987, p. 158). Finalmente, a lo largo de esos años, misioneros, lingüistas y antropólogos habían llevado a cabo una recopilación de relatos orales machiguengas que no existía antes. En los ochenta, ahora si era posible escribir esa novela.

A contracorriente de la efervescencia del movimiento indígena en la década de 1980, la celebración de la cultura machiguenga por parte del protagonista-escritor de la novela excluye aquello en lo que el pueblo Machiguenga ha devenido, y se esfuerza por ofrecer una imagen de los indígenas congelados en alguna actividad típica, literalmente escuchando a su hablador (el contador de historias y noticias entre los Machiguenga), como en un museo antropológico. Esta novela se apoya en un discurso de lo «primitivo» gracias al cual nos presenta la cultura machiguenga como evidencia de algunas características «esenciales» y «universales» del ser humano. Vargas Llosa encuentra en los habladores machiguengas la inspiración y confirmación de cuál es el rol del escritor moderno: satisfacer una necesidad humana por contar historias que garantizan la comunicación y la solidaridad entre los miembros de una comunidad y, por lo tanto, su resiliencia.

A contracorriente también de la narrativa amazónica de estos años, Vargas Llosa no encuentra que las cosmologías amazónicas sean relevantes para entender las complejidades de la modernidad, dentro o fuera de la Amazonía, y menos aún para pensar respuestas a sus problemas. Todo lo contrario. Las culturas amazónicas indígenas estarían desapareciendo o, por lo menos, lo percibía así en los años ochenta el protagonista-escritor de la novela. Y, ante la explotación capitalista o el «purismo amazónico» de antropólogos radicalizados, la supervivencia de esta gente dependería de su capacidad para integrarse a la modernidad. Tal vez el rasgo primitivo más pernicioso, según esta novela, es el pensamiento mágico y el animismo de lo no humano. Pero creo que lo que más nos llamaría la atención de esta novela, leída en medio de esta crisis que llamamos el Antropoceno, es el rechazo del protagonista-escritor, como dañina para

el país, a la creencia en la cultura machiguenga, según la novela, de que la finalidad de una vida social armoniosa es cumplir con la responsabilidad de mantener la armonía del mundo. En conclusión, *El hablador* es una celebración de la cultura «primitiva» machiguenga, y hasta admiración por su institución del hablador, acompañada de la convicción de que esta cultura puede ser el objeto de una nostalgia, pero nunca ser un camino hacia los desafíos del presente y del futuro. En este sentido, *El hablador* se diferencia diametralmente de las propuestas más recurrentes en la narrativa amazónica escrita en español, y tal vez ilustra bastante bien algunas de las características fundamentales del imaginario de la Amazonía en el resto del país.

Cambio climático, diversidad cultural y biodiversidad

El presente y el pasado de la Amazonía desde mediados del siglo XX es parte fundamental de cambios dramáticos en la biósfera del planeta. Como es bien conocido, la deforestación de la Amazonía tiene consecuencias importantes en el cambio climático. En el año 2016, la emisión en el Perú de gases de «efecto invernadero» que generan el calentamiento global, ascendió a 172.26 millones de toneladas (Ritchie & Roser, 2020). Desde entonces, dos tercios de esta producción de gases de efecto invernadero se relaciona con el mal uso del bosque (tala y quema de árboles) y malas prácticas en la agricultura y la ganadería. Pero la historia no acaba aquí. La selva en el Perú almacena 7 billones de toneladas métricas de carbono (Collyns, 2014). Para entender cuánto es esto, baste decir que el carbono almacenado en el bosque tropical es equivalente al 17,5% de las emisiones globales en el planeta para el año 2019. Y el potencial es aún mayor puesto que la Amazonía absorbe 2 billones de dióxido de carbono al año. La conclusión derivada de esta información es que la contribución más importante de los peruanos para mitigar el cambio climático en el planeta y en el país es prevenir más deforestación y cambiar las prácticas de agricultura y ganadería en la Amazonía después de la deforestación. Sin embargo, la deforestación ni siquiera aparece entre los tres factores más asociados con el cambio climático en el estudio de actitudes hacia ello que el Ministerio del Ambiente llevó a cabo en 2014-2015 entre la población de Lima, Cusco e Iquitos (Minam, 2016).

De acuerdo con el Censo Nacional de 2017 (INEI, 2018), la población de la Amazonía constituye 13,8% del total del Perú, es decir, 4 076 000 (de un total de 29 381 000). De estos cuatro millones de habitantes, 212 823 personas se autoidentificaron en el censo como indígenas o miembros de pueblos originarios de la Amazonía. La Aidesep no reconoce de hecho estas estadísticas y afirma, en su página web, que la población indígena u originaria en la Amazonía suma 650 000 personas (16% de la población de la Amazonía). La población indígena de la Amazonía estaría

distribuida en 1786 comunidades (1809 según la Aidesep), 13 familias lingüísticas (17 según otros estudios, o 19 según la Aidesep), un total de 41 lenguas, 60 grupos étnicos (64 de acuerdo a la Aidesep, o 51 de acuerdo a la estatal Base de Datos de Pueblos Indígenas). Algunos de estos grupos pueden ser considerados como multiétnicos. Estos números nos confrontan con alguna información importante para definir el contexto en el cual podemos leer las literaturas de la Amazonía.

Esta información sobre la población en la Amazonía nos plantea que las identidades en la Amazonía son fundamentalmente fluidas, multiétnicas y mayoritariamente mestizas. En el Perú, según el censo de 2017, el 60,2% de la población se percibe a sí misma como mestiza. Con la excepción de la región de Madre de Dios, todas las otras regiones amazónicas se encuentran entre las diez primeras en esta categoría. Privilegiar una imagen indígena de la Amazonía es probablemente una táctica correcta porque ciertamente el activismo y las cosmologías de los pueblos indígenas están en la vanguardia de la protección de los ecosistemas de la región. Pero no es un privilegio que deba quedar sin ser examinado y, entonces, paradójicamente contribuir a la invisibilización y deslegitimación de otros actores sociales. Ojalá esta cartografía sobre la narrativa amazónica escrita haya puesto precisamente en evidencia que esta narrativa es un espacio especialmente seguro para acercarse a las peculiaridades de su mestizaje, sus intercambios entre culturas, y sus identidades múltiples.

La otra cara de la diversidad lingüística y cultural es la diversidad biológica. No podemos celebrar y fomentar una sin hacerlo también con la otra. La coevolución de la diversidad cultural y de la diversidad biológica (desde la escala del bosque hasta la escala de los microbios) es una premisa aceptada en el pensamiento ecológico latinoamericano (Lagunas-Vázques, Bobadilla, Beltrán-Morales & Ortega Rubio, 2017). Los factores que atentan contra la diversidad lingüística y cultural, tales como la migración, la urbanización de los estilos de vida, la globalización de la economía y el nacionalismo político excluyente (Loh & Harmon, 2014), atentan también contra la biodiversidad en tanto propician la pérdida y destrucción de ecosistemas, la sobreexplotación de las especies, la llegada de especies invasivas depredadoras, el cambio climático y la contaminación de los sistemas de mantenimiento vital.

Estas características se manifiestan en la narrativa amazónica de la década de 1990 y de principios del siglo XXI. A la larga historia de recopilación de tradiciones orales que tanto ha nutrido las narrativas escritas amazónicas, podemos sumar ahora las llevadas a cabo por los propios sujetos indígenas como parte de la educación intercultural bilingüe. En 1992, por ejemplo, la Aidesep publicó *Cácámeeva y otros relatos indígenas y ribereños*, que reúne los cuentos ganadores del concurso de narraciones indígenas convocado por esta organización. En 1998, Fucshico (Fundación Cultural Shipibo-Conibo) publicó *Non Requenbaon Shinan (El origen de la cultura shipibo-conibo)*. Incluye una variedad

de relatos en distintos géneros en una edición bilingüe y transcritos por miembros de la comunidad. En 1999, Nancy Ochoa Siguas publicó su trabajo con relatos y mitos recogidos en la lengua bora y traducidos al castellano, bajo el título de *Miimúhe, tradición oral de los bora de la Amazonía.* En 1991, Luis Urteaga Cabrera (1940-2020) publicó *El universo sagrado*. Esta colección de cuentos resulta de su contacto con el pueblo Shipibo-Conibo y de la riqueza de su tradición oral. Muy pronto continuaría con *El arco y la flecha* (1996). Por último, quisiera destacar la publicación, en 2004, de *Los dueños de los shipibos* de Lastenia Canayo, que incluye textos y dibujos desde la visión shipibo-conibo.

Esta última publicación es también una buena transición para llamar la atención sobre otras narrativas escritas que ilustran un «giro ecológico» iniciado en el mismo período. Ponen de manifiesto la conexión entre diversidad cultural y biodiversidad, la importancia de combatir la deforestación y la contaminación para la soberanía cultural, alimentaria y de salud de los pueblos, y el rol que puede cumplir en una agenda ecológica la cosmovisión amazónica sobre las relaciones entre humanos y no humanos. A partir de 1994, el Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana (IIAP) convocó al Concurso Literario «Semana Forestal Nacional» con un claro propósito de educación ecológica. Entre 1995 y 2000, el IIAP publicó cinco volúmenes con los cuentos ganadores de este concurso anual. En 2000, Jorge Rojas Panduro (1950-) publicó *Cuentos para no aburrirse*. Le siguen otras colecciones como *La boa del diluvio* (2002) y *Cometa de ilusiones* (2006). En conjunto, ofrecen una representación de la vida cotidiana rural y urbana de la Amazonía en tiempos recientes, pero bajo el siguiente presupuesto: las cosmologías amazónicas rigen tanto en la una como en la otra. Tres años después, Juan Soregui Vargas (1949-) publicó la colección de cuentos *Voces interiores*. En ellos, la Amazonía aparece como un espacio de degradación humana, a su vez causa y resultado del saqueo y la contaminación ambiental del bosque. En 2007, el IIAP convocó, nuevamente, a un Concurso de Cuentos Ecológicos. Los ganadores fueron publicados bajo el título *Fantasías amazónicas*. Los ganadores del 2008 fueron publicados en el volumen *Sueños amazónicos para conservar nuestro ambiente*. Estos títulos, con sus referencias a «sueños», «fantasías», «voces interiores», y a la intervención de animales, tienen connotaciones muy específicas en la Amazonía.

Textualidades amazónicas

El antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro, en su señero estudio «Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism» (1998), explicaba que, en las cosmologías indígenas amerindias, y ciertamente en las amazónicas, el mundo está poblado de una variedad de personas o sujetos humanos y no humanos. Estos sujetos

no humanos pueden ser dioses, espíritus, los muertos, habitantes de otros niveles cósmicos, animales, plantas, árboles, objetos y artefactos, fenómenos meteorológicos, ríos, montañas, el viento, las rocas, etc. Los llamo «sujetos» porque, de acuerdo con estas ontologías (es decir, maneras de experimentar el mundo donde vivimos) todos estos seres se pueden comunicar, tienen intencionalidad y aprehenden la realidad desde distintos puntos de vista. Esta cualidad de ser «sujeto» se representa con términos que en español serían «espíritu» o «alma»; sin embargo, dentro de las cosmologías indígenas se representa con marcas de «humanidad» o llamando a esta propiedad de subjetividad el «dueño» o la «madre» de la especie. Y, añadiría yo: dentro de la tradición literaria amazónica escrita en español esta cualidad de subjetividad en seres no humanos, tomada directamente o no de las cosmologías amazónicas, es referida usualmente como el aspecto «mágico» del territorio. «Humanidad» o antropomorfismo y «magia», entonces, son maneras de representar una capacidad de gestión y de comunicación no exclusiva de la especie humana.

Como consecuencia, todos los seres tenemos las mismas facultades para percibir cosas y comunicar nuestras intenciones. Pero no vemos las mismas cosas. ¿Por qué? En condiciones normales de la vida cotidiana, los humanos no pueden ver el «espíritu» o la «humanidad» de los animales o las plantas porque están ocultos en el cuerpo del animal o de la planta. La otra razón por la cual no podemos ver esa «humanidad» de plantas y animales es porque el cuerpo regular de los humanos no tiene la capacidad de perspectiva para ofrecer otra impresión. Para el antropólogo Michael A. Uzendoski, en la Amazonía, los humanos y no humanos se comunican desde una perspectiva específica condicionada por el cuerpo (2012b).

¿Cómo comunicarnos, entonces, con los espíritus o «dueños» de los peces que pescamos, la yuca que cosechamos, los animales que cazamos, los objetos domésticos, los instrumentos musicales y, en general, el bosque y el río que nos sustentan? ¿Cómo comunicarnos con los humanos de otras comunidades si solo en la Amazonía del Perú se hablan 41 lenguas o más? En la cosmología amazónica, los seres poseedores de un «espíritu» son capaces de enviar un mensaje, pueden y de hecho «hablan» aunque no necesariamente con palabras. Puede ser a través de sentimientos, sabores, olores, tacto y sueños. También a través de la música, la danza, el canto, las imágenes, los diseños y dibujos, o el ritual. O pueden hacerlo también a través de las visiones y experiencias de una sesión con plantas alucinógenas como el ayawaskha. Estos mensajes pueden convertirse en palabras, incluso hasta en escritura alfabética. No hay exclusión deliberada de ningún medio. Todo lo contrario, la textualidad amazónica prefiere recurrir a múltiples medios y modos de comunicación (Uzendoski, 2021b).

¿Cuáles son las consecuencias de todo esto en la manera como deberíamos pensar los «textos literarios» amazónicos? En primer lugar, la comunicación verbal y

simbólica, en lenguas indígenas y en español, es fundamental para la resiliencia social-ecológica y cultural de las comunidades. Pero no puede ser el modelo de comunicación privilegiado en un mundo donde los humanos interactúan con tantos otros actores no humanos y por tantas vías distintas. En segundo lugar, en el universo amazónico, el texto es siempre algo más que una enunciación de un solo sujeto, humano, en una lengua humana. De acuerdo con Uzendoski, el texto amazónico se escribe mediante cointegraciones y diálogos de humanos, vegetales y animales que abarcan varias generaciones dentro de un territorio compartido. Sin la intervención de diversas subjetividades territoriales y su influencia en el subconsciente humano, los textos amazónicos no alcanzarían coherencia como obras de arte y experiencia. La textualidad amazónica, como el «mareamiento» alcanzado gracias a plantas que el mundo moderno llama alucinógenos, tiene una peculiar fuerza emocional y experiencial.

¿Pero es posible, realmente, considerar cualquier texto originado en un enunciante no indígena ontológicamente como un caso de textualidad amazónica? Intentaré responder estas preguntas con la ayuda de *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (Marcone, 2017). ¿Quién fue Ino Moxo? Ino Moxo es un legendario chamán y jefe del pueblo Amawaka, cuyos grupos habitan en las regiones de Ucayali y Madre de Dios. Fue el hijo de un cauchero, raptado por otro jefe amawaka. Este lo designó su sucesor y lo rebautizó como *Ino Moxo*, en lengua amawaka: *Pantera Negra.* El relato básico es el del viaje de tres primos en búsqueda del chamán Ino Moxo para entrevistarlo. Al final del libro, se revela que el viaje desde Lima hasta la selva, donde ha habido experimentación con alucinógenos, es en sí mismo un «mareamiento» inducido por el ayawaskha y el tohé. Ha tenido lugar en Iquitos, en una sala de la casa del brujo don Manuel Córdova Ríos. Al iniciarse la novela, el narrador, llamado César Soriano, y primo del autor César Calvo, nos aclara: «lo que en ellas [las páginas del libro] hay de valedero, si es que en ellas hay algo, me fue dictado por *Ino Moxo*, más mediante visiones que mediante palabras, a lo largo de una sesión de *ayawaskha* mezclada con *tohé*» (1981, p. 22). Ino Moxo es también quien, desde los primeros párrafos del libro, nos orienta hacia la conveniencia de no solo aprender sobre cosmologías amazónicas a través del libro sino de aprehender el libro desde las cosmologías amazónicas: «Si alguien supone ver en estas páginas algo más que unas páginas, repitiendo a *Ino Moxo* debo decir que "el milagro está en los ojos que miran, no en lo mirado"» (p. 21).

Imagen 4. Portada de *Las tres mitades de Ino Moxo*, de César Calvo Soriano. Iquitos: Proceso Editores, 1981, primera edición.

En el chamanismo mestizo, interétnico y panamazónico que encarna este libro, el «mareamiento» mismo es un estado de conciencia translingüístico y transmediático. No hay restricciones étnicas o lingüísticas a priori para poder ser iniciado tanto en el «mareamiento» como hasta en el chamanismo. Todo lo contrario, Viveiros de Castro afirma que, en la mitología amazónica, la condición dada es el paradigma de la transformación y el intercambio (2004). En el mito, el origen de los artefactos e instituciones culturales está en un préstamo o transferencia, violenta o amigable, de prototipos poseídos por animales, espíritus o enemigos, a su vez procedentes de otros intercambios. El recurrir al español, a la escritura alfabética, y a algún género literario es una transformación por medio de la cual se activan los poderes de un «cuerpo» diferente. Al activar el «cuerpo» de la escritura alfabética en español, el género novela y la mediación del libro no se esconde o tergiversa algo que está mejor en su «original» en otra lengua y en otro medio. Es un evento por el cual se transforma lo que ya provenía de un intercambio para otro intercambio; en esta ocasión para establecer relaciones «sociales» con subjetividades de las cuales también depende la reproducción

de la comunidad y el territorio. Para Uzendoski, el problema con la escritura alfabética es menos las contradicciones de toda inscripción y más las conceptualizaciones de la comunicación que emergen de esta escritura (2012). Para que en la novela que institucionalmente atribuimos a César Calvo, escrita y en español por un autor que no habla la lengua amawaka, tengan lugar los mundos comunicativos de la Amazonía hay que interpretarla bajo la conceptualización de la textualidad planteada y defendida en la misma narración.

De acuerdo con los estudios de otras literaturas peruanas, nuestra expectativa suele ser que ese encuentro entre el español, la escritura y un género literario, con la mirada o las cosmologías indígenas que circulan oralmente y en lenguas indígenas, sea un encuentro a la vez conflictivo y creativo. Pero, sobre todo, nuestra expectativa es que esa conflictividad y creatividad se manifiesten en la textualidad misma del libro: en la alternancia de lenguas, la diglosia, la recreación estilística de la oralidad, la desconstrucción del género literario donde el argumento se cuenta, etc. Tanto las coincidencias y convergencias entre las culturas, así como las diferencias irreconciliables e inconmensurables deberían estar escenificadas al nivel de la textualidad lingüística y literaria. Pero nada de esto ocurre en *Las tres mitades de Ino Moxo* y tampoco, como patrón dominante, en la narrativa amazónica escrita. La escasez de estudios literarios sobre este libro de César Calvo, hasta tiempos muy recientes, y en general de la narrativa amazónica escrita del siglo XX, se explica tal vez por los desafíos que esta literatura le plantea a las teorías literarias convencionales y a la manera de entender la heterogeneidad de las literaturas en el Perú; para ambas es irrenunciable priorizar tanto el original como el tratamiento de las lenguas en los textos. Sin embargo, no hay nada que nos impida leer buena parte de la narrativa amazónica escrita en español desde una perspectiva «amazónica», es decir, entender su textualidad como algo más allá de un evento esencialmente lingüístico.

Conclusiones

Vista como un conjunto o un proceso, la narrativa amazónica escrita en español se nos presenta como un gran texto, o tal vez un archivo, muy disperso aún, en el cual la Amazonía se parece poco a un territorio homogéneo y con límites definidos. De esta narrativa, en cambio, la Amazonía emerge como una suerte de red social-ecológica, rural-urbana, en muchas lenguas y varios medios, espiritual y material, y de humanos y no humanos. En esta red, seres humanos, modernos o no, y sus actos y creencias individuales o colectivos están siempre interconectados e interactuando con seres, eventos y procesos no humanos. Desde esta perspectiva, esta narrativa amazónica, aunque no la podamos identificar como indígena, es parte de cadenas

de comunicación en las que están involucrados seres no humanos con su propia intencionalidad y capacidad de comunicación. Nunca en esta narrativa, los bosques y los ríos son exclusivamente recursos para ser explotados. Nunca en esta narrativa, el vivir en ciudades como Iquitos y Pucallpa, o incluso en Lima, implica estar fuera de esa red.

La narrativa amazónica escrita es parte de cómo la Amazonía se ajusta y adapta a condiciones cambiantes traídas por lo general por su inserción en otros sistemas o complejidades nacionales y transnacionales. El proceso de la evolución de esta narrativa nos dice que la expectativa de la Amazonía como frontera para el crecimiento económico del Estado nación se ha agotado. No ha habido ni habrá «conquista» exitosa de la naturaleza. En cambio, hay límites social-ecológicos al crecimiento económico. Sus escritores y artistas, indígenas o no, insisten en buscar alternativas para evitar la separación irreconciliable entre humanos y no humanos. Es un territorio donde sus diversos actores sociales se sienten obligados a desafiar la soberanía del Estado nación también por diversas razones. Más que la frontera de lo nacional, la narrativa amazónica escrita, como conjunto, pareciera haber estado contando la historia de cómo la Amazonía en el Perú es una frontera del Antropoceno.

Bibliografía

Belaunde, Víctor Andrés (1923). The Frontier in Hispanic America. *Rice Institute Pamphlets*, 10 (octubre), 202-213.

Berkes, Fikret & Carl Folke (1998). *Linking Social and Ecological Systems: Management Practices and Social Mechanisms for Building Resilience*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.

Best Urday, Kristel (2019). Javier Dávila Durand: poeta, periodista y editor. *Revista del Instituto Riva-Agüero, 4*(2), 211-223.

Biggs, Reinette; Hayley S. Clements, Alta de Vos, Carl Folke, Amanda Manyani, Kristi Maciejewski, Berta Martín-López, Rika Preiser, Odirilwe Selomane & Maja Schulter (2021). What Are Social-Ecological Systems and Social-Ecological Systems Research. En Reinette Biggs y otros (eds.), *The Routledge Handbook of Research Methods for Social-Ecological Systems* (pp. 3-26). Londres: Routledge.

Collyns, Dan (2014). Peru's Forests Store More CO2 than US Emits in a Year, Research Shows. *The Guardian*. 12 de noviembre.

Crutzen, Paul & Eugene F. Stoemer (2000). The Anthropocene. *Global Change Newsletter.* The International Geosphere-Biosphere Programme (IGBP), 41 (mayo), 17-18.

DeLoughrey, Elizabeth M (2019). *Allegories of the Anthropocene*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.

Elhacham, Emily, Liad Ben-Uri, Jonathan Grozovski1, Yinon M. Bar-On & Ron Milo (2020). Global Human-Made Mass Exceeds All Living Biomass. *Nature,* 588, 442-444.

Gómez Landeo, Ángel (2010). *Reflexiones sobre literatura peruana y amazónica. Una aproximación a la cosmovisión andino-amazónica*. Lima: UNMSM.

Haraway, Donna J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

Herrera, Morgana (2019). Francisco Izquierdo Ríos: El paso de una cultura amazónica regional a la escala nacional. *Revista del Instituto Riva-Agüero 4*(2), 191-209.

Huamán Almirón, Abraham; Rocío Noriega Hoyos & Ángel Gómez Landeo (2006). *Literatura amazónica peruana*. Pucallpa: Universidad Nacional de Ucayali.

Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) (2018). *Resultados Definitivos de los Censos Nacionales 2017*. Lima: INEI. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1544

Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) (2019). *Panorama de la Economía Peruana 1950-2018*. Lima: INEI. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1654/libro.pdf

Lagunas-Vázques, Magdalena; Mariana Bobadilla, L.F. Beltrán-Morales & Alfredo Ortega-Rubio (2017). Bases antropológicas y sociológicas para la conservación en áreas naturales protegidas latinoamericanas con un enfoque pluricultural e intercultural. En Irma Cristina Espitia-Moreno, Víctor Javier Arriola Padilla y Alfredo Ortega-Rubio (eds.), *Gestión, manejo y conservación de Áreas Naturales Protegidas* (51-76). Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo.

Leff, Enrique (2007). La complejidad ambiental. *Polis. Revista Latinoamericana*, 16, 1-10.

Loh, Jonathan & David Harmon (2014). *Biocultural Diversity: Threatened Species, Endangered Languages.* The Netherlands: WWF Netherlands, Zeist.

Marcone, Jorge (2000). Nuevos descubrimientos del gran río de las Amazonas»: La «novela de la selva» y la crítica al imaginario de la Amazonía. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 16 (julio-diciembre), 129-140. Universidad Simón Bolívar, Venezuela. Número especial: Miradas peregrinas, escrituras errantes. Viaje, cultura e identidad en América Latina. Coord. Gina Saraceni.

Marcone, Jorge (2017). Ecología de un sueño. Chamanismo, ecumenismo y textualidad amazónicos en *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo. En Javier García Liendo (ed.), *Migración y frontera* (pp. 315-336). Frankfurt y Madrid: Iberoamericana y Vervuert.

Marticorena Quintanilla, Manuel (2009). *De shamiros decidores. Proceso de la literatura amazónica peruana (de 1542 a 2009)*. Lima: Arteida.

Ministerio de Cultura del Perú (s.f.). *Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios (BDPI)*. https://bdpi.cultura.gob.pe

Ministerio del Ambiente del Perú (2016). *El Perú y el cambio climático. Tercera comunicación nacional del Perú a la Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático*. Lima: Ministerio del Ambiente. https://www.minam.gob.pe/wp-content/uploads/2016/05/Tercera-Comunicaci%C3%B3n.pdf

Pacheco Dávila, Elizabeth & Ángel Héctor Gómez Landeo (2015). *Sangama*, una utopía andina en la Amazonía. *Runa Yachachiy*, primer semestre, 1-13.

Pau, Stefano (2020). El castellano amazónico en la novela *Paiche*. Análisis dialectológico. *Lexis*, 44(1), 247-267.

Porras Barrenechea, Raúl (1943). *El Perú y la Amazonía*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Rioja-Ballivián, Guillermo (2010). Los impactos de la carretera interoceánica en la Amazonía sudoccidental. https://www.researchgate.net/publication/281821269_Los_impactos_de_la_carretera_interoceanica_en_la_Amazonia_sudoccidental

Ritchie, Hannah & Max Roser (2020). CO_2 and Greenhouse Gas Emissions. *Our World in Data*. https://ourworldindata.org/co2-and-other-greenhouse-gas-emissions

Uzendoski, Michael A. (2012a). Beyond Orality: Textuality, Territory, and Ontology among Amazonian Peoples. *HAU: Journal of Ethnographic Theory, 2*(1), 55-80.

Uzendoski, Michael A. & Edith Felicia Calapucha-Tapuy (2012b). *The Ecology of the Spoken Word: Amazonian Storytelling and Shamanism among the Napo Runa*. Chicago: University of Illinois.

Vargas Llosa, Mario (1966). *La casa verde.* Barcelona: Seix Barral.

Vargas Llosa, Mario (1971). *Historia secreta de una nove/a.* Barcelona: Tusquets.

Vargas Llosa, Mario (1987). *El hablador.* Barcelona: Seix Barral.

Villasante, Mariella (2014). *La violencia senderista entre los Ashaninka de la Selva Central*. Lima: IDEHPUCP.

Viveiros de Castro, Eduardo (1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute, 4*(3), 469-488.

Viveiros de Castro, Eduardo (2004). Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies. *Common Knowledge, 10*(3), 463-484.

Las raíces del presente

La narrativa peruana de finales del siglo XX (1980-2000)

Carlos Yushimito del Valle
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

La década de 1980 en el Perú estuvo marcada por el inicio y la posterior propagación de la violencia política que enfrentó al Estado peruano con los grupos insurgentes de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), el virtual colapso del aparato administrativo estatal, y el masivo desplazamiento poblacional que tuvo lugar desde las zonas andinas hacia las periferias de Lima y otras ciudades de la costa. Dicha oleada de eventos hizo del Perú una nación predominantemente urbana, acuciada por la corrupción, la hiperinflación, el terrorismo y la incapacidad del Estado para gestionar y satisfacer las demandas de una ciudadanía emergente que enfrentaba el retorno a la democracia y el desengaño de la modernización emprendida por el desarrollismo nacional con iguales dosis de desconcertada rebeldía y predisposición escéptica.

Estos fenómenos sociopolíticos determinaron, en gran medida, las agendas discursivas prevalentes a lo largo de las siguientes dos décadas. Tras la opacidad que dominaba un escenario de confusión y desasosiego generacional, el relato de este período habría de dar cuenta de los conflictos inherentes a las relaciones sociales y políticas del país, de su institucionalidad fracturada y de las alternativas que se imaginaban tanto desde el repliegue individualista como desde la integración utópica. El análisis conjunto de la producción narrativa del período 1980-2000 admite, en consecuencia, pese a su multiplicidad temática, un acercamiento selectivo a la continuidad y, asimismo, a la renovación de secuencias literarias capaces de informarnos acerca de un proceso cultural de largo alcance. A su vez, este nos permitirá detenernos en la evolución de las mentalidades o las percepciones que los mismos autores transmitieron sobre la sociedad peruana durante aquella etapa crítica de nuestra historia[1].

[1] Dado el gran número de publicaciones que aparecen durante este período se ha optado por priorizar la obra de los escritores que empezaron a publicar en ambas décadas por sobre la de aquellos otros pertenecientes a promociones previas que, si bien siguieron —y continúan— en plena actividad, no alcanzaron su plena madurez en dicho período. El lector echará en falta, sin duda, por no ser este el caso, a Miguel Gutiérrez (*Hombres de camino*, 1988; *La violencia del tiempo*, 1991) y Edgardo Rivera

Dado pues que nos referiremos a un período de fin de siglo, podemos empezar el balance de ambas décadas observando su carácter prioritariamente transicional. En su hipótesis de 1979 acerca del estado del campo literario peruano, Antonio Cornejo Polar advertía que era posible señalar dos horizontes u orientaciones antagónicos en la narrativa nacional. Por un lado, identificaba ciertos relatos atentos a la heterogeneidad cultural peruana, a «las contradicciones de la formación del capitalismo moderno en Perú, pero desde la conciencia de los grupos [económicamente] oprimidos» (1982, p. 140); y, por otro, narrativas ligadas «al largo proceso de modernización capitalista» y a las dinámicas de la transnacionalización de bienes e imaginarios (p. 132). Cornejo Polar ratificaría este diagnóstico dieciséis años más tarde, reparando, además, en la emergencia de un régimen hegemónico consolidado a medida que «la modernización internacionalizadora», impulsada por los procesos globales, recomponía su programa político y cultural (1995, pp. 300-301). Como se recordará, a inicios de la década de 1990 las políticas emprendidas por el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000) habían suministrado las condiciones necesarias para la reconversión del aparato administrativo del Estado y la plena implantación de la economía del libre mercado en el Perú, con lo cual se inauguró un nuevo «proyecto neoliberal» acorde con el escenario global posterior a la caída del bloque soviético (Contreras & Cueto, 2013, p. 385). Este reordenamiento económico y político se fortalecerá, sobre todo, a mediados de los años noventa, facilitando así la afirmación de una sensibilidad marcada por el restablecimiento de cierto optimismo social que se insinuará progresivamente en el imaginario de las clases medias tradicionales.

Testigos por igual de la fisura estructural del país durante la «década perdida» de 1980, podría afirmarse que los miembros de la denominada Generación del 80[2] documentaron una suerte de dualidad conflictiva «en tránsito». Esto último debido

---

Martínez (*El ángel de Ocongate,* 1986; *País de Jauja*, 1993). Un estudio diferenciado de sus respectivas obras se podrá encontrar en el ensayo de Elmore incluido en este volumen. Baste dar cuenta, por lo demás, de la amplia producción de comienzos de la década de 1980 mencionando que tanto *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, como *Las tres mitades de Ino Moxo*, de César Calvo se publican ambas en 1981; por no mencionar los casos de Julio Ramón Ribeyro, quien entregará el cuarto volumen de *La palabra del mudo* recién en 1994, y de Carlos E. Zavaleta, que dará a la estampa su novela más ambiciosa, *Pálido pero sereno*, en 1997. En la medida en que ha resultado pertinente, hemos optado por prescindir de la novedad «generacional» como un criterio exclusivo de periodización para no sacrificar con ello cierta precisión metodológica, en especial cuando hemos debido situar la obra de autores y autoras pertenecientes a la generación anterior (1960-1975) (Cfr. Gonzáles Vigil 2008) en el horizonte de la producción de fin de siglo XX.

[2] Son pocas, a la fecha, las antologías no temáticas —la violencia política o la escritura de mujeres (ver el ensayo de Salazar en este volumen)— que dan cuenta de la producción comprensiva del período aquí referido, así como los estudios sistemáticos que analicen el trabajo de esta promoción de autores que empiezan a publicar por primera vez en la década de 1980. Así, la pertinencia o no de organizarla generacionalmente puede ser materia de debate. Cfr. *En el camino* (Ed. Niño de Guzmán, 1986); *El cuento*

a que tanto la propuesta «andina» como la «capitalina» se verían afectadas por una misma precariedad editorial al momento de publicar y distribuir sus narrativas, y, simultáneamente, por los efectos traumáticos que un acontecimiento como el de la violencia política produjo —si bien con mayor o menor impacto y, por lo tanto, originando regímenes de enunciación desiguales—, de forma transversal, en todas las capas sociales del Perú[3]. Visiblemente los efectos más dramáticos padecidos por las zonas rurales de los Andes dieron lugar a una literatura testimonial capaz de documentar la crisis del sistema hegemónico nacional exacerbada por los abusos del conflicto; mientras que, de forma paralela, fue posible observar una urgencia análoga en el radical repliegue de la subjetividad urbana que simbolizó aquella violencia estructural desde la decadencia familiar o privada. Se hace por ello necesario estudiar la producción de los ochenta a partir de sus dos vertientes predominantes (citadina/andina) con la finalidad de observar las especificidades de cada una de ellas según sus propios programas, imaginarios, filiaciones y apuestas estéticas.

Obviamente, junto a las dos «agendas canónicas» que han dominado la dinámica del campo cultural en el Perú a lo largo de todo el siglo XX —a saber, la narrativa indigenista y la narrativa urbana—, existen otras «no canónicas» que, asimismo, rivalizan por establecer un determinado corpus alrededor de ciertos temas centrales (García Miranda, 2006). Entre ellas podemos incluir la «veta popular» ya señalada por Antonio Cornejo Polar al estudiar el impacto cultural del grupo *Narración* a mediados de los años sesenta (1982, p. 139). A *Narración* le debemos la ampliación del carácter heterogéneo característico del mapa sociocultural peruano, lo que incluyó a minorías étnicas como las amazónicas (ver Marcone en este tomo), la afroperuana (ver el ensayo de Olaya en este volumen), la judía, la sinoperuana y la *nikkei*. En la década de 1980, Isaac Goldemberg (Chepén, 1945) seguirá su exploración del relato judío en el Perú con *Tiempo al tiempo* (1982), en tanto que los trabajos de Lucía Charún-Illescas (Lima, 1967), como *Malambo* (2001), así como los de Dante

peruano, 1980-1989 (Ed. Ricardo González Vigil, 1997); *Cuentos peruanos. Generación del 80* (Ed. Óscar Araujo, 2004) y *Narradores peruanos de los ochenta* (Ed. Roberto Reyes Tarazona, 2012).

[3] Lo andino ya no alude de forma reductiva, tal como ocurría con la categoría «indígena», a «lo campesino, lo rural o lo racial» sino más bien a su diferencia cultural, que contempla, desde luego, lo sincrético y lo transcultural. Dicha categoría estaría articulada de forma programática en tanto propuesta simbólica y estética como una alternativa al modelo oficial dominante (Huamán, 1999, p. 111; Quiroz, 2011, p. 50). Se distanciaría, por lo tanto, de las ideas formuladas por Tomás Escajadillo, sobre todo, al revisar la narrativa posterior a 1970 (1994). Nos hemos decidido, por ello, a usar «andino» y no «neoindigenista» para designar a una de las vertientes de la Generación del 80; mientras que, por el contrario, optamos por el término «capitalino» para designar aquí, como contrapunto, la producción narrativa que no solo tematiza, sino que procede de la visión de mundo de la clase media tradicional limeña. El término, a falta de otro mejor, refiere a una mentalidad asentada sobre el privilegio material y simbólico, cuya producción examinaremos como contraparte de la primera.

Castro (Callao, 1959) y Cronwell Jara (Piura, 1949) —cuyas obras desarrollaremos en este artículo—, contribuirían a enriquecer la tradición afroperuana ya explorada por autores como Antonio Gálvez Ronceros (Ica, 1932) o Gregorio Martínez (Nasca, 1942-Virginia, 2017). Augusto Higa (Lima, 1946) abordará, por primera vez, su memoria étnica en *Japón no da dos oportunidades* (1994), una autobiografía novelada sobre su estancia en dicho país como *dekasegui*, es decir, como obrero temporal; y, por su parte, Siu Kam Wen (Zhongshan, 1951), un escritor de origen chino radicado en el Perú desde los ocho años, evaluará, también por primera vez, el proceso transcultural transpacífico en suelo peruano con sus relatos reunidos en *El tramo final* (1985). La cultura amazónica encontrará, por último, una expresión imaginativa de su mundo mágico en las obras de Arnaldo Panaifo Texeira (Iquitos, 1948-2005): *Cuentos y algo más* (1981), *El ocaso de Ulderico, el Multiforme* (1986) o *Cushuri* (1999); en Róger Rumrrill (Iquitos, 1938), autor de *Vidas mágicas de tunchis y hechiceros* (1983), *El venado sagrado* (1992) y *La anaconda del Samiria* (1997); y en Arturo Ríos Ramírez (Moyobamba,1948), con su *De bellas y brujos* (2000), entre otras narraciones.

Imagen 1. Retrato de Cronwell Jara. Lima, 2018. Foto: Handrez García, Casa de la Literatura Peruana.

En lo que refiere a los hábitos mentales de la nueva generación de autores surgidos en la década de 1990, pueden observarse algunas características que los distanciarán de sus predecesores. Se revelarán, para empezar, mucho más atentos a la cultura de masas, a la borradura de referentes topográficos, a la flexibilidad de sus afiliaciones identitarias, y, desde luego, a una mayor pluralidad de modelos narrativos diseminados por la industria cultural (el *thriller*, la autoficción, la fantasía, la ciencia ficción, etc.). Hay, por lo demás, en sus miembros un mayor deseo de pertenencia al «mundo», esa pulsión que ha permanecido como anhelo para el paradigma cosmopolita latinoamericano desde el siglo XIX (Siskind, 2014). En el contexto de la globalización neoliberal, tal deseo aparecería como una aspiración mucho más accesible en la aparente inclusividad ofrecida por el mercado de las Literaturas Mundiales (Hoyos, 2015). El bienio 1989-1990 inaugurará, en cierto modo, un nuevo momento histórico marcado por la caída del bloque soviético, el estreno de la globalización tardocapitalista y la emergencia de un orden multipolar cada vez más visible, lo que acabará imprimiéndose en subjetividades, relaciones sociales, y, evidentemente, temas narrados. En adelante, un mayor retrato del individuo primará sobre los relatos colectivos que aspiraban hasta finales de 1970 —desde la totalidad y la simbolización de la condición humana— a trazar un modelo identitario, conflictivo, heterogéneo, pero más o menos estable de la nación peruana. Este interés por la identidad dejará su lugar, por lo pronto, a una experiencia de «identificación» cambiante, entendida discursivamente por las ciencias sociales como «un proceso nunca terminado» (Hall, 2011, p. 16). Aunque el relato realista conservará su lugar de prestigio, la desterritorialización como estrategia empezará a reemplazar poco a poco a las cartografías nacionales como criterio referencial, o bien descubrirá en el espacio local un mero trasunto del mundo interior de los protagonistas[4]. A su vez, una suerte de impulso desideologizado desmontará la imaginación de la novela como vehículo de ordenamiento y proveedor de sentido a las atribulaciones y desafíos comunitarios. Entrará en vigor, en consecuencia, una nueva sensibilidad plenamente «posmoderna», caracterizada por la apatía y la evasión, el pesimismo y el cinismo complaciente, la actitud sensual y radicalmente individualizada.

La progresiva naturalización del libro como objeto de consumo y de la literatura como una práctica asimismo asociada a redes e intermediaciones fuertemente suscritas a los aparatos editoriales transnacionales —una plataforma ampliada por

[4] En adelante emplearemos el concepto de «desterritorialización» siguiendo a Guattari y Rolnik: «La especie humana está sumergida en un inmenso movimiento de desterritorialización, en el sentido de que sus territorios «originales» se rompen ininterrumpidamente con la división social del trabajo, con la acción de los dioses universales que ultrapasan las tablas de la tribu y la etnia, con los sistemas maquínicos que llevan a atravesar, cada vez más rápidamente, las estratificaciones materiales y mentales» (2006, p. 323).

la popularización de festivales, congresos, ferias de libro, etc.—, hará que esta nueva generación de autores nacidos a mediados de la década de 1960 sea más proclive a una mayor exposición internacional, introduciéndose, de esta forma, en un espacio de influencia mediado por el mercado editorial hispánico. Este último será en adelante el nuevo campo de batalla para las ansiedades y el prestigio que dispute la centralidad nacional. En el ámbito local, la recomposición de las instancias de producción modificará, en adelante, la situación material del libro y sus circuitos de consumo, lo cual acabará agravando aún más las tensiones en el campo cultural peruano[5]. La escisión progresiva de las subjetividades asociadas por Cornejo Polar a estéticas y movimientos antagónicos determinará un distanciamiento en el modo de pensar las identidades culturales y las nociones de pertenencia a una colectividad nacional, un hecho que terminará marcando fuertemente este período de transición de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

La Generación del 80 en su vertiente andina

Como resultado de las nuevas relaciones entre campo y ciudad, a su vez mediadas por décadas de diáspora rural, por la consolidación de los barrios periféricos en las grandes urbes y por las políticas culturales emprendidas por la revolución velasquista (1968-1975), la llamada literatura «andina» será la encargada de documentar desde su propia porosidad transcultural no solo las amplias fricciones socioeconómicas existentes, sino también el escenario del conflicto armado en el Perú con un dinamismo sumamente receptivo de la primicia del acontecimiento[6]. Insertará, al mismo tiempo, en esta urgencia testimonial un panorama complejo y problemático de las relaciones producidas en el vasto espacio andino, ahora ampliado tanto en su topografía serrana rural como en la de la marginalidad de la urbe.

---

[5] Esta polarización alcanzó su punto más álgido durante el I Congreso Internacional de Narrativa Peruana realizado en Madrid, en 2005. A la larga, la polémica abierta pronto a la esfera pública como un conflicto entre «criollos» y «andinos» se reveló como una extensión más del debate sobre la patrimonialidad de la representación y las identidades culturales que pueden sintetizarse, como lo ha hecho Fernando Aínsa, entre posturas «centrípetas» y «centrífugas» (1986, p. 16). Se trató de una reactivación de lo que Cornejo Polar llamó «pensamiento fuerte» al referirse a las viejas tensiones entre «hispanistas» e «indigenistas» en el Perú de inicios del siglo XX (1995, p. 293).

[6] Dado que un capítulo de este volumen se ocupa exclusivamente de la narrativa del conflicto armado (ver el ensayo de Quiroz en este volumen), en lo posible hemos procurado sintetizar aquí el asunto para no resultar reiterativos. No obstante, como señalase Mark Cox: «Es obvio que un estudio completo de la narrativa andina debe incluir el tema de la violencia política y que, a su vez, al estudiar la narrativa sobre la guerra interna no se puede ignorar la narrativa andina» (2008, p. 234). Referimos, por lo tanto, al lector interesado en el tema no solo al capítulo correspondiente sino también a los textos citados en la bibliografía.

Dante Castro (Callao, 1959)

El programa del grupo *Narración* (1966-1980) debe valorarse, en tal sentido, como una secuencia literaria de innegable actualidad al observar el trabajo de una línea de escritores pertenecientes a la Generación del 80. Estos continuarán un proyecto narrativo arraigado en la estética de la transculturación popular y, asimismo, reivindicarán la figura del escritor como un agente comprometido con las luchas sociales y con la literatura entendida como un vehículo de denuncia e intervención política. Esta corriente narrativa encuentra una temprana manifestación en el libro *Otorongo y otros cuentos* (1986) de Dante Castro, cuyos relatos refieren de manera ecléctica historias de colonos andinos establecidos en la llanura amazónica («Otorongo»), obreros desafiados a luchar por honor («Cara Mujer») o campesinos sobrecogidos por la violencia insurgente, en lo que se podría leer como una suerte de renovación del repertorio del relato social en el Perú. En «Escarmiento», cuento incluido en dicho volumen, el ajusticiamiento de una campesina acusada de colaboracionista por un comando senderista, se magnifica a partir de la condición foránea de los guerrilleros, y también pone en evidencia la desarticulación de la ley comunitaria a través de la sospecha y la intimidación que fracturan los vínculos de reciprocidad e identificación ancestrales. El universo bélico de sus relatos posteriores «Ñakay Pacha (Tiempo de morir)», «Ángel de la isla» o «Parte de combate» (*Parte de combate*, 1991), abrirán una línea fundamental al significar el espacio andino desde el apremio del conflicto armado, refiriendo el deterioro del tejido vecinal andino y sus relaciones intrasociales, cuyos antecedentes directos hallará en las remotas secuelas de la estructura colonial de la sociedad peruana. Su libro, *Tierra de Pishtacos* (1992), Premio Casa de las Américas de ese mismo año, así como *Cuando hablan los muertos* (1998), constituirán una notable afirmación de este proyecto sobre la violencia, el culto al heroísmo y la épica de la marginalidad. De la diversidad de manifestaciones del mundo popular regional (afroperuana, en «Ébano de la noche negra»; selvática en textos como «Shushupe»), extraerá igualmente Castro, voces y mitologías tematizadas con singular destreza.

Zein Zorrilla (Huancavelica, 1951)

¡Oh, Generación! (1988) de Zein Zorrilla nos muestra, por su parte, un mundo donde arrieros, campesinos y pequeños hacendados de la sierra central peruana asisten tan desconcertados a la modernización fallida de su economía («Arrieros somos») como a la turbadora aparición de la violencia de los grupos insurgentes y de las fuerzas del Estado («Castrando al buey»). En su novela *Las mellizas de Huaguil* (1999), Zorrilla retomará este último tema con el que alcanzará plena madurez narrativa. Desde su despliegue formal cinematográfico, la agilidad de sus diálogos, el estilo objetivo y elegantemente

influido por la prosa de John Steinbeck, la obra de Zorrilla advierte los procesos de desestructuración andina como resultado de la decadencia del sistema terrateniente, en cuya violencia histórica se encuentran latentes los futuros horrores de la guerra interna peruana. En «Los cilindros de ron», por ejemplo, la figura autoritaria de Demetrio Chawaylas, «conocido comerciante de la ciudad» de Huancavelica, emerge en plena festividad provincial para mostrarnos, a través de encuadres dinámicos que lo mantienen en el centro de la focalización del relato, el monopolio que ejerce sobre el poder local y que corrompe, en última instancia, a las autoridades casi tanto como a la fiesta misma. En su primera novela, *Dos más por Charly* (1996), Zorrilla hará del mestizaje, intercedido por la educación superior —el móvil que envía al quillabambino Carlos Guzmán, protagonista de la historia, a Lima para obtener un título profesional—, un tema central de su narrativa. Al reflexionar sobre el desarraigo de los pobladores andinos, su nostalgia por la tierra natal y los desencuentros con la ciudad de acogida, describe la atareada pujanza del migrante —casi siempre procedente de la capa de pequeños propietarios de la sierra arrojados por la crisis de las haciendas—, en su brega por entender e integrarse al agridulce mundo de la capital.

Enrique Rosas Paravicino (Cusco, 1948)

Mucho más poéticas y consistentes en sus exploraciones de los códigos culturales para ficcionalizar la cosmovisión andina, resultan las obras narrativas de Enrique Rosas Paravicino y Julián Pérez Huarancca (Ayacucho, 1954). En cuanto al primero, su universo ficcional en historias como «Temporal en la cuesta de difuntos» o «El camino de la suerte», recogidas en *Al filo del rayo* (1988), se muestra atento a los procesos de sincretismo experimentados por el pensamiento mágico, la religión y las fiestas populares en las localidades de la sierra peruana; de igual forma, incorpora un exuberante repertorio de atmósferas nutrido por igual de los imaginarios de la tradición oral andina —los aparecidos, las discontinuidades temporales o las premoniciones— y de la influencia del realismo mágico de Manuel Scorza (Lima, 1928-Madrid, 1983).

El proyecto literario de Rosas se consolidará posteriormente con *El Gran Señor* (1994), novela en la cual conseguirá integrar armónicamente el rigor de su documentación etnográfica y la reflexión sobre los orígenes de la violencia política en el Perú. Allí las festividades patronales del Qoyllur rit'i, en las provincias altas del departamento del Cusco, le sirven para profundizar acerca de las relaciones entre la memoria colectiva de la localidad y la naturaleza disruptiva de Sendero Luminoso en el escenario andino, cuya inaceptable profanación del santuario es sancionada aquí por los propios miembros del poblado. En la línea de *Cordillera Negra* (1985) o *Hacia el Janaq Pacha* (1988) de Óscar Colchado (Áncash, 1947 - Lima, 2023), la novela de

Rosas situará las acciones de la guerra interna en un *continuum* histórico, una tragedia cíclica que, nutrida del pensamiento milenarista indígena, alegoriza el terror vivido como una serie inacabable de conflictos destinados a repetirse. Simbólicamente, será el renegado Mateo Pumacahua el elegido para narrar dicha historia, acompañado de otros fantasmas de resistencias y sublevaciones pasadas. Rosas volverá más adelante sobre este mismo inventario ficcional en los relatos de *Ciudad apocalíptica* (1998), colección que alternará el cuento histórico de los siglos XVI y XVIII («Sombra por castigo real», por ejemplo, narrado por el hijo de Túpac Amaru II), con algunos relatos urbanos que inspeccionan las variantes de la violencia en la sociedad contemporánea.

Julián Pérez Huarancca (Ayacucho, 1954)

Tiene en común Julián Pérez Huarancca esa misma genealogía simbólica de raíz utópica como se observa en su largo relato titulado «Háblale al dios de los blancos», incluido en *Tikanka* (1989). En este cuento de estructura escénica, casi teatral, en el marco de la «matanza entre los mistis y runas» de la década de 1980, Pérez alterna el diálogo entre los *apus* tutelares, Markaqasa y Tikanka, con la narración del viaje de un niño que intenta liberar a su padre detenido por el ejército. Ante la inconmovible actitud del dios cristiano, ambas divinidades deciden «poner el mundo al revés». Así, Markaqasa, transfigurado en cóndor, desciende para guiar al joven. La muerte alegórica del dios se cierra con una promesa similar a la del final de *Rosa Cuchillo* (1997), novela de Óscar Colchado, a través de la invocación de un deseo mesiánico: «Contento me hallo al filo del despeñadero al saber que en ti dejo un poco de mi poder para que ayudes a tu pueblo en este alzamiento» (1989: 53).

A diferencia de su primer libro, *Transeúntes* (1984), las historias de Pérez Huarancca que tematizan la violencia política han ganado aquí en riqueza simbólica y su lenguaje en flexibilidad expresiva. Encontraremos, entre otros, un relato contado a modo de leyenda oral, «Como fogón apagado» que alegoriza la conquista a través de una violación, finalmente consentida, que genera solo dolor y arrepentimiento; el ofensor, un hombre «barbado», es a más señas «un pastor de chanchos». Pero la referencia a una violencia estructural no queda allí: «Viaje en redondo» hace alusión a un choque cíclico que no proviene únicamente del encuentro transatlántico, sino de mucho más atrás, de las memorias de una resistencia étnica opuesta a la expansión inca. En este caso, será la *muchka*, el vestigio que destruye el niño ahora convertido en abuelo, la que impida que la memoria atávica sea igualmente profanada por los insurgentes o los militares, indiferenciados en el relato. En *Tikanka,* el castellano quechuizado, enérgicamente lírico, de su autor, transmite la misma fuerza lingüística transcultural del regionalismo modernista de Eleodoro Vargas Vicuña o José María Arguedas (ver

el ensayo de Portugal en este volumen); pero también de João Guimarães Rosa, cuyo universo parece fulgurar en la sierra ayacuchana de «Hijos del viento», un notable relato sobre la formación de una banda de hermanos abigeos.

Su sintaxis intrincada, por momentos artificiosa; su empleo de onomatopeyas; la introducción de términos quechuas y su apropiación de la oralidad cultural andina, quedarán desplazados para adquirir un lenguaje más «estándar» en *Fuego y ocaso* (1998), estilísticamente más cercano al de las novelas que, a partir del nuevo milenio, incrementarán su prestigio. Tiene algo de policial esta breve novela, próxima a *La conciencia del límite último* (1990) de Carlos Calderón Fajardo (Juliaca, 1946-Lima, 2015), donde el autor cuenta la historia de un periodista, Fredy Fernández, quien, movido por la necesidad y el deseo de la fama, termina infiltrándose en una célula subversiva para escribir una serie de reportajes sobre la guerra andina apenas conocida en la capital. El desdoblamiento de la novela nos detallará, por un lado, la historia de su informante, el anciano Víctor Medina, testigo de las masacres perpetradas en su ciudad natal, Pumaranra, en Ayacucho; y, por otro, la investigación del protagonista, quien, en lugar de experimentar personalmente los eventos en la sierra, prefiere inventárselos en sus crónicas escritas desde Lima. Verdad y ficción se entrecruzan, al igual que en la novela de Calderón Fajardo, como sustrato de una reflexión metaliteraria sobre la historia y la ética de su escritura, formulando así una dura crítica no solo a la actualmente denominada «postverdad», sino también a la incapacidad de transmitir, a través de la información cronística, aquello que Walter Benjamin llamara la «autoridad del sobreviviente» (2008, p. 74). La conclusión de *Fuego y ocaso* pone especial énfasis sobre este conflicto moral cuando, hacia el final de la novela, el protagonista halla un cuadernillo de ajadas hojas amarillentas con una novela titulada *Tierra sedienta*, el testimonio perdido del «bando ignorado». Tal hallazgo parece hacer innecesaria para Fredy Fernández, en adelante, la persistencia de su oficio.

Luis Nieto Degregori (Cusco, 1955)

Esa misma fantasmagoría histórica le sirve de base a *Como cuando estábamos vivos* (1989) de Luis Nieto Degregori, un escrutinio del pensamiento mítico andino que recurre a los diálogos espectrales para relatar los remanentes de su convivencia en un escenario de tintes infernales donde vivos y muertos desconocen sus propios estratos. En *Harta cerveza y harta bala* (1987), el autor ya había abordado este desdibujamiento del orden natural y, asimismo, de las jerarquías institucionales, como podía observarse en el largo cuento que daba título al volumen. Allí las Fuerzas Armadas que ocupaban Huamanga se presentaban como máquinas concupiscentes perturbadoras de la romántica afabilidad de la capital ayacuchana en un descenso hacia el corazón de la

irracionalidad que por momentos parece dialogar con *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. El descrédito de la autoridad, gestora paradójica de la corrupción y del poder ilegítimo, opera simultáneamente mientras la localidad advierte la degradación de sus afectos y relaciones eróticas. La sierra urbana narrada por Luis Nieto Degregori posee un gran oído para acoger la sonoridad popular y el habla juvenil, y se adhiere así a una perspectiva moderna de la provincia que no teme afectarse ni transformarse al margen de la violencia que la sacude. *La joven que subió al cielo* (1988), de algún modo, puede leerse como el reverso de dicho libro, al relatar la historia de amor entre una mujer y un senderista a quien esta no duda en seguir a lo largo de la campaña armada. Posteriormente, Nieto Degregori incursionará en el relato histórico con *Señores destos reynos* (1994), en cuyas ficciones arriesga una recreación de la historia andina —sobre todo cusqueña— valiéndose de los archivos del período colonial peruano: el asesinato de Manco Inca («Hijos de Supay»); las adversidades de Beatriz Clara Coya, heredera del señorío de Yucay («Reina del Perú»); o el díptico «Gabrielico, ángel del demonio», que narra simultáneamente con una sobria y convincente elegancia, la historia de fray Francisco ante el Tribunal de la Inquisición y sus infidelidades con doña Leonor Valenzuela.

Cronwell Jara (Piura, 1949)

Pero la violencia como asunto trasciende también lo coyuntural en *Hueso duro* (1980) de Cronwell Jara, colección en la cual las complejas dinámicas del deseo reparan una venganza de resonancias rulfianas en el cuento del mismo nombre. Afirmado en el imaginario de las comunidades andinas de la sierra norte del Perú, los cuentos de *Las huellas del puma* (1986) relatan, por su parte, la vida armónica de los sujetos en la naturaleza, fracturada por la arbitrariedad del poder central. Aunque temas como la venganza, el honor, la traición amorosa y la decadencia siguen revelando un sustrato cultural especialmente afiliado al repertorio neoindigenista de los años cincuenta, la maleabilidad de sus escenarios posteriores anuncia notoriamente un desplazamiento de lo andino para situarlo en los márgenes de la ciudad, zona liminar donde Jara alcanzará su mayor desarrollo expresivo.

Su *nouvelle* más conocida, *Montacerdos* (1981), es un claro ejemplo de la irrupción de lo andino en la urbe. Aquí incorpora Jara la violencia migratoria a la representación de la ciudad a través del fracaso del asentamiento de una familia en los desiertos de la pampa de Amancaes, en plena periferia limeña. El idiolecto del migrante elegido como vehículo para dar cuenta de la degradación humana a la que se ven sometidos mamá Griselda y sus hijos, Yococo y Maruja, es, no obstante, paradójicamente lírico, lo que le permite a la narradora amplificar el efecto tremendista de su historia. Se establece,

de hecho, una correspondencia entre el galope de Yococo sobre el cerdo Celedunio y la domesticación que, a través de su lenguaje, intenta Maruja, de forma análoga, sobre la brutal condición de la realidad urbana. Así, la prosa pasa de la devastadora euforia de un realismo a ratos naturalista y grotesco, a la afectuosa y poética expresión que la preserva de su agresivo entorno.

Imagen 2. Portada de *Montacerdos*, de Cronwell Jara. Lima: Lluvia Editores, 1981.

El joven Yococo, deformado por la violencia y la precariedad, se convierte entonces en una muda alegoría de la exclusión y la carencia con la que se inaugura el proyecto moderno del Perú de los ochenta, arrojándolo a los márgenes de la ciudadanía, pero no así a los de la representación. Claramente deudor del universo periférico configurado por un autor de la Generación del 50 como Enrique Congrains, el espacio envilecido de la experiencia citadina es, asimismo, carnavalesco, paródico, oximorónico, tal como lo revela el testimonio sublime y, al mismo tiempo, desolador de Maruja, la narradora. El universo ampliado de *Montacerdos* propuesto en la primera novela de Jara, *Patíbulo para un caballo* (1989), si bien pierde la fuerza sugestiva del relato original, recupera

un carácter de denuncia, presentándonos un documento de la metamorfosis de la antigua Lima oficial, ahora trasmutada irreversiblemente bajo los embates de sus nuevos actores sociales y sus relaciones de interinidad y supervivencia, transitoriedad e informalidad, ya inherentes a la ciudad emergente. Otros son los intereses por lo popular que emprenderá Jara con el relato paródico de la colección *Barranzuela, un rey africano en el Paititi* (1985), y por el mundo colonial afroperuano que tiene por objeto desmitificar la herencia criolla limeña —encarnada elocuentemente por la figura de Santa Rosa de Lima—, que alcanza plenitud en relatos como el breve «Mono de madera» o «Fraicico, el esclavo sobre el toro ensillado» de *Baba Osaim, cimarrón, ora por la santa muerta* (1989).

No es solo, desde luego, que los Andes dejen de percibirse entonces como un espacio de representación «simétrico y uniforme». Ocurre, más bien, que los hábitos mentales de los autores que apostaron por su continuidad empezarán a incorporar características híbridas a lo andino, dejando atrás, definitivamente al indigenismo clásico. De allí, como ha subrayado Roberto Reyes Tarazona, la notoria aparición de varias «sierras» en el repertorio ficcional narrativo (2012, p. 15). Sin duda, el incremento y la diversificación de los orígenes de sus autores puede justificar dicha pluralidad; un cambio que, a su vez, se explicaría a partir del auge que había experimentado años antes el acceso a la educación universitaria en el país (1960-1980). En términos de visibilidad pública, la ampliación de los canales de circulación alternativos que experimentó el cuento en el ámbito nacional —en particular, la aparición de los «Premio Copé» auspiciados por Petroperú (1980) y «El cuento de las mil palabras» de la revista *Caretas* (1982)—, contribuyeron al afianzamiento del imaginario «andino», otorgándole a sus autores galardonados y a sus respectivos universos literarios un prestigio que, si bien no hallaría eco en la recepción masiva, sí resultaría notorio en el ámbito crítico (González Vigil, 1997, pp. 13-14; Cox, 2004). Que sea el cuento y no la novela el vehículo narrativo que institucionalice el circuito literario durante aquel período carente de suplementos o revistas de tiraje masivo, resulta revelador, pues expone tanto la precariedad de la industria nacional del libro —solo sostenible, al margen de las autoediciones, gracias a sellos como Lluvia o Colmillo Blanco (Martínez Gómez, 2015; Cox, 2004)— cuanto la visión todavía fragmentaria que el clima de desintegración social imponía sobre los autores.

En tal sentido, habrá que esperar veinte años para que un autor central como Miguel Gutiérrez (Piura 1940-Lima 2016) (ver el ensayo de Elmore en este volumen) decida publicar nuevamente una obra de ficción, lo que ocurrirá con su segunda novela, *Hombres de caminos* (1988), precisamente a finales de dicha década. Esto da cuenta de lo dificultoso que resultaba el momento para la conformación de proyectos de largo aliento donde se registrara el período de desestructuración de la sociedad

peruana de fin de siglo[7]. Al margen de algunos proyectos novelísticos aislados como *Candela quema luceros* (1989), de Félix Huamán Cabrera (Canta, 1943), que relata la historia de la masacre de la comunidad de Yawarhuaita cometida por la acción represiva de las fuerzas del orden, solo en los años noventa la evaluación y el distanciamiento de los hechos históricos facilitará su simbolización a través de novelas locales como *El Gran Señor* de Enrique Rosas Paravicino, *Fuego y ocaso* de Julián Pérez, *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado o *Las mellizas de Huaguil* de Zein Zorrilla, por no mencionar obras como *País de Jauja* (1993) de Edgardo Rivera Martínez (Jauja, 1933-Lima, 2018) (ver el ensayo de Elmore en este volumen), *Ximena de dos caminos* (1994) de Laura Riesco (La Oroya, 1940-Maine, 2008) (ver el ensayo de Salazar en este volumen) o la consolidación de la enorme novelística del propio Gutiérrez (*La violencia del tiempo*, 1991; *La destrucción del reino*, 1992; *Babel, el paraíso*, 1993 y *Poderes secretos*, 1995). Hasta entonces, el examen de la realidad nacional deberá contentarse con la elaboración atomizada del relato de la nación en crisis, cuya apremiante captura de instantes solo se veía posibilitada entonces por el cuento como dispositivo documental.

Distanciados por lo general de la experimentación formal y la pulsión totalizadora, no encontraremos en los autores de la Generación del 80 en su vertiente andina una influencia predominante de la literatura del posboom, sino un retorno a los relatos tradicionales, un impulso sostenido por su economía expresiva, el detalle de la descripción cinemática y la estructura lineal. Hay un regreso al contar y a la tarea narrativa vinculada a los hechos «no oficiales o marginales» que Walter Benjamin observara como características del narrador todavía próximo a la oralidad (2008). El mito, la voz popular, el dialogismo antes que la polifonía novelística, y la anécdota enraizada en los estratos artesanales de la imaginación, acompañaron la voluntad de construir nuevamente un archivo en pleno período de descomposición del orden político, enfrentados a la «opacidad» de los eventos y a su confuso discurrir en la historia (Cortez, 2018). Es, quizás, con esta vertiente que la narrativa conflictiva de los Andes rurales experimenta su canto de cisne, no por el agotamiento de sus posibilidades expresivas ni imaginativas, sino por el poco interés que despertará en adelante como espacio de representación entre las nuevas generaciones (Gutiérrez, 2014, p. 62). Una suma de diversos factores entre los que podemos destacar los efectos de la globalización sobre el imaginario juvenil, el afianzamiento de la urbanización, el despoblamiento del campo y el debilitamiento de la identidad andina incluso en quienes

[7] Por la misma situación del momento, los años ochenta son también precarios en lo que refiere a la circulación de documentos asociados con la violencia política; considérese la paranoia social que contagió el clima policial, en especial, motivada por las acusaciones de filoterrorismo o proselitismo que podía generar el material literario incautado. Todavía están por documentarse mejor este clima y estos hechos.

migraron a los grandes conos de Lima, terminarán afirmando la homogeneización de una agenda movilizada por el mercado y el centralismo cultural que priorizaba modelos estrictamente urbanos o desterritorializados. La literatura andina pasará a ocupar, en consecuencia, una categoría residual, según los términos propuestos por Raymond Williams (1980), a finales de los noventa y definitivamente a partir de la década de 2000. Será este conjunto de obras, diseminadas en volúmenes de cuentos no siempre fáciles de hallar, donde veremos expresadas las visiones de mundo que testimoniaban con desconcierto la violencia estructural del país. *Nuevo cuento peruano* (1984) de Fernando Vidal y Antonio Cornejo recogía la obra de Cronwell Jara como única novedad en un volumen todavía concentrado en los autores de la generación de 1970. Mucho más adelante la valiosa tarea de conformación del archivo del período de 1980 —Mark R. Cox, en especial, con *El cuento peruano en los años de la violencia* (2000)— nos permitirá ver, en retrospectiva, la coherencia y vitalidad de dicha producción temática[8].

La violencia al interior de la urbe

Simultánea a la vertiente «andina», emergerá en la Generación del 80 otra cuya intencionalidad referencial se sitúa en el ámbito de la intimidad y los nuevos conflictos de la capital. El régimen de enunciación que habría de examinar esta perspectiva citadina, se detuvo en los efectos que la violencia del período produjo, no ya sobre una subjetividad subalterna, sino sobre la vida interior del individuo burgués: los rigores de su aislamiento y su parálisis afectiva, su desintegración familiar y el deterioro de la textura de una urbanización caótica o degradada, profundamente conmovida por la amenaza inminente de su «desborde». La drástica metamorfosis experimentada por Lima —entonces una ciudad con casi cinco millones de habitantes—, así como el desengaño político que supuso para las capas medias el fracaso del retorno democrático y el desarrollismo belaundista de comienzos de 1980, movilizó en gran medida una corriente de parálisis y desconcierto entre sus autores, y, con ello, una suerte de *zeitgeist*, que el escritor Guillermo Niño de Guzmán (Lima, 1955), en la única antología publicada por esos años, *En el camino*, identificó con el «desencanto» y la amargura

[8] Mencionemos a continuación algunos autores de la Generación del 80 que, asimismo, aportaron libros de interés en el período estudiado, y que pueden inscribirse en la referida vertiente andina: Samuel Cardich (Huánuco, 1947): *Malos tiempos* (1986); Walter Lingán (Cajamarca, 1954): *Por un puñadito de sal* (1993); *El lado oscuro de Magdalena* (1996) y *Los tocadores del apocalipsis* (1999); Sócrates Zuzunaga (Ayacucho, 1954): *Con llorar no se gana nada* (1988), *Y tenía dos luceros* (1998), *Recuerdos de lluvia* (1999); Mario Guevara (Cusco, 1956): *Cazador de gringas y otros cuentos* (1995); Walter Ventosilla (Lima, 1959): *Cuentos de tierra y eucaliptos* (1983) y *Asunción* (1995); Luis Rivas Loayza (Apurímac, 1959): *Esperanza* (1986); *Wambar-Akakaw Tinaja* (1988); *La rebelión del cemento* (1989) y *Cuentos y cantos del éxodo* (1997).

como paradigmas del común «vínculo generacional» que los reunía en torno a una misma idea de progreso en crisis (1986, p. 9).

El paisaje urbano empezaba, después de todo, a exteriorizar los problemas característicos de otras metrópolis latinoamericanas, borrando sus viejos contornos rurales bajo los desafíos del tráfico, la contaminación, la precarización de los servicios públicos y la informalidad económica (Contreras y Cueto 365). Aunque distante aún, el rigor de la violencia política fue asomándose a través del esporádico estremecimiento de los coches bomba y los sobresaltos que, a consecuencia de las inequidades económicas, empezaban a cercar la ciudad con su criminalidad en aumento. Esta sobresaturación de estímulos no generaría, sin embargo —tal como sí sucederá en la década de los noventa—, una corriente atenta al registro costumbrista de la ciudad. Por el contrario, los escritores «capitalinos» de la Generación del 80 difuminarán las indicaciones referenciales de sus relatos, haciendo del espacio limeño un escenario mucho más identificable por su «estado anímico» —su atmósfera afectiva, decadente o desilusionada—, que por sus coordenadas espaciales. Siendo parte de la experiencia de juventud de varios de ellos —Alonso Cueto (Lima, 1954), Alejandro Sánchez Aizcorbe (Lima, 1954) o Jorge Valenzuela (Lima, 1962), quienes seguirán estudios doctorales en los Estados Unidos y España—, la migración al exterior, fenómeno incrementado a partir del período presidencial de Alan García (1985-1990), los predispondrá a una progresiva deslocalización de sus historias y a un impulso nomádico, propio, por lo demás, de una tendencia de la posmodernidad regional (Aínsa, 2012).

Cierta actitud nihilista predominará entonces como un impulso privado y vecinal; la misma que se simbolizará, casi siempre, a través del relato del aislamiento, la incomunicación, los suicidios y las relaciones endogámicas o alienantes entre los sujetos. En tal sentido, la vertiente «capitalina» supone una hipertrofia del escepticismo urbano ya presente en las obras de Ribeyro (ver el ensayo de Susti en este volumen), Vargas Llosa (ver el ensayo de Kristal en este volumen) y Fernando Ampuero (Lima, 1949), estableciendo así no solo una afiliación a la secuencia literaria del neorrealismo urbano, sino también, a todas luces, su radicalización.

Guillermo Niño de Guzmán (Lima, 1955)

Unidos por una atmósfera de abandono y desdibujamiento en la que predomina el relato en primera persona, los escenarios de *Caballos de medianoche* (1984) de Guillermo Niño de Guzmán parecen ser, como ya se dijo, un estado psíquico y moral y no una geografía recorrida o documentada, aunque breves alusiones a lo limeño se infiltren esporádicamente en detalles como su paisaje o sus variantes lingüísticas. Si el *grunge* o el *punk* alternativo proporcionarían el ritmo a la generación posterior, Niño de

Guzmán lo obtendrá todavía del *jazz*: su intimidad insinuante, su atmósfera reservada y clandestina, se benefician de los claroscuros del *genre noir* cinematográfico; y es allí, entre los cabarets de un bajo mundo nocturno, que sus protagonistas se abandonan a un hedonismo amargo proporcionado por el alcohol y la compañía de prostitutas. En las crónicas de ese submundo juvenil, el desamor y el desánimo son indicativos constantes de una desintegración individual, pero sobre todo institucional y colectiva. Así, una mujer traicionada espera a su marido en un bar y le dispara sin vacilaciones («El olor de la noche») y una voluminosa cantante de *jazz*, la «Reina», protagonista de «Good morning, heartache» —un personaje que tiene mucho de *femme fatale* y del existencialismo patético del Johnny Carter de *El perseguidor* de Julio Cortázar— esconde a su bebé muerto en un guardarropa del dormitorio. El final truculento —sobre todo si se compara este último relato con «Una aventura nocturna» de Ribeyro, posible interlocutor— es, por lo general, una excepción; sus giros suelen ser contrariamente escenas que insinúan ambigüedades, a la manera de los textos de Raymond Carver o Ernest Hemingway. Tal ocurre, por ejemplo, en el diestro bosquejo que hace de la relación entre los protagonistas de «Blues de un lunes neblinoso», cuya subjetividad es asfixiada por los estímulos del entorno casi tanto como por la noticia del aborto aludido previamente. En este mundo de seres sonámbulos, las relaciones familiares y sus rotos afectos sondean una profunda crisis estructural, que, por lo demás, queda expresada a través de la sugerencia y la elipsis. En su cuento más conocido, «Caballos de medianoche», el colapso de ese orden apenas insinuado como el *iceberg* de la poética de Hemingway, hace a los lectores partícipes de la misma incomunicación que, bajo la apariencia de inofensiva charla, poco antes presenciamos entre padre e hija. El relato de abandono físico y moral del padre alcohólico está brillantemente delineado por el discurrir dialógico, objetivo, trivial que, en su aparente distanciamiento, encubre, en realidad, los tediosos preparativos de su suicidio y del asesinato de la pequeña niña. Sus elipsis narrativas ganarán en complejidad en *Una mujer no hace un verano* (1995), un libro de madurez en donde Niño de Guzmán desplegará una mayor variedad temática, pero mantendrá la coherencia estructural de una obra cuya melancolía es el sello de un estilo no solo personal sino también generacional.

Imagen 3. Portada de *Caballos de medianoche*, de Guillermo Niño de Guzmán. Ciudad de México: FCE, 1997.

Jorge Valenzuela (Lima, 1962)

La misma impresión de urgencia e incertidumbre son las que trasmiten, a su vez, las historias de *Horas contadas* (1988) de Jorge Valenzuela. De atmósferas oscuras y decadentistas, sus cuentos metaforizan, a través de imágenes brutales y mórbidas, el descalabro de las estructuras sociales y la idea de progreso generacional, poniendo énfasis, a diferencia de Niño de Guzmán, en un psicologismo parsimonioso, muchas veces diluido en el monólogo interior como estrategia discursiva. En uno de sus relatos, «El secreto de Marion», la protagonista retornará años más tarde al hogar paterno para ocupar el lugar vacante de la madre muerta. El cuento de tintes góticos, afín al malditismo de George Bataille y a las elucubraciones simbólicas del Cortázar de «Casa tomada», relata el malsano proceso espiritual que la llevará a consumar el incesto en un mundo de sustituciones que intentan restituir al pasado. El tiempo, aquí también una presencia opresiva como en los demás relatos, parece corroer todo

a su alrededor: una fuerza que apremia y sofoca, tal como lo hace esa vieja casona en ruinas, los jardines invadidos por la maleza salvaje y la verja que aíslan finalmente a padre e hija de la ciudad. En *La soledad de los magos* (1994), además de profundizar en anécdotas igualmente truculentas, Valenzuela incursionará, asimismo, en el relato migratorio. Tal es el caso de «Atenas», en el cual el protagonista, un guía turístico, narra la marginalidad del peruano migrante en el Mediterráneo y sus desencuentros con la cultura europea, aquí simbolizada por la capital griega.

Mariella Sala (Lima, 1952)

Por su parte, la obra breve de Mariella Sala (ver el ensayo de Salazar en este volumen) exploró la condición de la mujer burguesa desde la perspectiva feminista en sus relatos de *Desde el exilio* (1984; aumentado en 1988), un título que ya sugería la experiencia proscripta y desarraigada de la mujer en la institución matrimonial y, en general, en una sociedad de rígidas estructuras patriarcales. Su relato más famoso, «La mujer invisible», describe el imperceptible proceso de desvanecimiento doméstico que experimenta la protagonista, quien observa con sorpresa su duplicación y su posterior descarnamiento. De clara estirpe kafkiana, su imaginación crítica explora el género fantástico, apropiándose del hecho sobrenatural para extraer de él las posibilidades imaginativas de una lectura psicológica más profunda acerca de las violencias silenciosas, de la alienación matrimonial y del hogar como lugar asignado a la mujer. Su obra se inscribe en un movimiento de denuncia, reivindicación y compromiso que irá ganando presencia en el debate público de entonces; igualmente, en el campo narrativo, rescatará una representación del cuerpo femenino y de sus sentidos en crisis como ya se observaba en la poesía de esa misma década (Barrientos Silva, 2019).

Pilar Dughi (Lima, 1956-2006)

Puede decirse, llegados a este punto, que la obra narrativa de Pilar Dughi (ver el ensayo de Salazar en este volumen) constituye, por su solvencia y continuidad, un momento crítico para la producción narrativa de las mujeres escritoras de finales del siglo XX. En adelante, la literatura peruana —que experimentará una ampliación estadística en el número y la calidad de autoras que acceden a la publicación narrativa— se verá obligada a encontrar en Dughi una interlocutora central al momento de interrogar la ordenación de un canon hasta entonces exclusivamente masculino. Esto tendrá lugar recién a finales de los años noventa. Por lo pronto, en *La premeditación y el azar* (1989), se observa un conjunto aún disperso de intereses literarios —una suerte de exploración de influencias, acomodamiento de lecturas y modulaciones formales— que irá depurando con el transcurrir de su maduración artística. A pesar de ello, sus

viñetas de la pequeña burguesía limeña revelan ya una agudeza prematura cuando se trata de esbozar los atributos de aquellas vidas anodinas y solitarias y, por lo común, arrojadas a la contemplación nostálgica de su moroso acontecer doméstico. Dughi tiene la propiedad de agregarle una sutil perspectiva femenina a tramas que, como ya vimos, estaban siendo exploradas por su contraparte masculina. De este modo, la docilidad conflictiva de la vida matrimonial, la experiencia de la viudez, la maternidad o el adulterio ganan texturas y nuevos puntos de vista. Ese realismo de la intimidad anuncia el salto cualitativo evidente en sus relatos posteriores, tal como ya puede observarse en «Familia», un cuento equilibrado en el influjo que recibe de autoras como Clarice Lispector, Katherine Mansfield y, especialmente, María Luis Bombal. Contada desde una focalización próxima al fluir de la conciencia, la impresión panorámica —por momentos, una cámara en mano que recorre de manera aleatoria la vivienda donde se celebra el cumpleaños de la protagonista— apunta inevitablemente al contrapunto final entre la vida botánica asfixiada por la hiedra que envuelve el tronco de jacarandá y la predestinación de la joven protagonista, con la cual se establece una subterránea correspondencia emocional.

Imagen 4. Portada de *La premeditación y el azar*, de Pilar Dughi. Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1989.

Menos conseguido es, por el contrario, aquel otro universo rutinario, monocorde y hasta cierto grado hostil, que súbitamente se ve discontinuado por alguna circunstancia asombrosa o explícitamente sobrenatural, notoriamente subordinado al fantástico rioplatense. Aunque estimable en su intento de alejamiento de la tradición realista —lo que sin duda consigue—, tales textos se muestran demasiado epigonales como, por ejemplo, en «Christi nomine invocato» —una reescritura de la «La noche boca arriba» de Cortázar—; o en las disquisiciones borgianas de «La noche de Walpurgis», una particular mitologización de la violencia urbana de los ochenta, donde se cruzan los vicios de la chismografía, los prejuicios clasistas y la ficción antropológica asociada con el rito profano y la brujería. Los cohesiona en su aparente disparidad una fuerza interna que la propia Dughi se encargaría de describir con perspicacia: «Tal vez el aspecto temático que tiene continuidad en mi escritura es la transformación perenne entre el proyecto de vida imaginado y el contexto que nos rodea y que se nos impone» (2017a, p. 19). El título de su libro ya anunciaba, por lo demás, dicho designio azaroso, donde se recoge el clima determinista y desilusionado de la época.

Ave de la noche (1996) va dejando considerablemente atrás el diseño formal de sus historias digresivas o de transcurrir trivial aspirantes al golpe de efecto. Sus quince relatos adquieren de pronto una mayor organicidad, lo cual da lugar, simultáneamente, a historias mucho más sólidas y complejas en lo que refiere al diseño psicológico de personajes y tramas. Sus oraciones, además, se hacen más largas y su fraseo gana consistencia. En adelante, su mirada clínica de la sociedad le permitirá observar las relaciones humanas en su penuria y vulnerabilidad más plena, y será en las anomalías de sus conductas donde encontrará una materia fresca para la exploración ficcional. Hay una mejor mixtura de sus intereses previos, por ejemplo, en «Lector in fabula», cuya «sustancia» borgiana está ahora mejor asimilada. La ambientación detectivesca asomará como tema; pero lo más importante será su seguridad reciente para transmitir, como subtexto de todas aquellas historias, la atmósfera de paranoia social de los años ochenta, su clima enrarecido y la herencia moral que recibiría la nueva generación. Ello tal vez se pueda ver en una alegoría verdaderamente admirable sobre la violencia política, «El cazador», que nos refiere a un niño, Darwin, enlistado por su padre en un comando terrorista —escuetamente denominado «el partido»— donde será adiestrado como rastreador en la espesura del campo. Su posterior deserción lo arroja entonces a un vagabundeo que lo lleva de un campamento a otro en busca de la esperanza que representa para él el río grande. Obsérvese este nomadismo tan diferente, en su precariedad, a la circulación cosmopolita de otros relatos del mismo volumen; algo más próximo a la indefensión natural de los personajes agrestes de Horacio Quiroga. La temática social aquí insinuada se evidencia, por su parte, en relatos como «Futuro prometido» o «Conciliación», próximos al Ribeyro de *Los gallinazos sin plumas*.

A impulsos de esta nueva toma de conciencia, el examen sobre la realidad de entonces —marcada por la nueva cultura del éxito social impuesta por la racionalidad neoliberal y el colapso anímico que propagaba, más allá de los discursos oficiales, el programa autoritario del gobierno de Alberto Fujimori—, tiene su corolario en *Puñales escondidos* (1998). Los avatares de Fina Artadi, la banquera protagonista de la novela, disimulan, detrás de la crisis existencial posterior a su jubilación y la intriga policial, una crítica poderosa al sistema corporativo, subordinado a la corrupción y a los abusos del sistema en un país en ruinas morales encubierto por la prosperidad económica.

Alonso Cueto (Lima, 1954)

De obra tan copiosa como popular, la narrativa de Alonso Cueto se caracteriza por su maleabilidad para identificar asuntos de actualidad y saber articularlos gracias a una imaginación plástica y expresiva, a través de la cual consigue transformarlos en materia literaria que resulta atractiva al lector no especializado. Su repertorio temático transita entre el realismo y la literatura fantástica, entre el *thriller*, la novela política y el melodrama. Gracias a dicha versatilidad, puede afirmarse que Cueto es el autor peruano de su generación que mayor reconocimiento internacional ha cosechado. Hay que advertir, de antemano, que la literatura de Cueto experimenta una renovación a principios de los noventa. Esta lo orientará hacia cierto minimalismo formal en la segunda etapa; su predominante orientación realista, afín a Henry James, se inclinará en adelante por la novela negra, género con el que, sin duda, alcanzará sus más altos logros estéticos.

Antes de revisar sus novelas[9], observemos que la obra cuentística temprana de Alonso Cueto resulta sumamente reveladora para entender mejor el período de los ochenta, pues establece un estrecho diálogo con sus contemporáneos, en sintonía con aquella perspectiva generacional ofuscada por la crisis institucional de la que hemos venido dando cuenta hasta ahora. Los cuentos de *La batalla del pasado* (1983) y *Los vestidos de una dama* (1987), en particular, reiteran asuntos afines a ese mundo de impronta juvenil, en el cual los idilios pasionales y las pugnas domésticas se desatan, casi siempre, como resultado de apariciones que irrumpen desde el pasado. En dichos

[9] La más importante de todas por su repercusión internacional, *La hora azul* (2005), ganadora del premio Herralde, ha quedado fuera de este balance finisecular tal como ha sucedido con otras obras. Con el fin de sostener la coherencia de esta periodización, se ha optado por mantener, asimismo, fuera de este registro una obra fundamental de un autor también plenamente inserto en la Generación del 80 como es Julián Pérez Huarancca y su novela *Retablo* (2004). Ambas novelas son referidas con frecuencia como las dos más relevantes muestras de la narrativa de la violencia política post-Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003).

libros hay textos como «La venganza de Gerd» o «La distancia» que bien pueden entenderse como precoces ejemplos de los retratos psicológicos a cuyo detallado análisis se dedicará en sus obras posteriores. Sus narradores tienen en común una conciencia literaria de los acontecimientos vividos: su diálogo es siempre sofisticado y se vislumbra en ellos una racionalidad culta, cosmopolita. En cierto modo, se trata de *bon vivants* que, al mismo tiempo, son la contra cara de los tragicómicos antihéroes bryceanos: el cinismo jovial, incluso infantil y juguetón de estos, han dejado lugar a otro austero, pesimista, carente de humor.

A diferencia de otros cuentos en los que se incluye a Lima como espacio de representación, sus escenarios tienden a una gradual deslocalización, inspirados por su experiencia biográfica. Situados en escenarios estadounidenses o europeos, sus ambientes mundanos privilegiarán la vida universitaria. Muchos de sus protagonistas son estudiantes peruanos en el exilio o profesores de vida gris y rutinaria. Unos y otros, sin embargo, tienen en común la misma inclinación por la alienación o la melancolía. En sus tempranos relatos de exilio, se establecen frecuentes contrapuntos entre personajes extranjeros —por lo general, mujeres— y el narrador peruano, a menudo ingenuo, pero con una predisposición elegante por el cinismo, la sensualidad y el escepticismo. Sus relatos aluden con frecuencia a un drama interno y psicológico —relaciones amorosas imposibles, paternidades ocultas, aprensiones— que desbordan, en ocasiones, el realismo habitual de su obra a partir de la ambivalencia del extrañamiento, tal como ocurre en «La venganza de Gerd» o «La otra» donde se sugiere el tema del doble, o «Tres mujeres», una historia de reclusión en la cual reverbera la disposición irracional del «Wakefield», de Nathaniel Hawthorne.

Los relatos de *Amores de invierno* (1994) ya evidencian una evolución estilística, sin embargo, porque en ellos convergen la simplificación de la sintaxis previa con la gramática propia del género policial. El narrador ha dejado atrás incluso el universo referencial de los libros de cuentos que revisamos e igualmente de su novela *El tigre blanco* (1985), un sucedáneo de sus primeros volúmenes de cuentos cosmopolitas. Ambientada en Nueva Orleans, esta última relataba un triángulo amoroso nutrido tanto por el refinado ingrediente jamesiano como por el decadente y sensual de F. Scott Fitzgerald. *Amores de invierno* y *Deseo de noche* (1993) —una ampliación de su viejo relato «La distancia»— inician un desplazamiento hacia la trama policial, a la que acompañan ahora una prosa más ligera, por momentos cinematográfica, distanciada del estilo neutral de sus primeros relatos. Ambas habrán de ganar el color local del habla limeño, al tiempo que prestarán mayor atención a los conflictos sociales, de clase y raza, en la urbe, aludiendo, por ejemplo, a las tensiones entre distritos populosos y tradicionales, y a la emergencia de una cultura materialista «chicha» en el imaginario

nacional. En «Amores de invierno», por ejemplo, Gisella, la *vedette* que seduce a Andrés, un actor venido a menos, resumirá su filosofía existencial con la siguiente frase: «la casa de la vida se construye con el ladrillo y el cemento del billete» (1994, p. 25). Con *El vuelo de la ceniza* (1995), que explora nuevamente el neopolicial incorporando a un detective local, el mayor Gómez, y, sobre todo, con *Demonio del mediodía* (1999), se consolida un proyecto narrativo mucho más atento a la realidad peruana aquilatada por la cultura de masas. Con esta última, en especial, Cueto elabora una novela polifónica, más compleja estructuralmente que las anteriores. Esto le permite articular una visión noticiosa del Perú finisecular —la corrupción del gobierno de Alan García, la violencia insurgente, el clima de rebajamiento moral evidente en el gobierno de Alberto Fujimori y de Vladimiro Montesinos, etc.— al tiempo que intenta, con suerte dispareja, presentar un caleidoscopio sociológico del Perú mestizo que recorre todos los estratos de una Lima transformada por fin en la ficción tanto como en la vida real[10].

Las conquistas de las novelas andinas en la década de 1990

Concluida la década de 1980, se hará visible una gradual revitalización de la novela andina, a cuya composición se consagrarán con entusiasmo —salvo muy contadas excepciones— la mayoría de los autores pertenecientes a la Generación del 80. Se observará en ellos, como ya vimos de forma sucinta, cierta consistencia en tópicos abordados previamente a través del género cuentístico, aunque su visión de mundo se verá con frecuencia ampliada, tras la pacificación militar emprendida por el gobierno de Alberto Fujimori, por la ardua tarea de relatar los profundos estragos que el episodio de la violencia política había impreso sobre el alma nacional y, en particular, sobre la sensibilidad del mundo andino y su ya vulnerable organización comunitaria. En perspectiva, sin embargo, puede afirmarse que las grandes novelas del período 1990-2000 no provinieron precisamente de esta renovación generacional sino de los autores vinculados a las promociones de 1960 y 1970, o, si se quiere, al

[10] Otros autores destacados de esta línea generacional son Siu Kam Wen (Zhongshan, China, 1951): *El tramo final* (1985) y *La primera espada del imperio* (1988); Carlos Schwalb Tola (Lima, 1953): *Dobleces* (2000); Alejandro Sánchez Aizcorbe (Lima, 1954): *Maní con sangre* (1981), *Jarabe de lengua* (1989), *El gaznápiro* (1995); Jorge Ninapayta (Ica, 1957-Lima 2014): *Muñequita linda* (2000); Fernando Iwasaki (Lima, 1961): *Tres noches de corbata* (1987), *El fantasma de la Glorieta* (1994), *A Troya, Helena* (1993) e *Inquisiciones peruanas* (1994); Carlos Herrera (Arequipa, 1961): *Morgana* (1988), *Blanco y negro* (1995), *Las musas y los muertos* (1997) y *La crueldad del ajedrez* (1999); Jorge Eduardo Benavides (Arequipa, 1964): *Cuentario y otros relatos* (1989); Javier Arévalo (Lima, 1965): *Una trampa para el comandante* (1989), *Nocturno de ron y gatos* (1994), *Previo al silencio* (1995), *Instrucciones para atrapar a un ángel* (1995) y *Vértigo bajo la luna llena* (1997).

período 1960-1975, según la periodización propuesta por el crítico Ricardo González Vigil (2018, p. 66). Esta producción de temática andina desarrollada paralelamente a la obra de los autores de la Generación del 80 de dicha vertiente, representará, por su madurez y alcance totalizador, uno de los impulsos creadores más significativos del siglo XX.

Dos son las novelas, en particular, que marcan un horizonte de producción fundamental: *La violencia del tiempo* (1991) de Miguel Gutiérrez y *País de Jauja* (1993) de Edgardo Rivera Martínez. Ellas mismas —si seguimos a Antonio Cornejo Polar (1995, pp. 298-300)— representan propuestas contrarias, casi contrapuntísticas, en sus modos distintos de imaginar la nación y el mestizaje, a pesar de compartir, en sus ejecuciones, por lo demás, algunas semejanzas estructurales. En ambas, la condición mestiza y la vocación artística son los hilos conductores de sus respectivas narrativas, como lo es asimismo la voluntad de preguntarse por el lugar del sujeto y de su grupo en la sociedad peruana. En gran medida, las dos novelas poseían una dimensión metaliteraria; al mismo tiempo se interrogaban sobre la formación de la sensibilidad de un individuo joven y se preocupaban por los conflictos sociales y culturales que habían hecho del Perú una sociedad inequitativa y excluyente. Además, considerada la coyuntura nacional del momento, dichas novelas proponían una reflexión oportuna acerca de las condiciones y las dificultades de la imaginación reconciliatoria nacional a través del mestizaje en el Perú. Por ello en la onda expansiva de dicho debate, no resultaba extraño que ambos textos pudieran significar una piedra de toque sobre la cual evaluar el proceso cultural peruano del momento. Dejaremos este análisis para el capítulo que desarrolla a profundidad el estudio de ambos autores (ver el ensayo de Elmore en este volumen), para centrarnos aquí en otros dos textos que se adherían a la discusión tal como son el caso de *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco y *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado.

La primera, en total sintonía con *País de Jauja* de Rivera Martínez —con la cual comparte una misma locación, la sierra central peruana, y un mismo linaje literario, la novela de formación— relata la historia de una niña, Ximena, que vive en el enclave minero de La Oroya y es testigo de las grietas sociales que surgen a partir de las contradicciones existentes entre dos mundos culturales distintos. *Ximena de dos caminos* (1994) (ver el ensayo de Salazar en este volumen) es una novela de estructura episódica y de marcado temperamento lírico que penetra en la psicología infantil —heredera de la sensibilidad bryceana—, y consigue, a través de ella, dar cuenta de ese mundo dividido, heterogéneo, que es el Perú. Por supuesto, se trata de un sujeto bifronte que fluctúa entre dos universos culturales: la Sierra y la Costa; pero que, asimismo, experimenta, como los personajes arguedianos, una dualidad orgánica que configura toda su perspectiva del mundo. Por ello todo el cuerpo significativo de

oposiciones que enfrenta —el campo y la ciudad; lo popular y lo culto; lo europeo y lo andino; el mundo infantil y el de los adultos; lo masculino y lo femenino; la escritura y la oralidad; lo moderno y lo tradicional, etc.—, resultará determinante al momento de construir su identidad personal, pero, sobre todo, social. Ximena es el milagro —inclusive se diría, la utopía— de un frágil equilibrio posible. La respuesta que se forja como una manera de hacer frente a esta polarización principalmente de índole histórica —conflictiva y llena de tensiones sociales y culturales, como se esmera la narradora en mostrarnos a lo largo de la novela—, es sobre todo lingüística, pues su identidad transcultural va formándose gradualmente a través de las palabras que la niñita aprenderá a utilizar —que tal vez usa, como narradora adulta— para cincelar esa armonía narrativa (Tisnado, 1999). Asimismo, se trata de un aprendizaje moral. Y en esto último precisamente radica su naturaleza constitutiva como *bildungsroman*, pues la joven Ximena se educará, a través de esta experiencia de índole social y étnica, en la tarea de mirar con otros ojos el Perú desde un lugar de enunciación consciente de su privilegio. De hecho, se podría afirmar que su mirada moderna del Perú es casi genética, pues provendrá, precisamente, del modelo paterno —Enrique, su progenitor, es un médico español, empleado por la Cerro de Pasco Corporation, que, como en las novelas de la tierra del siglo XIX, encarna el pensamiento progresista—, un paradigma de conducta que, como en la *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, domesticará la herencia autoritaria de su madre, Isabel, descendiente de terratenientes usurpadores del valle del Mantaro, caídos ahora en la ruina, pero todavía asentados sobre un privilegio simbólico, como se observa en la prima Casilda. De este modo, Ximena es casi una encarnación idealizada del mestizaje, razón por lo cual será ella misma, a lo largo del texto, la curiosa intermediaria, el puente, entre ambos mundos.

Rosa Cuchillo (1997), la obra literaria más importante de Óscar Colchado, por el contrario, situará toda su reflexión sobre el aserto identitario y la imaginación nacional en el marco de la violencia política de los años ochenta. Ello da cuenta de una tensión mucho más radical que la expresada por la huelga de los mineros en el texto de Laura Riesco —un conflicto que todavía tiene resonancias de los textos neoindigenistas de José María Arguedas o Manuel Scorza—. Además, el texto de Colchado también incluye la posibilidad de leer dicha violencia como parte de una constante histórica, en la cual las acciones del presente insinúan sus vínculos con sublevaciones indígenas del pasado, tal como ya lo había hecho en obras anteriores (*Cordillera Negra* [1985], *Camino de zorro* [1987] y *Hacia el Janaq Pacha* [1988]). La pregunta, por lo tanto, que planea sobre el texto a partir de esta situación inicial, es si el mestizaje cultural es posible de una manera armónica tal como, de alguna forma, *Ximena de dos caminos* podría haber sugerido; y si no es así, de qué manera distinta puede lograrse.

Para empezar, *Rosa Cuchillo* es un texto polifónico que, a diferencia de la narración orgánica, articulada a través de la primera persona de la propia Ximena, o de la tercera persona focalizada en la niña —¿a través de la misma Ximena adulta?—, ya propone una pluralidad conflictiva que registra diferentes voces culturales sobre los acontecimientos. La trama principal sigue a Rosa Wanka, alias Rosa Cuchillo, tras su muerte, al inicio del relato, instalándola en el inframundo andino, donde se ha propuesto encontrar a sus hijos Liborio y Simón, gracias a la ayuda de un ser mítico, el perro Wayra. Este será uno de los muchos elementos de la cosmovisión andina al cual Colchado apelará para construir la diversidad semántica de su novela, concebida como un artefacto bicultural, es decir, articulando los dos sistemas socioculturales —el occidental y el andino— que dan forma al Perú. Como ha estudiado detalladamente Víctor Quiroz (ver su ensayo en este volumen) se trata de una novela que responde a diferentes operaciones discursivas, la principal de ellas, la inscripción del pensamiento andino en el texto «tanto a nivel lingüístico y compositivo» como «en su mundo representado» (2011, p. 15). Así, afiliado a una secuencia literaria que lleva directamente a José María Arguedas, se trata de un texto cargado de referentes culturales —Rosa es, por ejemplo, una encarnación de Cavillaca, la diosa de la mitología de *Dioses y hombre de Huarochirí*—, que multiplican las posibilidades de su lectura. De ese modo, esta trama estará narrada a través de diferentes temporalidades y planos de realidad, y, a lo largo de ella, acompañaremos su recorrido —tan andino como occidental, pues se alimenta tanto de los viajes arquetípicos del viaje al inframundo clásico como de su apropiación rulfiana— hasta encontrarla con los *apus* tutelares personificados en el *Janaq Pacha*. Por su parte, las otras dos tramas nos relatan la guerra interna en el Perú: una focalizada en Liborio, el hijo perdido de Rosa y miembro de Sendero Luminoso, y la otra en Mariano Ochante, el agonizante comunero que forma parte de las rondas campesinas. Ambas refieren a los eventos de la lucha fratricida entre el Estado peruano y los insurgentes que concluye con la muerte de Liborio —previa historia romántica entre este y una militante de Sendero Luminoso, la Angicha— durante la incursión de los terroristas a la mina Canaria, en Ayacucho; pero toda su perspectiva estará sometida al extrañamiento del relato mítico que, sin duda, problematiza el modo de entender la violencia de los años ochenta y la crisis emanada de las relaciones coloniales en nuestro país.

A pesar del discurso de Liborio que remite al *pachakuti* y en el que algunos críticos han encontrado una postura indigenista opuesta al mestizaje, la propia naturaleza del relato transcultural revela el horizonte ideológico del texto. Quiroz lo ha identificado con un *Tinkuy* de naturaleza postcolonial, es decir, orientado a «una integración intercultural dialógica» (2011, p. 16) presentada opuestamente a la integración

nacional armónica de Riesco o Rivera Martínez; pero abierta a la posibilidad de una «coexistencia intercultural *más allá* del colonialismo» (p. 31). Esta convivencia entre la experimentación narrativa que hace uso de todo el repertorio de la modernidad ya asimilada por la tradición latinoamericana de la Nueva Narrativa de mediados de siglo XX, y su contenido ideológico andino de raíz mítica, emparentan el trabajo de Colchado con otras apuestas novelísticas precedentes como *Candela quema luceros* (1989) de Félix Huamán Cabrera (Canta, 1943), los cuentos de Julián Pérez y *El Gran Señor* de Enrique Rosas Paravicino.

Los realismos neoliberales y la literatura posautónoma

Considerados desde la distancia, los autores urbanos reunidos bajo el rótulo del «desencanto» ya anunciaban una transición hacia el extremo individualismo que caracterizaría a los realismos neoliberales de la década de 190. Ciertamente alejados del modelo de representación del realismo decimonónico —dominante durante el período del *boom* y sus resacas en la década de 1970—, los autores de los noventa continuarán indagando su relación con la realidad, pero ahora desde perspectivas distintas que para nada se mostrarán interesadas en encontrar en la ficción un vehículo articulador de los grandes relatos nacionales y, mucho menos, de sus utopías sociales. Por el contrario, la narrativa y, en particular, la novela, pasará a convertirse para ellos en un dispositivo prioritario de exploración de la subjetividad, dando así lugar a un tipo de realismo desdibujado por el prisma de un observador al que habría de caracterizar, en adelante, cierto manierismo o actitud paródica, por citar solo dos posibilidades de entre la amplia gama de verosimilitud ofrecida por la posmodernidad (Kohut, 2000). Esto facilitará la emergencia de una constelación de categorías por medio de las cuales pasará a examinarse la realidad ya desde la autoficción, el hiperrealismo o la literatura como imitación de la literatura (la llamada, por muchos, «metaliteratura»).

Usaremos, en adelante, el término «realismos neoliberales» para agrupar a una serie de «nuevos» realismos referidos a ese espectro de la posmodernidad que va a asimilar, como una pulsión de época, la racionalidad del neoliberalismo[11]. Nacidos entre finales de 1960 y mediados de 1970, los autores de esta promoción empezarán a publicar en

[11] Aquí seguiremos a Dardot y Laval para quienes el neoliberalismo, más que una ideología o un sistema económico debe entenderse como una racionalidad: en otras palabras, como una totalidad de prácticas y discursos sociales. Una de las características de la racionalidad del neoliberalismo ha sido llevar a la interioridad del sujeto la lógica normativa del mercado: la competitividad y los métodos empresariales modulan los procesos de subjetivación de los individuos y diseñan un «marco normativo global» en el que responsabilidad individual, autogobierno y libertad de elección orientan no solo conductas, sino también prácticas comunitarias (2013).

plena fase de expansión del capitalismo tardío, dando cuenta de la transformación de su subjetividad casi tanto como la del aparato productivo del libro y de las dinámicas de su propia actividad. No obstante, lejos de significar una mera actitud empática con el neoliberalismo, como bien ha señalado el crítico Daniel Noemí, los «textos que se instalan en él» lo muestran y destacan; pero, asimismo, «por medio de ese mismo recorrido nos permiten elaborar una visualización crítica de dicha realidad» (2008: 86). La simultánea aprobación y crítica de diversas prácticas y discursos públicos revela la posición desideologizada y despolitizada de los autores de esta plataforma, así como la propia naturaleza adaptativa del neoliberalismo, capaz de introducir nuevas relaciones movilizadas por la competencia y las leyes del mercado en el campo literario, y al mismo tiempo, desarrollar agencia en minorías étnicas y sexuales, tal como ocurrirá en la literatura producida a partir de entonces.

El denominado «realismo sucio», una de las tres directrices aquí examinadas, se presenta como un desfase en el proceso de evolución que transita de la sensibilidad de los ochenta —oscura, escéptica, desilusionada— al optimismo cínico y gozoso del período de consolidación neoliberal a partir de mediados de la década de 1990[12]. Las obras de autores como Javier Arévalo (Lima, 1965: *Nocturno de ron y gatos*, 1994); Manuel Rilo (Lima, 1971: *Contra el tráfico* [1997]), Raúl Tola (Lima, 1975, *Noche de cuervos* [1996]) y Sergio Galarza (Lima, 1976: *Matacabros* [1996], *El infierno es un buen lugar* [1997] y *Todas las mujeres son galgos* [1999]) todavía se nutren de los restos de aquel submundo juvenil que la vertiente capitalina de la Generación del 80, sobre todo Guillermo Niño de Guzmán, refería desde el tedio y la monotonía existencial, e igualmente desde la estética minimalista estadounidense, actualizada ahora a través de autores como Charles Bukowski o John Fante.

En este espacio de la marginalidad heredada de la crisis de una década previa, se intuyen culturalmente tanto las secuelas del *No future* de la contracultura *punk* como indicios de la afectación apática y depresiva del *grunge* y de la Generación X. Las drogas, el machismo y la violencia callejera son la cara visible de un turbio gregarismo viril y el

[12] Compárese el tono pesimista que tiene el prólogo de *En el camino,* escrito por Niño de Guzmán, con el firmado por Alberto Fuguet y Sergio Gómez en la antología *McOndo*: «Hispanoamérica está lleno de material exótico para seguir bailando al son de *El cóndor pasa* o *Ellas bailan solas* de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje» (Fuguet, 1996, p. 5). Como se puede observar, *McOndo* —suerte de barómetro generacional latinoamericano de fin de siglo— trazaba un nuevo vínculo entre las identidades regionales y una ciudadanía de consumo, en el que la estética del presente, basada en la pluralidad y capacidad adaptativa de sus autores (su cosmopolitismo, en buena cuenta), anunciaba una literatura de legibilidad transnacional y, en su horizonte imaginario, la posibilidad de una circulación global más igualitaria. El optimismo de esta fase literaria neoliberal, en su etapa inaugural, responde a las alternativas de un mercado abierto, algo que el clima y la precariedad editorial les negaba a los autores una década previa.

desaliento típico de las ciudades en decadencia material. En ese marco, el desencanto institucional derivará en la socialización precarizada de las lealtades del barrio y la pandilla de turno; cierta anarquía escéptica gobernará, aparentemente, el devenir de una generación sin proyectos ni expectativas. Despojados de toda carga ideológica, pueden observarse en esta producción los sedimentos de movimientos anteriores que buscaron en esa misma actitud iconoclasta, la rebeldía de la periferia y la oralidad juvenil, una transformación revolucionaria. Solo así puede entenderse una secuencia literaria que los vincule con movimientos como *Narración* (piénsese en *Los inocentes* [1961] de Oswaldo Reynoso (Arequipa, 1931-Lima, 2016), o *Final del porvenir*, de Augusto Higa, publicado en 1992), e incluso ciertas resonancias horazerianas en su hipervitalismo, su posición anti-institucional y su testimonio sencillo y cronístico de la calle; es decir, vaciados, en ambos casos, de su contenido político, lo cual confirma la propia plasticidad que posee el neoliberalismo para apropiarse de otros discursos.

Óscar Malca (Lima, 1968)

Veremos en *Al final de la calle* (1993) de Óscar Malca una síntesis de los alcances estéticos y discursivos de dicho proyecto narrativo. Atraído por los artefactos del *mainstream* estadounidense, la novela de Malca recorre precariamente una iconografía cultural en la cual la globalización ha devenido *per se* un tema literario. En particular la música rock y el cine, en sintonía con otros proyectos afines del período —el primer libro del chileno Alberto Fuguet, por citar un ejemplo, *Mala Onda* (1991)—, serán referentes que desplacen la intertextualidad de la ciudad letrada, e instalen una nueva dirección en la cual la «alta cultura» perderá valor frente a una cultura de masas de índole cosmopolita. También M., el protagonista de la historia, recorrerá la ciudad de Lima, su estratificación social —que se detiene, en especial, en el sector distrital de Magdalena, suerte de límite ruinoso donde actúa su collera— y sus conflictos socioeconómicos (el clasismo, el racismo, la delincuencia juvenil). Su relato apela a una intensificación hiperreal del costumbrismo y documenta al detalle aquellos estragos psíquicos y materiales de la urbe de entonces (la crisis de los ochenta, los atentados terroristas, el desempleo, etc.). No emplea dicho registro, sin embargo, para elaborar una reflexión penetrante de la realidad limeña; por el contrario, M. circulará a través de la ciudad, como si se tratara de un *flâneur* que observase, desde la exclusión, la nueva sociedad del aborrecido y a la vez ansiado consumo. Ese apremiante sentir de lo obsolescente, ese relato de la frustración exacerbada, determinará el vértigo de los eventos narrados, de forma tal que sus relaciones afectivas, su vida en la pandilla junto al Coyote, El Caníbal o Mañuco —personajes tipos y no sujetos con profundidad psicológica—, su contemplación del espectáculo de la realidad, pasan delante de sus

ojos intervenidos por su propia apatía existencial. El vacío moral de un mundo que le da las espaldas, desde luego, se sustituye por los placeres temporales del consumo y la mitologización de la ilegalidad: hurtos, pillajes, tráfico de drogas. El encapsulamiento social y moral —la condición de «quien no se dirige a ninguna parte», tal como reza el epígrafe del libro, suerte de lema para este y otros textos hipervitalistas del período—, contrasta claramente con la movilidad de sus protagonistas, quienes, aunque desempleados, son vagabundos entregados a la escapatoria que les ofrece el alcohol, las drogas y la violencia callejera en una suerte de *bildungsroman* al revés pues no les concede evolución ni aprendizaje a sus protagonistas. M. será uno más de los sujetos descentrados, víctima de una constante crisis de afectos, que pueblan estos relatos destinados a consumirse por el espectador —ahora, también el lector— a través de una escritura en grado cero, instrumental para la pura acción, despojada de todo resto retórico, y, en gran parte, subordinada a la estética audiovisual ofrecida como fondo.

Jaime Bayly (Lima, 1965)

Las primeras novelas de Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie* (1992) y *Fue ayer y no me acuerdo* (1995) habrían sido apenas un sucedáneo más de aquella fórmula si no hubieran introducido una aportación temática a la narrativa peruana del período: el desarrollo del sujeto homoerótico y el cuestionamiento del sistema binario de género en una sociedad tan profundamente conservadora como la limeña. La obra de Bayly, instalada así en el frente de un momento de eclosión para este tipo de relatos más bien escasos en la tradición peruana —por esos mismos años aparecerían, en efecto, novelas como *Efecto invernadero* (1992) de Mario Bellatin (México, 1960), *En busca de Aladino* (1993) de Oswaldo Reynoso, y *Las dos caras del deseo* (1994) de Carmen Ollé (Lima, 1947)—, vería facilitada su circulación gracias al revuelo mediático producido por su *opera prima* y, desde luego, a su propio perfil como celebridad.

Joaquín Camino y Gabriel Barrios, protagonistas de ambas novelas, comparten los mismos rasgos biográficos de su autor —famosos presentadores de la televisión peruana— y exhiben también, de forma cifrada, los escándalos de sus prácticas sexuales con personajes de la vida pública nacional (actores, cantantes, jugadores de fútbol, etc.). A partir de la explotación de dicha estrategia autoficcional —de la que será, en adelante, un influyente precursor—, las novelas de Jaime Bayly amplificaban el universo antes descrito, situándose cómodamente ya en la sociedad de consumo. Ambas obras sumarían a la personalidad cínica, a ratos medrosa e irreverente, tan atraída por el mundo de la noche y las drogas forjado por el «realismo sucio» de sus personajes, una conciencia de marginalidad diferente, determinada no por su estatus social, sino por su condición homosexual. A través del descubrimiento de su subalternidad, los

protagonistas relataban las dificultades para desarrollar una identidad sexual alternativa en un medio opresivo que no cesaba de humillarlos. El trivial descenso a los infiernos urbanos de estos jóvenes de la clase alta de Lima —la odiada y, al mismo tiempo, amada ciudad—, su aprendizaje social y erótico, narrado muchas veces desde la ironía o el sarcasmo, culminaba con cierta redención íntima, algo moralizadora, en su devenir tragicómico.

Muy al margen del escándalo que supuso su recepción en los medios masivos, el impacto comercial de la obra de Jaime Bayly solo sería posible gracias al fortalecimiento del sector editorial, resultado de las reformas económicas en el país y el surgimiento de un público consumidor de novedades librescas. La novela ligera local («*light*») como *bestseller* era una novedad acomodada a la demanda literaria en los sectores formales e informales del mercado del libro, a los modos de producción y circulación textual, y a las ansiedades de un autor doblemente instalado en el campo letrado nacional e internacional (Casanova, 2013)[13]. *La noche es virgen* (1997), premiada con el Herralde ese mismo año en Barcelona, supondrá una madurez en su trabajo y, al mismo tiempo, el apogeo de su propuesta narrativa. Ahora ese *collage* del privilegiado mundo limeño, de personajes egocéntricos que insisten en parecerse biográficamente a su autor y en atestiguar el vacío existencial detrás de la vida frívola, está contado desde cierto experimentalismo formal. Este dejará de lado el uso de algunas reglas ortográficas para acelerar e intensificar el relato, por momentos, un mero fluir de la conciencia. Su oralidad dialectal, rica en matices sonoros, le proporciona una atmósfera manierista al texto, cuya historia se proyecta sobre el reflejo deformante, autoparódico e incluso caricaturesco del yo narrativo, con lo cual se aproxima a la estética *camp* de algunas propuestas del posboom como la de Manuel Puig.

Los siguientes proyectos novelísticos llevarán a Bayly por caminos distintos, más epigonales, si se quiere. Así, *Los últimos días de la prensa* (1996) relataba el período de decadencia del diario *La Prensa* y, a través de este, el clima de descomposición de la élite económica y social del país de 1980, cuando el mundo de los medios se volvía un fetiche, y el periodista, un nuevo héroe cultural para el escritor latinoamericano (Gutiérrez Mouat, 2002, p. 12). Adaptaba ese relato el universo de *La tía Julia y el*

[13] Al crecimiento de una industria local —Peisa, Campodónico, Mosca Azul, El Santo Oficio, San Marcos y las ya citadas Lluvia y Colmillo Blanco— seguirá, como efecto de la liberalización del mercado editorial, la instalación en el país de editoriales transnacionales (Alfaguara, Norma y Planeta). En los años siguientes, como afirmara Josefina Ludmer, el desequilibrio entre ambas industrias culturales acabaría por debilitar o cerrar las nacionales ante los efectos de la circulación global de los textos (2014). Para inicios del nuevo mileno, ya España ocupaba la centralidad del campo idiomático y un lugar semiperiférico con respecto a otros mercados hegemónicos. Solo en un contexto de reinstitucionalización de la hegemonía cultural basado en el consumo como este sería posible la reemergencia de un conflicto como el que supuso la polémica del I Encuentro de Escritores en Madrid en 2005 (ver nota 5).

escribidor de Mario Vargas Llosa (ver el ensayo de Kristal en este volumen) del mismo modo como *Yo amo a mi mami* (1998) —publicado primero en España y luego en Perú, a través de fascículos en un diario local— haría otro tanto con el universo infantil, evocativo y tiernamente paternalista de *Un mundo para Julius* (1970) de Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939).

Carmen Ollé (Lima, 1947)

Ajena a la popularidad de aquella, y, sin duda, menos condescendiente con las expectativas del mercado que veía las obvias ventajas de una emergente «literatura gay», *Las dos caras del deseo* (1994) de Carmen Ollé proponía un discurso en torno al cuerpo, al erotismo y a la sexualidad —en su caso, la temática lésbica (ver el ensayo de Salazar en este volumen)—, como una apuesta por la capacidad movilizadora de las corporalidades disidentes. Asociada al movimiento Hora Zero en la década de los setenta, la producción poética de Ollé empezaría, en realidad, en los años ochenta con el poemario *Noches de adrenalina* (1981), y se consolidaría a través de su producción narrativa posterior con *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992), un texto experimental, de naturaleza híbrida, a caballo entre la prosa poética, el diario, los textos más digresivos de Clarice Lispector —piénsese en *Agua viva* o *La hora de la estrella*, por ejemplo— y, sin duda, las novelas vanguardistas de Jorge Eduardo Eielson, cuya *Primera muerte de María* (1988), aunque escrita en los setenta, había visto finalmente la imprenta a finales de la década anterior. «Mezcla despiadada de poesía y realidad», en palabras de Blanca Varela (Ollé, 2015, p. 127), el soporte autoficcional de *¿Por qué hacen tanto ruido?* —por cierto, ya presente en sus poemas como materia del pacto confesional del yo poético—, proponía una examinación de la propia vida privada de la autora sobre el telón de fondo de una Lima estridente, suerte de laberinto de memorias y estremecimientos sensoriales.

En la base narrativa del texto, encontraremos temas que obsesionan al yo femenino que refiere, por momentos autoanalíticamente, la tensa ruptura con los seres queridos, en particular, con Ignacio, su esposo; pero también con la madre; la negociación férrea de su vocación artística; la interiorización de la violencia social de la vida cotidiana; la enfermedad como síntoma del cuerpo y de la pobreza como síntoma de lo material y de las obligaciones ordinarias del día a día. Este texto se esmeraba, sin embargo, en no ser únicamente narrativo por estar instalado en el programa de las neovanguardias, y por ello superaba la autoficción neoliberal a través de esa vieja utopía que buscaba extender el acto creador sobre la vida, al construir un marco discursivo que reflexionaba sobre la posibilidad de una escritura capaz de dar cuenta de la experiencia inexpresable de la intimidad.

Imagen 5. Foto de Carmen Ollé en la ceremonia de recepción del Premio Casa de la Literatura Peruana. Lima, 2015. Foto: Marco Ramírez Colombier, Casa de la Literatura Peruana.

Todo eso está, por supuesto, sedimentado en *Las dos caras del deseo,* novela que aprovechó el mismo impulso autobiográfico para explorar la naturaleza inclasificable, múltiple, de la sexualidad de Ada, la protagonista, mujer compleja e inaprensible. En sintonía con otros textos «desencantados» del período, el relato de esta escritora y profesora universitaria procedente de la capa media empobrecida de la ciudad, nos permite observar el deterioro social de la Lima finisecular; un lugar de vicisitudes que es, asimismo, la proyección del cuerpo de la narradora. Angustiosa y lúgubre, su experiencia transmite el clima de paranoia en torno a la delación en tiempos del terrorismo, así como el enrarecimiento del tejido de relaciones, visto a través del medio universitario y sus pugnas de poder.

No es, obviamente, este realismo instrumental el que resulta por sí mismo meritorio como sí lo es, en cambio, el discurrir errático, incluso voluble, de la vida sentimental y sexual de Ada, patente en la indefinición bifronte (homo/hetero) que da título al libro. Como afirmara Susana Reisz: «*Las dos caras del deseo* pone en primer plano el aspecto erótico de esa movilidad constitutiva del personaje» al hacerlo difícil de encasillar en un rol determinado de antemano por la sociedad» (2000, p. 51). Por eso la protagonista percibe, a lo largo de su autodescubrimiento corporal, la capacidad de sentir deseo por diversos cuerpos sin importarle si estos son masculinos o femeninos. Pero para

que esto sea posible, es decir, para culminar la búsqueda de su identidad asociada con la libertad sexual, deberá antes liberarse de Lima, de su cultura y de sus afectos y memorias. Solo constituida como migrante en la ciudad de Nueva York, adquirirá entonces la determinación necesaria para sostener un encuentro homoerótico con María Cristina, una española afincada en la gran urbe. Esto coincidirá —en el final abierto de la novela— con su despertar a una nueva autonomía individual.

En muchos sentidos, puede observarse en esta novela un consecuente alineamiento con las propuestas de Hora Zero, desplazándose de lo social integral del movimiento hacia una crítica de género comprometida ahora con el relato feminista y su experiencia sexual en crisis, lo que desafiaba las convenciones corporales de la sociedad de entonces. Su incursión en la narrativa será, sin lugar a dudas, un aliciente poderoso que impulsará la participación dinámica de escritoras a partir de la década de 1990, un período que, sin duda, prepara el notable auge de escrituras feministas en el nuevo milenio.

Próxima a la propuesta de Ollé tenemos el trabajo de Teresa Ruiz Rosas (Arequipa, 1956). El horizonte de su novela *El copista* (1994) se enfocará también en la indagación sobre la potencialidad del deseo y del erotismo, en este caso, a través de intercambios epistolares. Por otro lado, los cuentos siniestros de *Me perturbas* (1994), de la también poeta Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963), explorarán la truculencia y la morbidez de las relaciones afectivas y sexuales afines a otras apuestas de la Generación del 80, donde predominan las relaciones psicopáticas, los juegos sadomasoquistas e incluso las transgresiones caníbales. La ficción más intelectual y especulativa de Patricia de Souza (Ayacucho, 1964-París, 2019), probablemente la más original y prolífica de su generación, producirá novelas como *Cuando llegue la noche* (1994), *La mentira de un fauno* (1999) y, particularmente, *El último cuerpo de Úrsula* (2000) de un impacto perdurable, aunque pendiente aún de mayor valoración.

Por su parte, contraria al costumbrismo hiperrealista característico del «realismo sucio», lejana de la autoficción que exploraba la sexualidad femenina y las relaciones homoeróticas, y definitivamente ajena al realismo testimonial o a las variantes mágico-realistas que desarrollaban algunas propuestas andinas, la vertiente metaliteraria —es decir, aquella que se aproximaba a la realidad a través de la literatura— asomó como una resistencia ante lo que parecía percibirse como una dislocación o desmantelamiento de lo «literario» como campo autónomo. De algún modo, la literatura empezaba a perder los parámetros que le proporcionaban el poder suficiente para definirse e imaginarse como una esfera separada de otras, con políticas, leyes e instituciones propias (Bourdieu, 1997; Casanova, 2013). Con ello, pues, se hacía cada vez más difícil diferenciar la realidad de la ficción, dando lugar a una «posautonomía» caracterizada por la borradura de géneros literarios, o la fusión o multiplicación de los viejos binarismos desplazados ahora por una apertura radical de lo que empezaba

a significar lo literario, «poniendo en ello otra cosa»: denuncia, historia, memoria, etc. (Ludmer, 2007 y 2012). Por esa razón, la respuesta que generará este modo de escritura sería entonces un intento por recuperar cierta «pureza» de lo literario a través de la acentuación de «las marcas de pertenencia a la literatura y a los tópicos de autorreferencialidad»: verbigracia, «el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las citas y referencias a autores y lecturas», etc. (Ludmer, 2007).

Iván Thays (Lima, 1968)

Estratégicamente situada en el plano de dichas marcas intertextuales y desterritorializadas, de espíritu culto, decadentista a ratos, aficionada a una «alta cultura» —predominantemente letrada, aunque no por ello adversa a lo cinematográfico—, erudita y cosmopolita, la obra de Iván Thays representa la irrupción de dicha categoría «metaliteraria» en el Perú. Su obra se asocia con los realismos neoliberales en la medida en que aspira, en pleno escenario globalizado, a un «escape de las formaciones culturales nacionales» y a su incorporación a un universalismo abstracto (Siskind, 2014, p. 9), potencialmente accesible entonces dada la emergencia de nuevas formas de leer y de circular en el naciente escenario multipolar de la década de 1990 (Hoyos, 2014). En ese contexto de formación de las Literaturas Mundiales dicha corriente cosmopolita inaugura una nueva agenda contraria al resto de realismos más afirmados en la tradición nacional peruana.

Las fotografías de Frances Farmer (1992) es un libro que rinde tributo a la cultura cinematográfica, y, en particular, al impacto de la iconografía de las divas de Hollywood, recuperando así el diálogo con las obras de Terenci Moix o Manuel Puig de finales la década de 1960. En estos relatos de Thays todavía observamos algunas afinidades con temáticas generacionales como la incomunicación y el desamparo existencial, pero metaforizadas por las vidas de celebridades, espectros fotográficos proyectados sobre la existencia ordinaria de sus protagonistas, frágiles y quebradizos, y con cierta propensión a la irrealidad y al ensueño, a quienes —tal como a las nínfulas nabokonianas—, la atmósfera lírica de su lenguaje terminaba capturando como si se tratase de una red colectora. En ese conjunto orgánico de cuentos ya se evidenciaban, empero, algunas de las obsesiones que luego se desarrollarían en obras posteriores como *Escena de caza* (1995) y, sobre todo, en su novela más ambiciosa, *El viaje interior* (1999). La realización de un bestiario como proyecto fotográfico se transformaba, en la primera, en una especie de metáfora sobre el poder de la ficción para registrar lo efímero y lo imperecedero. El arte, encarnado por los muros primitivos de la Altamira rupestre que obsesionaba el narrador, era así capaz de preservar el tiempo y la memoria humanas, toda su belleza e inestabilidad. Se trataba, en suma, de una suerte de poética o declaración de principios, en la cual la meditación acerca de la escritura iba ganando

Imagen 6. Foto de Iván Thays, en la Feria del Libro de Santiago de Chile, 2015. Foto: Wikipedia Commons.

significación por encima de, por ejemplo, su eje argumental, la historia de amor entre el joven fotógrafo que narraba la historia y su novia Beatriz.

A pesar de mantener el mismo punto de partida argumental —el viaje, la ruptura amorosa, la reflexión sentimental—, en *El viaje interior* (1999) estas reflexiones sobre la literatura y el arte en general ya han terminado por «contaminar» toda la diégesis, al extremo de exacerbarse alrededor de cierto narcisismo narrativo que hace de la digresión su divisa literaria. Situada en un balneario mediterráneo ficticio —Busardo— la novela es, en realidad, un lánguido inventario de la inactividad del protagonista y de su devaneo existencial. Aplicadamente, la voz de este último —también el narrador innominado de la historia—, se repliega sobre sí misma, para, desde la introspección constante, dedicarse a meditar sobre la vorágine de sus lecturas literarias o filosóficas, una ocupación aristocrática, algo *dandy* y, por momentos libertina. En adelante, esta voz apenas se verá interrumpida por el registro ocasional de las criaturas excéntricas con quienes tiene la fatalidad de toparse en la aparente autarquía de Busardo. La estructura

fragmentaria y las constantes citas de libros de un canon personal —Lawrence Durrell, Vladimir Nabokov, Julio Cortázar, Malcolm Lowry, etc.— con los que establece un fructífero diálogo intertextual, terminan por cartografiar una intimidad estética más imaginaria que material.

Mario Bellatin (México, 1960)

Dueño de un universo singular, la obra de Mario Bellatin ha ido haciéndose cada vez más indefinible —más «posautónoma», se diría— en la medida en que la proliferación de su narrativa se ha radicalizado en un constante abandono del modo tradicional de narrar. No obstante, es posible situarla en cierta genealogía dentro de la cual diálogos autoficcionales y metaliterarios no solo lo afilian a propuestas neovanguardistas o a una «estética relacional» (Bourriaud, 2013) engranada a la *performance* y las artes plásticas —en la cual incluso su figura autoral ha terminado incorporándose como un apéndice de la obra misma—, sino necesariamente también a sus propios contemporáneos examinados en esta sección. Esto será mucho más obvio en sus *nouvelles* correspondientes al período 1980-2000, en las que todavía podemos ver historias con desarrollos, desenlaces y tramas reconocibles, es decir, una «concesión» con su lector que luego se irá desvaneciendo, a pesar de que la composición interna de sus primeros textos ya insinuaba una dirección posterior que iría borrando los esquemas argumentales acostumbrados. Dicha indiferenciación formal ha ido en tándem con su propia desterritorialización como autor, al punto de que hoy es difícil situarlo en una categoría específica dentro de las tradiciones nacionales de Perú y México.

Sus inicios con *Mujeres de sal* (1986), novela breve publicada en los ambientes de la Generación del 80, comparte con los autores de la vertiente citadina un mismo clima claustrofóbico y desesperanzador, aunque se distancia de ellos por su tendencia a generar un efecto de extrañamiento integral, en gran medida producido por las anomalías de sus argumentos y atmósferas. En la intrincada proliferación de historias que atraviesan *Mujeres de sal* —creando una estructura fragmentaria, común a su producción— se evidenciará tempranamente su proclividad a cierta alegorización de las experiencias narradas. Todo ello lo distanciará de la agenda hiperrealista del momento, y aproximará —al autointerrogarse acerca del arte y sus efectos sobre la vida, a través del pintor Andrés Montiel y su otro especular, el narrador Ricardo—, a proyectos insulares de los noventa como los de Carmen Ollé (*¿Por qué hacen tanto ruido?*; *Pista falsa* [1999]) o Iván Thays (*El viaje interior*). A partir de este primer texto de naturaleza «metaartística», sus tramas posteriores se detendrán en la excentricidad de los comportamientos y de los cuerpos, en el tono mórbido y en los escenarios próximos a lo clínico. En general, podría decirse que estas últimas se centrarán, a manera de un

eje transversal de este primer ciclo de su obra, en la angustiosa experiencia del dolor corpóreo.

La agonía será, precisamente, el tema central de *Efecto invernadero* (1992), el prolijo relato de la degradación corporal de un artista que decide morir teatralmente —preparando su final como si se tratase de una «muerte de ficción»—, estetización tanática que se articulará posteriormente con el incitante y enrarecido universo de su novela más conocida, *Salón de belleza* (1994). Su estilo minimalista e impersonal, sugerentemente poético y, al mismo tiempo, de una rara neutralidad, irá acentuando con los años la naturaleza artificial de su mundo narrado. El resultado será una suerte de simulacro deliberadamente inverosímil que, por contraste, subrayará la condición perturbadora de la vida real. De este modo, apoyado por una táctica de la descontextualización de los referentes en los que enmaraña constantemente al lector —en la posible alusión a César Moro en *Efecto invernadero,* al SIDA en *Salón de belleza*, o al opresivo control castrista en *Canon perpetuo* (1993), por citar algunos ejemplos— consigue otorgarle a su universo no solo una indeterminación espacial sino también una abierta condición alucinatoria. El laberinto especular que proponen *Damas chinas* (1995) con sus múltiples novelas dentro de la novela y sus desdoblamientos argumentales al interior del relato, y la estructura acumulativa y condensatoria de *Poeta ciego* (1998), anuncian el itinerario de su obra posterior, cuyo mayor aislamiento alrededor de una férrea autorreferencialidad irá encontrando, en su proliferación textual, leyes y conexiones propias.

Carlos Herrera (Arequipa, 1961)

En esta misma línea habría que incluir, por último, a Carlos Herrera, quien a pesar de haberse dado a conocer años antes con sus cuentos de *Morgana* (1988), alcanzaría total dominio de esta veta metaliteraria en *Blanco y negro* (1995). Aquí Herrera experimentará lúdicamente con el ensayo novelístico, en gran medida parodiando las novelas filosóficas a través del relato infortunado de su protagonista, el contradictorio Ulises García. A lo largo del relato, este exceso de su personalidad lo llevará a ordenar el mundo y las relaciones sociales a partir de una radical lógica de dualidades y contrapuntos que, a su vez, lo paraliza. En esto radica el espíritu tragicómico de dicha novela, con la cual Herrera encontraba una estrategia sumamente original para narrar la irracionalidad del período de los ochenta. Atrapado entre el círculo de sus amigos subversivos pertenecientes al llamado «Grupúsculo», y aquel otro, la comunidad de quienes han decidido eliminarlos («La banda»), Ulises García se encontrará a sí mismo suspendido en una irresolución existencial que, a final de cuentas, le terminará costando la vida. Haciendo uso de la misma inteligencia irónica y de referencias cultas,

casi siempre nutridas del mundo clásico, que caracteriza su obra, a *Blanco y negro* le seguirán *Las musas y los muertos* (1997) y *La crueldad del ajedrez* (1999). Ambos textos explorarán la fábula, los aforismos y el microrrelato, género este último en el que había empezado a ser conocido, por esa misma época, Ricardo Sumalavia (Lima, 1968) (*Habitaciones* [1993])[14].

El neopolicial, la fantasía y la narrativa histórica

Ante el declive de los grandes paradigmas modernos, se observará en este período una ampliación del prestigio de los llamados géneros menores, en especial del relato policial de la *serie negra*, pero también de la fantasía, la narrativa histórica y, en menor medida, la ciencia ficción. El neopolicial, procedente del *hardboiled* estadounidense, ya se vislumbraba como un mecanismo de intermediación entre el clima de corrupción, violencia y pesimismo que imperaba en el país y los modos de simbolizar dicha crisis. No es de extrañar, por lo tanto, que autores de la Generación del 80 como Alonso Cueto, Pilar Dughi o Fernando Iwasaki (Lima, 1961) [*Tres noches de corbata y otras noches* (1987)] ya lo empleasen para relatar el caos y desprestigio institucional en el país, en un período en el que se reproducían muchas de las condiciones socioeconómicas que habían permitido, en primer lugar, la formación del género en los Estados Unidos de los años veinte. La crisis económica, la corrupción, las huelgas, el desempleo y los conflictos políticos constituían un caldo de cultivo para el género en el Perú. Tardó, sin embargo, en manifestarse de manera más amplia, siendo Mirko Lauer (Žatec, 1947) el primero en publicar, bajo el seudónimo de C. C. García, *Pólvora para gallinazos* (1984), una novela de desapariciones confusas y mafias internacionales que empleaba el clásico esquema del detective privado en el Perú.

Adaptado a la realidad peruana un año más tarde, el género se popularizaría con ¿Quién mató a Palomino Molero? (1986) de Mario Vargas Llosa, y estallaría

[14] La lista de autores y autoras que empiezan a publicar en esta década es verdaderamente proliferante. Agreguemos algunos más a los ya señalados que entregan, por vez primera, libros de interés en los años noventa: Fernando de Trazegnies (Lima, 1935): *Imágenes rotas* (1992) *y En el País de las colinas de arena* (1994); Zelideth Chávez (Puno, 1944): *Mujeres de pies descalzos* (1996) y *El día que me quieran* (1999); Gaby Cevasco (Ica, 1952): *Sombras y rumores* (1990), *Detrás de los postigos* (2000); Leyla Bartet (Lima, 1950): *Ojos que no ven* (1997) y *Me envolverán las sombras* (1998); Giovanna Pollarolo (Tacna, 1952): *Atado de nervios* (1999); Yuri Vásquez (Arequipa, 1963): *Cuando las últimas luces se hayan apagado* (1995); Carlos García Miranda (Lima, 1967-2012): *Cuarto desnudo* (1996); Grecia Cáceres (Lima, 1968): *La espera posible* (1998); Gustavo Rodríguez (Lima, 1968): *Cuentos de fin de semana* (1998); Miguel Bances (Lima, 1968): *Límites de Eduardo* (1998); Montserrat Álvarez (Zaragoza, 1969): *Doce esbozos haitianos y un cuento andino* (1994) y *Espero mi turno* (1996); Enrique Planas (Lima, 1970): *Orquídeas en el paraíso* (1996) y *Alrededor de Alicia* (1990); Selenco Vega (Lima, 1971): *Parejas en el parque y otros cuentos* (1998).

definitivamente en los años noventa con el afianzamiento de la industria editorial peruana que facilitó su divulgación. Varios autores de las promociones de 1960 y 1970 se sumarían entonces a esta exploración temática. Fernando Ampuero (Lima, 1949) abrió una fecunda línea de producción con *Caramelo verde* (1992) que se ampliará, posteriormente en sus relatos de *Malos modales* (1994) y *Bicho raro* (1996). Asimismo, el escritor Carlos Calderón Fajardo (Juliaca, 1946-Lima, 2015) publicó *La conciencia del límite último* (1990), probablemente la novela policial más importante del período; y Carmen Ollé dio a la estampa la experimental *Pista falsa*; el mismo Mirko Lauer —ya con su firma esta vez— *Secretos inútiles* (1991); Rodolfo Hinostroza (Lima, 1941-2016), algunos relatos neopoliciales-fantásticos reunidos años más tarde en *Cuentos de extremo occidente* (2002); Alfredo Pita (Celendín, 1948), *El cazador ausente* (1995); Patrick Rosas (Lima, 1947), *Pies de reina* (1995); Carlos Garayar (Lima, 1949), los cuentos de *Una noche, un sueño* (1996), y Goran Tocilovac (Belgrado, 1955), un autor insular, profundamente vinculado al género, dos novelas que circularon, por primera vez, en francés —*Le temps peut-être* (1991) y *De la désolation* (1993)—, y que se cerrarían, en forma de trilogía, tres años más tarde, bajo el título de *Trilogía parisina* (1996). De igual forma, por esos mismos años se harán cada vez más conocidos los reportajes policiales de Jorge Salazar (Lima, 1940), especialmente después de la publicación de su tan esperada *La medianoche del japonés* (1991), una piedra angular —junto a los trabajos de Guillermo Thorndike (Lima, 1940-2009)) [*El caso Banchero* (1973); *Los Topos* (1991)] y Luis Jochamowitz (Lima, 1953) [*Ciudadano Fujimori* (1993); *El descuartizador del Hotel Comercio* (1995)]— para lo que sería la posterior popularización del periodismo narrativo y de la nueva crónica en el Perú durante el nuevo milenio.

En 1993, Mario Vargas Llosa volvería nuevamente a retomar el universo policial de *¿Quién mató a Palomino Molero?*, situando esta vez a su protagonista, el cabo Lituma, en Naccos, un pueblito alejado de la sierra central peruana, en *Lituma en los Andes*. Esta novela tenía la particularidad de intersectar, no ya de manera latente, sino directamente, los patrones estructurales del policial de la serie negra con la violencia política peruana como tema central. Visiblemente influida por el informe de Uchuraccay emitido por la comisión que el mismo Vargas Llosa presidiera en 1983, el empleo que hace del *thriller* como dispositivo para relatar la lucha entre las fuerzas del Estado y los movimientos insurgentes tendrá una enorme repercusión posterior cuando sea otro el archivo —en este caso, el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación— el que proporcione una narrativa sobre la violencia política a partir de 2003. Esta novela tuvo un efecto visible sobre autores de contigüidad generacional, pero de poéticas tan disímiles, como Peter Elmore (Lima, 1960), *El enigma de los cuerpos* (1995); Guillermo Niño de Guzmán, *Una mujer no hace un verano* (1996); o Julián Pérez, *Fuego y ocaso* (1998).

Tal como ha señalado Miguel Gutiérrez, la novela de Peter Elmore, que empieza con la investigación de varios descuartizamientos y termina siendo un caso de terrorismo de Estado durante la época de la lucha contrasubversiva, es al mismo tiempo una brillante asimilación de los esquemas del *thriller* y una reconstrucción «panorámica» de la Lima de la década de1980 (1996, p. 36). Esto hace de ella tanto una exploración topográfica y sociológica de la urbe como una aproximación al declive anímico de una forma de mirar las relaciones sociales a través la experiencia limeña, lo cual sin duda la aproximaría a las apuestas de sus coetáneos. *Las pruebas del fuego* (1999), su siguiente novela, menos ambiciosa que la primera en su afán totalizador, se muestra más introspectiva, en cambio. Desplaza así el ímpetu de la trama policial hacia el misterio de la interpretación de códigos, en cuya búsqueda por parte del protagonista, Adrián Alcántara, se perciben algunos visos de *Silvio en el Rosedal* de Julio Ramón Ribeyro.

Este último, Julio Ramón Ribeyro, será, visto en retrospectiva, una influencia mayor entre los autores que desarrollen el género fantástico en el Perú en el marco 1980-2000; se diría, incluso, que casi tanto como lo fueron algunos autores rioplatenses, por ejemplo, Julio Cortázar o Jorge Luis Borges[15]. Esto podemos observarlo en autores de la Generación del 80 como Pilar Dughi, Mariella Sala, Mario Bellatin, Cronwell Jara, Alonso Cueto, Alejandro Sánchez Aizcorbe [*Maní con sangre* (1981)], Carlos Schwalb [*Dobleces*, 2000], Jorge Ninapayta [*Muñequita linda*, 2000] y Fernando Iwasaki [*Tres noches de corbata y otras noches* (1987)] quienes, al igual que Ribeyro, alternarán relatos inclinados a referir lo extraordinario en lo cotidiano —por lo general, esa zona intersticial en donde la realidad se confunde con lo imaginario, dando lugar así a anécdotas en las cuales se hacen presentes los desdoblamientos, los *doppelgängers*, las conductas anómalas de raíz kafkiana, entrecruzamientos espacio-temporales, etc.—, con otras formas de representación neorrealista que resultarán ser dominantes.

Lo mismo puede decirse de algunos autores de la década de 1990 como José de Piérola (Lima, 1961) [*Lápices*, 2001], Sandro Bossio (Huancayo, 1970) [*Crónica de amores furtivos*, 2008][16], o José Güich (Lima, 1963) [*Año sabático*, 2000], y de autores de generaciones previas como Alfredo Pita, en sus cuentos antologados en *Y de pronto*

[15] Al igual que hemos procedido con otros ejes temáticos desarrollados ampliamente y de modo exclusivo en este libro, lo fantástico aquí será tratado de forma resumida. Para un examen detallado ver Güich y Honores en este volumen. Sirva esta nota para señalar, por otro lado, que no hemos incluido aquí novelas o relatos basados en el folklore amazónico, las tradiciones y leyendas orales regionales y la cosmovisión mágica andina, con lo cual esta breve revisión se multiplicaría significativamente (para el tratamiento de estos temas ver los ensayos de Marcone, Tarica y Espino Relucé en este volumen).

[16] Aunque los libros de José de Piérola, Rodolfo Hinostroza y Sandro Bossio tienen fecha de publicación posterior al año 2000, la razón por la que se ha considerado su inclusión en este artículo se debe a que varios de los cuentos que forman parte de dichos volúmenes se publicaron con anterioridad, en el período aquí estudiado, en revistas o antologías.

anochece (1987) y *Morituri* (1990), Rodolfo Hinostroza en *Cuentos de extremo occidente* (2002), o Carlos Calderón Fajardo, quien irá construyendo con *El hombre que mira el mar* (1989) y, especialmente, con *El viaje que nunca termina* (1993), una obra cada vez más orientada a lo sobrenatural con la incorporación del gótico y el terror a sus tramas. En esta línea se pueden contar los relatos de Gonzalo Portals Zubiate (Lima, 1960) [*El designio de la luz* (1999)], Rocío Silva Santisteban [*Me perturbas* (1994)] y del propio Fernando Iwasaki [*A Troya, Helena* (1993)] —«Rock en los Andes», en especial—, mientras que algunos de los cuentos que por entonces publicara Enrique Prochazka (Lima, 1960) [*Un único desierto*, 1997] expandían los dominios de la ciencia ficción nacional. Así puede verse en «2984», un relato distópico en la línea de *1984* de George Orwell, en el que Prochazka prefiguraba los relatos de su siguiente proyecto narrativo. El estilo de este autor, que tiende a la densidad reflexiva, rastreaba, por lo general, en mitologías extraterritoriales de Occidente y Oriente, asuntos que le permitían iniciar especulaciones filosóficas sobre la realidad o universos posibles, muchas veces marcadas por una fuerte intertextualidad borgiana.

En lo que respecta a la ciencia ficción, género todavía inexplorado con versatilidad —a pesar de su ya respetable presencia en el canon peruano (Abraham, 2012)— José B. Adolph (Stuttgart, 1933-Lima 2008) se mantendría como el autor más característico con textos como *Mañana las ratas* (1984). En plena violencia política, esta novela magnificaba el penoso presente del país imaginándolo en un futuro gobernado por compañías multinacionales, cuyos directores habitaban satélites artificiales a salvo de las revueltas telúricas. En cuanto a las nuevas generaciones, sin duda la novela de José Donayre Hoefken (Lima, 1966), *La fabulosa máquina del sueño* (1999) inauguraba una orientación novedosa, indagando a través de un estilo personal, intimista y a ratos poético, la naturaleza onírica de la existencia humana, simbolizada por la construcción de una máquina tan inútil como ininteligible, cuya función, no establecida nunca en el texto, se abría al universo infinito de la interpretación.

Finalmente señalemos la poderosa irrupción del género de la narrativa histórica durante este período, el mismo que experimentó un resurgir en la década de 1980 con la publicación de los cuentos históricos de Luis Enrique Tord (Lima, 1942-2017), *Oro de Pachacamac* (1985), y las novelas de Augusto Tamayo Vargas (Lima 1914-1992), *Amarilis, Amante de dos sueños* (1989), y José Antonio Bravo (Tarma, 1937-Lima, 2016), *Cuando la gloria agoniza* (1989). La aparición de historias preferentemente situadas en el siglo XVI puede deberse, como señaló la académica Concepción Reverte Bernal (2007), en gran parte a los avances que realizó la historiografía nacional durante esos años «respecto a creencias tradicionales sobre el proceso de conquista y colonización, o sobre instituciones como el Tribunal del Santo Oficio en el Perú.» (2007: 477).

Hay que añadir, asimismo, que esta producción se insertaba en una corriente literaria regional e incluso internacional, orientada a explorar las fronteras borrosas entre la historia y la literatura, tal como ya lo había advertido Linda Hutcheon a finales de los años ochenta. Esta categoría narrativa que bien podría situarse en el marco más amplio de las literaturas postautónomas ya revisadas líneas arriba, surgía como resultado del cambio de estatus que recibía ahora el saber histórico en el marco científico contemporáneo. Entendida ahora como una construcción discursiva —por lo tanto, sometida a cierta relativización, al enfocarse en la subjetividad del narrador/historiador—, la historia acentuaba sus similitudes, más que sus diferencias, con respecto a su vieja contraparte ficcional; y era allí precisamente en este cruce discursivo histórico-imaginario, que surgía este tipo de producción narrativa «metaficcional» donde los límites se borraban y se subrayaba un paralelismo entre historia y ficción.

Tal será, pues, el caso de las obras de Tord y Bravo, y puede afirmarse que, de casi toda la producción posterior, sobre todo, a lo largo de la década siguiente. Así tendremos *La quimera y el éxtasis* (1996) de José Antonio Bravo —quien retoma cronológica y argumentalmente su novela previa—; *Sol de soles* (1998), del propio Luis Enrique Tord; *Yo me perdono* (1998) de Fietta Jarque (Lima, 1956); *El Señor de Lunahuaná* (1994) y *El encomendero de la adarga de plata* (1999) de Carlos Thorne (Lima, 1924) e *Inquisiciones peruanas* (1994) y *El derby de los penúltimos* (1999), de Fernando Iwasaki. Seguirían, además, esta tendencia autores pertenecientes a generaciones aquí estudiadas pero publicados recién a inicios de 2000, como Lucía Charún-Illescas (Lima, 1967), *Malambo* (2001); Alberto Massa (Lima, 1952), *La piedra* (2002); Sandro Bossio, *El llanto en las tinieblas* (2002) y Mario Suárez Simich (Lima, 1963), *El paraíso del Arcángel San Miguel* (2003).

Finalmente, al examinar la literatura andina de la década de 1980 podíamos observar el empleo del archivo colonial peruano, en especial las sublevaciones indígenas contra el régimen virreinal hispánico, como fuente de reflexión para entender el origen de la violencia en el Perú moderno. Tal ocurre en los cuentos de Óscar Colchado, cuya obra aludirá a las insurrecciones del líder aymara Túpaj Katari en siglo XVIII —«Intip nos llama», incluido en *Camino de zorro*—, a las guerrillas de Uchcu Pedro en *Cordillera negra*, y alusiones al Taqi Onkoy y a los mitos de Inkarri, en sus textos situados en el siglo XVII en *Hacia el Janaq Pacha* y que posteriormente reaparecerán en *Rosa Cuchillo*. Lo mismo puede decirse de varios relatos y novelas de Enrique Rosas Paravicino, Julián Pérez Huarancca, Luis Nieto Degregori e incluso de autores de la generación anterior, quienes asimismo se pliegan a esta temática, como ocurre con Marcos Yauri Montero, en cuya *No preguntes quién ha muerto* (1989) se novela la rebelión de Pedro Pablo Atusparia en el siglo XIX. Además, por esos mismos años Miguel Gutiérrez nos entregará una novela histórica como *Hombres de caminos* (1988), a la que seguirá,

tiempo después, ¡Viva Luis Pardo! (1996) de Óscar Colchado, ambas enfocadas en el mundo convulsionado de las revueltas de bandoleros de principios del siglo XX, cuya vivacidad formal revelaba tanto el influjo de la novela de la revolución mexicana como del *western* estadounidense.

Coda

Las propuestas narrativas que hemos examinado hasta aquí exhiben, formal y temáticamente, los esfuerzos que emprendieron los autores y las autoras de finales de siglo XX en el Perú para darle sentido a los drásticos procesos políticos, socioeconómicos y culturales vividos en el período. A orillas del nuevo milenio, la aceleración del capitalismo en el ámbito global había ya afectado no solo a la subjetividad de los autores que empezaban a publicar por entonces, sino también las condiciones materiales en las que esta misma producción se venía realizando. Solo en un marco como este se entienden la aparición de un nuevo consumidor de *bestsellers* locales —lo que explica el auge de géneros menores, no tan explorados en la tradición nacional, asociados a la cultura de masas, o la novela histórica—, o el desarrollo de nuevas agencias minoritarias en el discurso novelístico (Velázquez, 2001). A la luz de dichas transformaciones, podría afirmarse entonces que en el campo literario peruano la hegemonía de la «modernización internacionalizadora», señalada en su momento por Antonio Cornejo Polar, empezaba a consolidarse como modelo dominante, en desmedro de la vertiente andina (1994). La ampliación y la transfiguración de la urbe, los dramas individuales o la elucubración intelectual se instalarán como temas de esta nueva sensibilidad generacional, relegando poco a poco del ámbito del prestigio —este último cada vez más vinculado al consumo urbano—, los grandes relatos que afirmaban la «condición andina» del país (Cornejo Polar, 1995, pp. 301-302)[17].

[17] Pueden verse signos de este progresivo cambio de paradigma en los resultados que arrojaron dos encuestas realizadas por las revistas *Debate*, en 1999, y *Buensalvaje*, en 2014, respectivamente. La recepción de las novelas de las últimas décadas nos ayuda a pensar el posicionamiento de estas en el canon contemporáneo, a partir de los cambios de sensibilidad generacional de críticos y lectores en nuestro país. En la primera, que cubrió el marco temporal 1990-1999, la novela votada como la más importante de aquella década fue *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez, seguida de *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez y *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco. La lista, que incluía novelas de autores de la Generación del 50 como Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa, así como a miembros del Grupo Narración (Oswaldo Reynoso y Gregorio Martínez), solo señalaba a dos autores emergentes que empezaron a publicar en esa década y ambos eran, significativamente, autores «citadinos» (Mario Bellatin y Óscar Malca) (Ferreira, 2007, pp. 207-211). Por su parte, la segunda, que cubrió el período 1990-2010, apenas incluye *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado, como única novedad en el marco aquí estudiado de la vertiente andina. Se reafirma, en cambio, la elección de Óscar Malca y Mario Bellatin, y se añade a otros autores «citadinos» como Alonso Cueto o Enrique Prochazka. Si el análisis se extiende al género del cuento, categoría en la que prevaleció la elección de autores emergentes

Si la literatura puede entenderse, por lo tanto, como un intento de construcción articulada de la identidad de los sujetos y de las comunidades nacionales, el balance de este período de transición hacia el nuevo milenio, daría cuenta, en gran medida, de lo que Antonio Cornejo Polar ya había anticipado acerca de la dilución del paradigma identitario —que aspiraba a establecer «redes de filiación y pertenencia [...] unívocas y estáticas» (1995, p. 294)— y la emergencia de un reconocimiento colectivo más bien inestable y múltiple, nutrido de imágenes «harto más débiles y de alguna manera fragmentarias» y, por tanto, incapaz de aspirar a una totalidad de país (pp. 293-294). A la narrativa andina, relegada a un lugar residual en la producción y circulación más recientes, tocará, desde su condición antagónica, explorar las problemáticas que la afectan como espacio simbólico: el balance de la guerra interna, el malestar ante la precarización económica nacional, y, en gran medida, la tarea de habitar nuevamente el espacio (material y cultural, topográfico e imaginario) de la representación de las zonas rurales y su compleja y singular visión de mundo.

Bibliografía

Abraham, Carlos (2012). La ciencia ficción peruana. *Revista Iberoamericana*, 238-239, 407-423.

Adolph, José (1984). *Mañana las ratas*. Lima: Mosca Azul.

Aínsa, Fernando (1996). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa.* Madrid: Gredos.

Aínsa, Fernando (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia.* Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Ampuero, Fernando (1994). *Malos modales*. Lima: Jaime Campodónico.

Ampuero, Fernando (1996). *Bicho raro*. Lima: Jaime Campodónico.

Ampuero, Fernando (2002 [1992]). *Caramelo verde*. Lima: Seix Barral.

Araujo León, Óscar (ed.) (2004). *Cuentos peruanos. Generación del 80*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

Barrientos Silva, Violeta (2019). El nacimiento de la poesía de la diferencia sexual en el Perú. En Giovanna Pollarolo y Luis Fernando Chueca (eds.), *Historia de las literaturas en el Perú*. Volumen 4: *Poesía peruana: Entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* [ebook]. Lima: Casa de la Literatura y Fondo Editorial PUCP.

Bayly, Jaime (1994). *No se lo digas a nadie.* Barcelona: Seix Barral.

Bayly, Jaime (1996 [1995]). *Fue ayer y no me acuerdo.* Lima: Peisa.

por sobre la de «autores consagrados», la ausencia de textos asociados a la «condición andina» se hace considerablemente más notoria (Rabí, 2014, p. 16).

Bayly, Jaime (1996). *Los últimos días de la prensa*. Lima: Peisa.

Bayly, Jaime (1997). *La noche es virgen*. Barcelona: Anagrama.

Bayly, Jaime (1998). *Yo amo a mi mami.* Lima: Adobe.

Bellatin, Mario (1998). *Poeta ciego*. México: Tusquets.

Bellatin, Mario (2013). *Obra reunida.* Madrid: Alfaguara.

Benjamin, Walter (2008). *El narrador.* Traducción de Pablo Oyarzún. Santiago: Metales Pesados.

Bossio, Sandro (2010 [2002]). *El llanto en las tinieblas*. Lima: Editorial San Marcos.

Bossio, Sandro (2008). *Crónica de amores furtivos*. Lima: Editorial San Marcos.

Bourdieu, Pierre (1997). *Las reglas del arte*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.

Bourriaud, Nicolas (2013). *Estética relacional.* Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bravo, José Antonio (1991 [1989]). *Cuando la gloria agoniza*. Lima: Okura Editores.

Bravo, José Antonio (2004 [1996]). *La quimera y el éxtasis.* Lima: Luis Alfredo Ediciones.

Calderón Fajardo, Carlos (1989). *El hombre que mira el mar.* Lima: Mosca Azul.

Calderón Fajardo, Carlos (1990). *La conciencia del límite último*. Lima: Mosca Azul.

Calderón Fajardo, Carlos (1993). *El viaje que nunca termina.* Lima: Pedernal.

Casanova, Pascale (2013). Literature as a World. En Theo D'haen, César Domínguez y Mads Rosendahl (eds.), *World Literature. A Reader* (pp. 275-288). Nueva York: Routledge.

Castro, Dante (1996). *Otorongo y otros cuentos*. Lima: Lluvia Editores.

Castro, Dante (1991). *Parte de combate.* Lima: Manguaré.

Castro, Dante (1992). *Tierra de pishtacos.* La Habana: Casa de las Américas.

Castro, Dante (1997). *Cuando hablan los muertos*. Lima: Derrama Magisterial.

Colchado, Óscar (2010 [1996]). *¡Viva Luis Pardo!* Lima: Ediciones SM.

Colchado, Óscar (2008 [1985]). *Cordillera negra*. Lima: Alfaguara.

Colchado, Óscar (2005 [1987]). *Camino de zorro.* Lima: Editorial San Marcos.

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

Colchado, Óscar (1988). *Hacia el Janaq Pacha*. Lima: Lluvia Editores.

Contreras, Carlos & Marcos Cueto (2013). *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: IEP.

Cornejo Polar, Antonio (1982). Hipótesis sobre la narrativa peruana última. En *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (pp. 123-141). Caracas: Ediciones Universidad Central de Venezuela.

Cornejo Polar, Antonio (1995). Literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas. En Julio Cotler (ed.), *Perú 1964-1994: Economía, sociedad y política* (pp. 203-302). Lima: IEP.

Cornejo Polar, Antonio & Luis Fernando Vidal (eds.) (1984). *Nuevo cuento peruano*. Lima: Mosca Azul.

Cortez, Enrique (ed.) (2018). *Incendiar el presente: la narrativa peruana de la violencia política y el archivo (1984-1989).* Lima: Campo Letrado.

Cox, Mark (ed.) (2000). *El cuento peruano en los años de violencia.* Lima: Editorial San Marcos.

Cox, Mark (2004). *Cincuenta años de narrativa en los Andes*. Lima: Editorial San Marcos.

Cox, Mark (2008). 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, 227-268.

Cueto, Alonso (1996 [1983]). *La batalla del pasado.* Lima: Apoyo.

Cueto, Alonso (1998 [1987]). *Los vestidos de una dama.* Lima: Peisa.

Cueto, Alonso (1993). *Deseo de noche.* Lima: Apoyo.

Cueto, Alonso (1994). *Amores de invierno.* Lima: Apoyo.

Cueto, Alonso (2007 [1995]). *El vuelo de la ceniza.* Lima: Seix Barral.

Cueto, Alonso (1999). *Demonio de mediodía*. Lima: Peisa.

Dardot, Pierre & Christian Laval (2013). *The New Way of the World: On Neoliberal Society.* Londres: Verso.

Donayre, José (1999). *La fabulosa máquina del sueño.* Lima: Mercados Consultora y Publicaciones.

Dughi, Pilar (2017a). *Todos los cuentos*. Lima: Campoletrado.

Dughi, Pilar (2017b [1998]). *Puñales escondidos*. Lima: Cocodrilo Ediciones.

Elmore, Peter (1995). *El enigma de los cuerpos*. Lima: Peisa.

Elmore, Peter (1999). *Las pruebas del fuego*. Lima: Peisa.

Escajadillo, Tomás (1994). *La narrativa indigenista peruana.* Lima: Amaru Editores.

Ferreira, César (ed.) (2006). *Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas.* Lima: Fondo Editorial UNMSM.

Fuguet, Alberto & Sergio Gómez (eds.) (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.

Garayar, Carlos (1996). *Una noche, un sueño.* Lima: Peisa.

García Miranda, Carlos (2006). Agendas narrativas: una lectura de la narrativa peruana última. *Ciberayllu*. http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CG_Agendas.html#_ftnref6

González Vigil, Ricardo (ed.) (1997). *El cuento peruano. 1980-1989.* Lima: Ediciones Copé.

González Vigil, Ricardo (2001). *El cuento peruano. 1990-2000.* Lima: Ediciones Copé.

González Vigil, Ricardo (2008. *Años decisivos de la literatura peruana*. Lima: Editorial San Marcos.

González Vigil, Ricardo (2018). Cuentos de todas las sangres (1992-2017). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 812, 62-81.

Guattari, Felix. & Suely Rolnik (2006). *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Traducción de Florencia Gómez. Madrid: Traficantes de Sueños.

Güich, José (2000). *Año sabático*. Lima: Editorial San Marcos.

Gutiérrez, Miguel (2018 [1988]). *Hombres de camino*. Lima: Penguin Random House.

Gutiérrez, Miguel (1991). *La violencia del tiempo.* Lima: Milla Batres.

Gutiérrez, Miguel (1996). *Celebración de la novela.* Lima: Editorial Peisa.

Gutiérrez, Miguel (2014). *Narrativa peruana del siglo XXI: Hacia una narrativa sin fronteras y otros textos*. Lima: Editorial Universidad Ricardo Palma.

Gutiérrez Mouat, Ricardo (2002). Literatura y globalización: tres novelas postmacondistas. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 55-56, 3-28.

Hall, Stuart (2011). Introducción: ¿quién necesita identidad? En Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu.

Herrera, Carlos (1988). *Morgana*. Lima: Colmillo Blanco.

Herrera, Carlos (1995). *Blanco y negro.* Lima: El Santo Oficio.

Herrera, Carlos (1997). *Las musas y los muertos.* Lima: El Santo Oficio.

Herrera, Carlos (1999). *La crueldad del ajedrez.* Lima: El Santo Oficio.

Hinostroza, Rodolfo (2002). *Cuentos de extremo occidente*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Hoyos, Héctor (2015. *The Global Latin American Novel.* Nueva York: Columbia University Press.

Huamán, Miguel Ángel (1999). Tradición narrativa y modernidad cultural peruana. *Logos Latinoamericano*, 4, 85-114.

Huamán Cabrera, Félix (2006 [1989]). *Candela quema luceros.* Lima: Editorial San Marcos.

Hutcheon, Linda (1989). Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History. En Patrick O'Donnell y Robert Con Davis (eds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction* (pp. 3-32). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Iwasaki, Fernando (1987). *Tres noches de corbata y otras noches*. Huelva: El fantasma de la Glorieta.

Iwasaki, Fernando (1993). *A Troya, Helena*. Bilbao: Laga.

Iwasaki, Fernando (1994). *Inquisiciones peruanas*. Sevilla: Padilla Libros.

Iwasaki, Fernando (1999). *El derby de los penúltimos y los cuentos ganadores y finalistas de la X bienal de cuento.* Premio Copé 1998. Lima: Ediciones Copé.

Jara, Cronwell (1980). *Hueso duro.* Lima: Ediciones Diálogo.

Jara, Cronwell (2014 [1981]). *Montacerdos*. Lima: Editorial San Marcos.

Jara, Cronwell (1985). *Barranzuela, un rey africano en el Paititi.* Lima: Algarroba Editores.

Jara, Cronwell (1990 [1986]). *Las huellas del puma*. La Habana: Casa de las Américas.

Jara, Cronwell (1989). *Baba Osaim, cimarrón, ora por la santa muerta*. Lima: Concytec.

Jara, Cronwell (1992 [1989]). *Patíbulo para un caballo*, Lima: Instituto Cambio y Desarrollo.

Jarque, Fietta (1998). *Yo me perdono*. Madrid: Alfaguara.

Jochamowitz, José (1993). *Ciudadano Fujimori*. Lima: Peisa.

Jochamowitz, José (1995). *El descuartizador del Hotel Comercio*. Lima: Peisa.

Kohut, Karl (2000). Los nuevos realismos: temas y conceptos. *América: Cahiers du CRICCAL*, 24, 9-21.

Lauer, Mirko (1984). *Pólvora para gallinazos*. Lima: Mosca Azul.

Lauer, Mirko (1991). *Secretos inútiles*. Lima: Hueso Húmero.

Ludmer, Josefina (2007). Literaturas postautónomas. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 17. http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm

Ludmer, Josefina (2014). Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura. *Revista Dossier*, 17. https://revistadossier.udp.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/

Malca, Óscar (1994 [1993]). *Al final de la calle.* Lima: El Santo Oficio.

Martínez Gómez, Juana (2015). El cuento peruano del siglo XX en perspectiva. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 81, 319-344.

Nieto Degregori, Luis (1987). *Harta cerveza y harta bala.* Lima: Lluvia Editores.

Nieto Degregori, Luis (2008 [1988]). *La joven que subió al cielo.* Lima: Norma.

Nieto Degregori, Luis (1989). *Como cuando estábamos vivos.* Lima: El zorro de abajo.

Nieto Degregori, Luis (1990). *Con los ojos para siempre abiertos*. Lima: El zorro de abajo.

Nieto Degregori, Luis (1994). *Señores destos reynos*. Lima: Peisa.

Ninapayta, Jorge (2000). *Muñequita linda.* Lima: Jaime Campodónico.

Niño de Guzmán, Guillermo (2016 [1984]). *Caballos de medianoche*. Lima: Planeta.

Niño de Guzmán, Guillermo (1996). *Una mujer no hace un verano*. Lima: Jaime Campodónico.

Niño de Guzmán, Guillermo (ed.) (1986). *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos*. Lima: INC.

Noemí, Daniel (2008). Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy. En Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (pp. 83-98). Madrid: Iberoamericana.

Ollé, Carmen (2014 [1981]). *Noches de adrenalina.* Lima: Peisa.

Ollé, Carmen (2015 [1992]). *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima: Intermezzo Tropical.

Ollé, Carmen (2018 [1994]). *Las dos caras del deseo.* Lima: Peisa.

Ollé, Carmen (1999). *Pista falsa*. Lima: El Santo Oficio.

Pérez, Julián (1990 [1984]). *Transeúntes*. Lima: Labrusa.

Pérez, Julián (1989). *Tikanka*. Lima: Ediciones Retama.

Pérez, Julián (1998). *Fuego y ocaso.* Lima: Editorial San Marcos.

Piérola, José de (1999). *En el vientre de la noche*. Valencia: Editorial Pre-Textos.

Piérola, José de (2001). *Lápices, y los cuentos ganadores y finalistas de la XI Bienal de Cuento «Premio Copé 2000»*. Lima: Ediciones Copé.

Pita, Alfredo (1987). *Y de pronto anochece*. Lima: Lluvia Editores.

Pita, Alfredo (2000 [1994]). *El cazador ausente.* Barcelona: Seix Barral.

Pita, Alfredo (2011 [1990]). *Morituri*. Lima: Fondo Editorial Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

Portals Zubiate, Gonzalo (1999). *El designio de la luz*. Lima: Fondo de Fuego Editores.

Prochazka, Enrique (2017 [1997]). *Un único desierto.* Lima: Planeta.

Quiroz, Víctor (2011). *El Tinkuy postcolonial: Utopía, memoria y pensamiento andino en* Rosa Cuchillo. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

Rabí, Alonso (2014). Canon que va, canon que viene. *Buensalvaje,* 10, 16-17.

Reisz, Susana (1998). ¿Transgresión o negociación? Sexualidad y homoerotismo en la narrativa peruana reciente. *Arrabal*, 1, 47-52.

Reyes Tarazona, Roberto (ed.) (2012). *Narradores peruanos de los ochenta. Mito, violencia y desencanto*. Lima: Editorial Universidad Ricardo Palma.

Reverte Bernal, Concepción (2007). El siglo XVI en novelas y cuentos históricos peruanos contemporáneos. *RILCE, 23*(2), 476-492.

Riesco, Laura (2007 [1994]). *Ximena de dos caminos.* Lima: Peisa.

Rivera Martínez, Edgardo (2001 [1993]). *País de Jauja.* Lima: Peisa.

Rosas, Patrick (1995). *Pies de reina.* Lima: Jaime Campodónico.

Rosas Paravicino, Enrique (1988). *Al filo del rayo*. Lima: Lluvia Editores.

Rosas Paravicino, Enrique (1994). *El gran Señor.* Cusco: Municipalidad del Qosqo.

Rosas Paravicino, Enrique (1998). *Ciudad apocalíptica*. Lima: Libranco.

Ruiz Rosas, Teresa (1994). *El copista*. Barcelona: Anagrama.

Ruz, Robert (2005). *Contemporary Peruvian Narrative and Popular Culture: Jaime Bayly, Ivan Thays and Jorge Eduardo Benavides*. Woodbridge: Tamesis.

Sala, Mariella (1984). *Desde el exilio*. Lima: Ediciones Muñeca Rota.

Salazar, Jorge (1991). *La medianoche del japonés.* Lima: Editorial El Barranco.

Sánchez Aizcorbe, Alejandro (1981). *Maní con sangre.* Lima: Arte Reda.

Schwalb, Carlos (2000). *Dobleces*. Lima: Editorial Nido de Cuervos.

Silva Santisteban, Rocío (2001 [1994]). *Me perturbas*. Lima: El Santo Oficio.

Siskind, Mariano (2014). *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.

Souza, Patricia de (1994). *Cuando llegue la noche.* Lima: Jaime Campodónico.

Souza, Patricia de (1999). *La mentira de un fauno.* Madrid: Lengua de Trapo.

Souza, Patricia de (2000). *El último cuerpo de Úrsula.* Barcelona: Seix Barral.

Suárez Simich, Mario (2003). *El paraíso del Arcángel San Miguel.* Lima: Naylamp Editores.

Sumalavia, Ricardo (2004). ¿Dónde está la novela policial peruana? *Quehacer,* 146, 111-116.

Thays, Iván (1992). *Las fotografías de Frances Farmer*. Lima: Adobe Editores.

Thays, Iván (1995). *Escena de caza.* Lima: El Santo Oficio.

Thays, Iván (1999). *El viaje interior*. Lima: Peisa.

Thorne, Carlos (1994). *El señor de Lunahuaná.* Buenos Aires: Corregidor.

Thorne, Carlos (1999). *El encomendero de la adarga de plata*. Madrid: Huerga Fierro Editores.

Tisnado, Carmen (1999). *Ximena de dos caminos* Self-representation, and the Power of Language. *Hispanic Review, 67*(4), 535-547.

Tocilovac, Goran (1991). *Le temps peut-être*. París: Editions L'Age d'Homme.

Tocilovac, Goran (1993). *De la désolation*. París: Editions L'Age d'Homme.

Tocilovac, Goran (1996). *Trilogía parisina*. Lima: Peisa.

Tord, Luis Enrique (1985). *Oro de Pachacamac*. Lima: El Virrey.

Tord, Luis Enrique (1998). *Sol de soles*. Lima: Editorial Universitaria, Universidad Nacional Federico Villarreal.

Valenzuela, Jorge (2006). *La sombra interior.* Lima: Laberintos.

Vargas Llosa, Mario (1986). *¿Quién mató a Palomino Molero?* Barcelona: Seix Barral.

Vargas Llosa, Mario (1993). *Lituma en los Andes.* Lima: Planeta.

Velázquez, Marcel (2001). La cena de las cenizas: novela y posmodernidad en el Perú contemporáneo. *Ajos y Zafiros*, 2. https://www.scribd.com/document/169646598/Novela90

Velázquez, Marcel (2002). *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana.* Lima: Editorial Universitaria, Universidad Nacional Federico Villarreal.

Yauri Montero (1999 [1989]). *No preguntes quién ha muerto.* Lima: Editorial San Marcos.

Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Traducción de Pablo di Masso. Barcelona: Península.

Zorrilla, Zein (1987). *¡Oh generación!* Lima: Lluvia Editores.

Zorrilla, Zein (1996). *Dos más por Charly*. Lima: Lluvia Editores.

Zorrilla, Zein (1999). *Las mellizas de Huaguil*. Lima: Editorial San Marcos.

Crisis estructural y catástrofe social en la narrativa peruana (1980-2000)

Víctor Quiroz
University of California, Berkeley

Introducción

En el Perú de fines del siglo XX, se conjugaron una serie de factores que hicieron estallar una crisis estructural expresada en distintas dimensiones: en el terreno político, social, moral y económico; en el truncamiento del proyecto de modernización; en la desestabilización del Estado oligárquico; y en el siempre vigente conflicto colonial (ese profundo desencuentro cultural originado por la conquista española de los Andes presente hasta nuestros días). Se trata de un período de honda crisis de representación política, sobre todo en lo referente a los sectores sociales más postergados, evidente en el incremento de las demandas sociales (Manrique, 2002, pp. 48-49). Ello posibilitó la apertura de un ámbito en el cual incluso las organizaciones que operan fuera de la ley encontraron cierta legitimación política, al visibilizar frustraciones y reclamos de dichos colectivos sociales (2002, p. 51). Asimismo, la década del ochenta fue la peor de nuestra historia republicana en el nivel económico. A la devaluación sostenida de nuestra moneda (p. 51) siguió una exorbitante hiperinflación, que empobreció paulatinamente a gran parte de la población nacional. Esto sumado a la política neoliberal del fujimorato en la década siguiente, acrecentó la brecha de desigualdad socioeconómica del país a fines del siglo XX. El conflicto armado interno expresó y alimentó dicho colapso social.

Lo ocurrido en aquellos años debe entenderse en un contexto mayor. Este debe poner en diálogo los profundos desencuentros estructurales que desencadenaron la lucha armada, como el racismo, la desigualdad, las huellas coloniales, la inequitativa distribución de la riqueza, etc. Señalarlos no supone eximir de responsabilidad política y penal a los grupos subversivos que sembraron sistemáticamente el terror en la población. No obstante, remarcando el valor de los efectivos policiales y militares entregados valerosamente en la defensa de la ciudadanía, resulta inadmisible no aceptar «que en ciertos lugares y momentos del conflicto la actuación de miembros de las FFAA no sólo involucró algunos excesos individuales de oficiales o personal de tropa,

sino también prácticas generalizadas y/o sistemáticas de violaciones de los derechos humanos, que constituyen crímenes de lesa humanidad así como transgresiones de normas del Derecho Internacional Humanitario» (CVR, 2003, VIII, p. 326)[1].

Con respecto a la dinámica del campo narrativo de aquellos años, Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal plantearon en 1984 que el derrotero de la narrativa peruana de fines del siglo XX se bifurca en general en dos rumbos: el primero (asociado a las obras de Vargas Llosa o Bryce Echenique) «tiene que ver con la desestructuración del viejo orden social peruano y el otro con la construcción de un nuevo orden» (1984, p. 15). En la segunda línea, estos críticos destacan una narrativa que rediseña intensamente las bases del realismo crítico, con el fin de postular perspectivas alternativas ante la crisis del sistema hegemónico tradicional (Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y la producción discursiva de Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez).

Precisamente el término «crisis» se ha erigido como eje de las diversas sobre tempranos balances de la narrativa del período. Sirvan de ejemplos dos artículos de 1996: «Ficción y crisis: Una mirada a la narrativa peruana contemporánea», de Guillermo Niño de Guzmán; y «Narrar la crisis o crisis del narrar. Una lectura de la narrativa peruana última», de Miguel Ángel Huamán. De las dos tendencias señaladas por Cornejo Polar y Vidal, Huamán sugiere que la narrativa peruana de los noventa «parece haber optado decididamente por aquella que prefiere afincarse en el ámbito urbano y que se centra e incluso regodea al asumir como eje significativo la desestructuración del orden anterior, con una clara intención de legitimar cualquier retorno al mismo, por el tono nostálgico y doliente con que se viste» (1996, p. 411).

Asimismo, para Huamán, estos textos validan el empleo de una norma lingüística culta en el discurso literario y exacerban, acríticamente, la decadencia al construir personajes «marginales», cínicos, incapaces de subvertir el orden hegemónico en crisis (por ejemplo, *Al final de la calle* de Óscar Malca). Estos rasgos evidencian la interiorización del autoritarismo en la sociedad peruana, lo cual se expresa en el lenguaje, las técnicas literarias y en las historias de dichos textos.

[1] En este contexto, es necesaria otra precisión respecto del uso de la nomenclatura «conflicto armado interno». Esta categoría, asumida por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, deriva del Derecho Internacional Humanitario y, siguiendo a Elizabeth Salmón, presenta las siguientes características: «a) las partes en conflicto no son Estado[s]; b) los enfrentamientos armados se realizan en el territorio de un Estado; c) hostilidades abiertas deben tener un mínimo de organización; y d) los enfrentamientos armados deben tener cierta intensidad» (Salmón, citada en Godoy, 2003, s.p.). Entiendo que estos rasgos delinean en esencia lo ocurrido en dicha época y no exculpan ni, menos aún, legitiman, a grupos terroristas como Sendero Luminoso o el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru.

Delimitación del corpus

Un primer asunto a tratar es la delimitación del corpus de lo que aquí se denomina «narrativa del conflicto armado interno». Si bien acarrea dificultades de tipo histórico-político, esta denominación me parece hasta el momento la más apropiada para etiquetar a dicho corpus (al modo de la narrativa argentina sobre el Proceso de Reorganización Nacional o como en el caso de la novela sobre la Revolución mexicana)[2].

Por un lado, hablar de «narrativa» sobre la referida catástrofe social puede hacer referencia a los distintos géneros discursivos que lo han tratado (teatro, cine, pintura, fotografía, caricatura, performance, el arte del retablo, etc.). En este caso, aun si se restringe el campo a las obras de arte verbal, ello incluye necesariamente formas de transmisión oral, como el cuento/leyenda popular. Por ejemplo, recuérdese que SL golpeó duramente no solo a comunidades indígenas de la sierra, sino también a los ashaninkas y nomatsiguengas de la selva. Como sabemos la plasticidad de la narración oral asimila elementos de su contexto de enunciación y transforma los relatos. Así, los personajes del imaginario andino como las «cabezas voladoras» o los «condenados» pueden adoptar nuevos sentidos y valores a partir del período de extrema violencia[3].

Con respecto a este debate, los investigadores han destacado la actualización de los relatos orales andinos sobre el *pishtaco* en Ayacucho en 1987[4]. Aparte de ello, en función de un concepto amplio de literatura (en tanto discurso), habría que considerar otro tipo de narrativas fuera de las convenciones de producción/circulación/recepción de una obra literaria, como los documentos oficiales, las historias de vida, las entrevistas

---

[2] Más allá del recurrente debate sobre cómo nombrar histórica y políticamente a dicho período (véase la nota 1 de este ensayo sobre el uso de «conflicto armado interno»), el problema radica en asumir, sin mayor cuestionamiento, los años 1980 y 2000 como «inicio» y «fin» del «conflicto». Esto ha generado un discurso acrítico que fomenta la ilusión de que «todo estaba bien» antes de los primeros ataques conocidos de SL (cfr. Guerrero, 2015, s. p.). Por otro lado, la incongruencia de la narrativa de «la victoria sobre el terrorismo» (de filiación fujimorista se quiera o no) nos ha saltado en la cara con cada ataque donde han muerto valerosos agentes policiales y del ejército (por ejemplo, en el VRAEM). Además, frente a estos casos, si el debate político solo se concentra en la necesidad de «acabar» con los «remanentes terroristas», se invisibiliza la discusión sobre las dinámicas históricas (desigualdad socioeconómica, racismo, etc.) causantes de la adhesión de muchos a SL o al MRTA, las cuales no han sido enfrentadas orgánicamente por el Estado.

[3] Refiriéndose a las formas poéticas y musicales quechuas de la época, Martin Lienhard afirma que los actos de «represión generalizada» en Ayacucho «no pueden haber dejado de repercutir en la producción oral de las víctimas sobrevivientes» (1992, pp. 225-226).

[4] El *pishtaco* (conocido en el sur peruano como *nakaq*) es un degollador que extrae la grasa del ser humano. Este relato y sus variantes constituyen una explicación mítica de la violencia y explotación neo/colonial a lo largo de la historia peruana (el «otro» se roba la energía de la comunidad andina). Al respecto, véase el volumen *Pishtacos de verdugos a sacaojos* (1989) editado por Juan Ansión.

y testimonios[5]. La naturaleza de estas narrativas interroga el porqué y el cómo deben intervenir los estudios literarios en el debate sobre la memoria de la catástrofe social a partir de la lectura de dichos discursos. Un enfoque riguroso pero flexible, una perspectiva interdisciplinaria que no descuide el estudio de la forma verbal, así como una actitud ética y transformadora constituyen los requisitos mínimos para emprender esta ardua tarea[6].

Por otro lado, se debe considerar si el «tema de la violencia» constituye el signo determinante del discurso narrativo (y, en general, literario) del período 1980-2000, tal y como proponen algunos estudiosos y escritores. Por ejemplo, a contracorriente de la crítica más visible en los medios académicos locales e internacionales, Miguel Ángel Huamán afirma sin ambages: «no hay una literatura peruana de la violencia política, sino una lectura crítica que la inventa como totalidad referencial. Unidad propugnada que defiende un sentido general en la escritura literaria que trascienda su fragmentación y dispersión en miles de casos personales e individuales» (Huamán, 2008, p. 34). Para abrir esta problemática, conviene considerar el caso del volumen de cuentos *Al filo del rayo* (1988) del escritor cusqueño Enrique Rosas Paravicino.

En los balances y antologías que circulan sobre «el tema de la violencia» en la narrativa peruana, se suelen destacar los cuentos de Rosas sobre este fenómeno, tales como «Historia de una cabeza con precio», «Gallo de ánimas» o «Al filo del rayo», por ejemplo, en los cuales se representan los deseos y contradicciones de los distintos actores del conflicto armado interno. Ahora bien, constituye una seria omisión no reflexionar sobre por qué la imaginación literaria de este autor cusqueño también produjo, dentro de las mismas coordenadas histórico-políticas, un relato como «Temporal en la cuesta de los difuntos», cuento que además abre el conjunto, un texto en el que se exploran las posibilidades de la integración (si bien efímera) de los distintos sujetos sociales que interactúan en el país (un camionero, un «gringo», etc.). ¿Cómo entender un relato de este tipo, diríamos «utópico», en este contexto de extrema violencia? ¿Por qué dejar de lado este tipo de respuesta frente a «la violencia»? ¿Por qué no visibilizar el contraste

[5] Estos tipos de discurso han sido trabajados por Gonzalo Portocarrero, quien examina historias de jóvenes que ofrecen distintas visiones de la crisis estructural de la época (2013, pp. 173 y ss.), y analiza (pp. 71 y ss.) un testimonio militar sobre el conflicto (*Ayacucho: Testimonio de un soldado* de Clemente Noel de 1989). También, se debe mencionar a Kimberly Theidon (2004) quien ha explorado cómo se procesan psicológica y simbólicamente las secuelas del conflicto en el imaginario andino.

[6] Al respecto, desde el campo de los estudios literarios y culturales son valiosos el trabajo de Rocío Silva Santisteban (2008) sobre los testimonios de Giorgina Gamboa (quien fue violada por siete soldados en 1981) y del suboficial-enfermero del ejército apodado «El Brujo», quien narra las prácticas de la «guerra sucia» de la época y su rol como torturador, así como la tesis de licenciatura en Literatura de Erick Ramos (2009) sobre los testimonios de la CVR.

entre las narrativas coexistentes en un mismo volumen de cuentos? ¿Solo porque «no encaja» en la guía telefónica de la llamada «narrativa de la violencia»?

Cuentos como «Temporal en la cuesta de los difuntos» no se mueven dentro de la lógica de la pulsión por denunciar (criticar abiertamente un hecho o un estado de cosas) o mostrar (narrar de manera distanciada dejando que el lector tome su propia postura frente al evento). Sin embargo, narraciones como esta imaginan alternativas desde las coordenadas del período de la extrema violencia, algunas de las cuales se entroncan en esa terca y vigente veta utópica que apuesta por la articulación de todas las sangres. Esto último, claro está, no debe llevar al lector a idealizar ciertas ficciones; al contrario, debe mantenerse atento a sus filiaciones políticas e inescapables limitaciones y fisuras.

En consecuencia, es necesario abrir el archivo y explorar otras conexiones pasadas por alto con el fin de iluminar la literatura del período. Por ejemplo, ¿cómo pensar este relato en diálogo con la novela *País de Jauja* (1993) de Edgardo Rivera Martínez escrita durante los años del conflicto armado interno? De otra manera, ¿cuánto se pierde si solo se privilegia el estudio de la relación entre la «narrativa andina» y la «violencia política»?[7] Poner en diálogo proyectos disímiles producidos en similares coordenadas histórico-políticas resulta enriquecedor, porque ello evidencia las distintas formas de respuesta frente a su contexto de enunciación, en este caso uno marcado por la extrema violencia. Como se sabe, Rivera Martínez y Miguel Gutiérrez ofrecen miradas divergentes con respecto a uno de los ejes de la identidad nacional peruana, el mestizaje. En *País de Jauja*, el mestizaje integrador es imaginado en función de las particulares determinaciones históricas del espacio jaujino, cuyo caso singularísimo en la formación social peruana se postula como posibilidad para pensar una forma dialógica de articular la nación. Por otro lado, *La violencia del tiempo* (1991) de Miguel Gutiérrez, historia de largo aliento cuyas múltiples aristas revelan certeramente la perversidad de las jerarquías raciales, sociales y de género que atraviesan la población piurana representada, ofrece una visión del mestizaje como una mancha imborrable e irreparable que solo puede ser resuelta únicamente si se detiene su proliferación. Entonces, enfoques contrastantes de este tipo, que consideran, pero exceden el marco de la «violencia política», contribuyen a revelar un rostro más heterogéneo de la serie literaria peruana y, por extensión, de la serie social del país.

Incluso si nos movemos dentro de un enfoque en el cual se privilegie el estudio de la representación de la «violencia política» dentro del período 1980-2000 hay matices

[7] Mark R. Cox ha compilado una vasta bibliografía de obras narrativas que ficcionalizan el conflicto armado interno (2008) y también ha editado libros incluyendo documentos (artículos, ensayos y testimonios) sobre dicho tema. En general, organiza el corpus cronológicamente (por fechas de publicación) y en función de un criterio regional, insistiendo en la «fuerte» relación entre una «narrativa andina» y el tema de la violencia política.

a considerar. Al respecto, es necesario considerar proyectos narrativos disímiles que, de cierta manera y diferente grado, ofrecen elementos de juicio para reflexionar sobre la violencia estructural en el Perú. Aquí es importante mencionar el valioso volumen de cuentos *Los ilegítimos* (1980) de Hildebrando Pérez Huarancca (cfr. Hibbett, 2009), donde la representación de la marginación socioeconómica ofrece un marco simbólico para explorar el imaginario y el accionar de muchos jóvenes andinos en las dos últimas décadas del siglo XX. Asimismo, pienso, por ejemplo, en un cuento como «Aura» (1995) de Rocío Silva Santisteban, en el que una mujer mayor instruye a una joven sobre cómo matar a un ser (no se especifica si se trata de un ser humano o un animal), entidad que podría simbolizar el poder masculino. O considérese la novela de Cronwell Jara, *Patíbulo para un caballo* (1989), en la cual una colectividad marginalizada socioeconómicamente es azolada por un mando militar. Mujeres que se unen para eliminar al otro o la resistencia del pueblo empobrecido ante la milicia son historias que enmarcan y retroalimentan los flujos de violencia que estallaron durante las dos últimas décadas del siglo XX en nuestro país.

Adicionalmente, podemos mencionar el caso del escritor cusqueño Mario Guevara Paredes. Con relación al «tema de la violencia» se suele citar su cuento «Zona de emergencia», incluido en *Cazador de gringas y otros cuentos* (primera edición, 1989), efectivo relato breve donde la violencia del discurso militarizado se entremezcla con la violencia machista hasta el absurdo, (asunto abordado también en algunos de los cuentos de Dante Castro). Sin embargo, desde un enfoque más amplio, uno que articule las distintas violencias de tipo estructural que interactuaron y estallaron durante el conflicto armado interno, convendría mencionar otros cuentos recogidos en el mismo volumen, como «Guía de turistas» (monólogo en el cual la retórica turística se transforma en un discurso cáustico de crítica sociopolítica) o «El parecido», donde desde la mirada infantil se critica humorísticamente la corrupción de la institución policial. Por un lado, textos como estos dos últimos, que siguen el hilo de una retórica de la denuncia, construyen genealogías que no deben perderse de vista en aras de explorar/explotar un tema determinado (la pretendida «literatura de la violencia»)[8].

Estas serían algunas de las principales consideraciones a tomar en cuenta para abordar las literaturas que han ficcionalizado los discursos sociales sobre la crisis estructural en el marco del conflicto armado interno. Ciertamente, hay otras aristas del debate que conviene tratar, como las implicancias de la elección del tema en función de las dinámicas del mercado editorial o como medio de posicionamiento en el escenario literario regional, nacional o internacional, por ejemplo. Estos aspectos

[8] Por ejemplo, estos cuentos de Guevara Paredes dialogan con aquella constelación textual que hunde sus raíces en los informes al Rey, las crónicas de la conquista, y en la retórica legal que dio origen al relato en Hispanoamérica, según plantea Roberto González Echevarría en *Myth and Archive* (1990).

se podrían tratar más productivamente en diálogo con aquellas obras que, por límites cronológicos, no puedo incluir aquí; es decir, las publicadas después del año 2000, como las novelas *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, *Retablo* (2004) de Julián Pérez o *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar, entre otras.

A continuación, centro mi atención en los relatos literarios que han representado mimética o alusivamente diversos aspectos de dicha catástrofe social. Me interesa expandir, en la medida de lo posible, este corpus visibilizando las conexiones de obras excluidas por la crítica (primordialmente por el criterio mimético-referencialista), con el fin de complejizar la mirada sobre el proceso del campo narrativo de la época. Por ejemplo, no me interesará referirme a la novela *Al final de la calle* solo porque incluye una escena de un ataque terrorista, sino porque su visión del mundo y su arsenal narrativo expresan, como se ha dicho, la crisis del sujeto en diálogo con la paulatina asimilación del autoritarismo en la sociedad peruana. De otro modo, si bien interesaría mencionar en este recuento cuentos como «Decir adiós es morir un poco» de Guillermo Niño de Guzmán o los microrrelatos de su volumen *Una mujer no hace un verano* (1995), textos que remiten al conflicto armado interno explícitamente, es necesario dejar constancia de que la tormentosa configuración de la psique del protagonista de un cuento suyo anterior, «Caballos de medianoche» (1984), se puede leer en clave de época como la interiorización de una atmósfera de violencia (tal como sugiere Valdivia Baselli, 2007).

Una clasificación estilística

Con el objetivo de presentar al lector una organización funcional y operativa que lo familiarice ágilmente con dicho corpus optaré por seguir, *grosso modo*, la clasificación propuesta por Miguel Gutiérrez. En su artículo «Narrativa de la guerra: 1980-2006» del año 2006, plantea una organización de tipo estilístico donde distingue cuatro vertientes: realista, alusiva, mágico-maravillosa y policial. De esta propuesta, la inclusión de la tendencia alusiva/simbólica nos parece acertada por cuestionar el excesivo referencialismo de otras propuestas y permitirnos complejizar el corpus en cuestión. Claramente, en muchas obras coexisten estos códigos, pero asumo que dicha clasificación gira en torno a si el aspecto en cuestión, por ejemplo, el «mágico-maravilloso», resulta dominante o determinante en el mundo representado.

Aparte de ello, en tanto que la presencia de la vertiente policial se va desarrollando con mayor fuerza luego del año 2000, no la consideraremos como una modalidad autónoma de clasificación en este recuento porque la incluiremos dentro del código realista. Por ejemplo, si bien podría leerse *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa desde los parámetros del policial, este aspecto no es el más importante de su

configuración narrativa. Por esta razón, solo me referiré a las tres primeras vertientes, reconociendo que la primera, la realista, presenta una variedad temática considerable. Impensable es incluir todas las obras narrativas sobre el conflicto armado (y a otras que nos permitan iluminar más este corpus) en este espacio; más aún si se pretende, por lo menos, señalar algunas claves que guíen al lector en su aproximación a los relatos. Así, he optado por incluir los textos que permiten navegar las líneas maestras del corpus: he elegido ejemplos paradigmáticos que permitan comprender (por semejanza o contraste) las obras de los autores no tratados aquí y, también, aquellas obras análogas publicadas después del año 2000.

Vertiente realista

El modo de representación mimético o que refiere explícitamente eventos de violencia acaecidos durante los años 1980-2000 ha sido adoptado por diversos autores. Al respecto, podemos mencionar relatos como «Harta cerveza y harta bala» (1987) de Luis Nieto Degregori, que enfoca el tema desde el eje del conflicto entre masculinidades; «El final de la consigna» (1988) de Jorge Valenzuela, monólogo de un agente militarizado (pareciera un subversivo) donde se entreteje certeramente la catastrófica realidad y la fractura de la subjetividad; «Ayataki» (1988) de Sócrates Zuzunaga, el cual explora los efectos de la violencia conjugando la dimensión familiar y nacional; «El cazador» (1996) de Pilar Dughi, cuento ambientado en la selva peruana sobresaliente por el manejo del suspenso, así como por el inesperado final que problematiza los antagonismos por medio de los cuales se suele tratar el tema; «Pálido cielo» (1998) de Alonso Cueto, relato que instrumentaliza el tema de la incomunicación socio/cultural para justificar la «inocencia» del sector social capitalino de espaldas a la violencia; la novela *Blanco y negro* (1995) de Carlos Herrera, cuyo singular protagonista está atrapado entre dos posiciones polarizadas, imagen que remite a la de una sociedad «atrapada entre dos fuegos»; o, finalmente, el cuento «¿En la calle Espaderos?» (1991) de Nilo Espinoza Haro, quien, con prosa depurada, miniaturiza magistralmente múltiples discursos que practican la violencia (la censura, la herencia colonial) y a la vez la enfrentan (la búsqueda de la verdad, el reclamo de las víctimas).

Con respecto a este código realista, Miguel Gutiérrez destaca, por ejemplo, a autores como Dante Castro y Pilar Dughi. Con respecto a la obra del primero, podemos anotar que la crudeza de la representación de los cuentos es patente y muestra en sus historias cómo los personajes se pierden o buscan liberarse en medio de la espiral de violencia. Aunque se suele citar frecuentemente «Parte de combate» (1991) como referente de su obra, en nuestra opinión su cuento más complejo ideológicamente hablando es «La guerra del arcángel Gabriel» de 1992 (cfr. Ubilluz & Hibbett, 2009). Este apunta a cuestionar los maniqueísmos y marca una evolución

en su caracterización del conflicto narrativo y la configuración de los personajes (por ejemplo, supera la representación deshumanizada de la lideresa terrorista protagonista del cuento «Escarmiento» de 1986). En el caso de Pilar Dughi, no haría justicia a su importante figura literaria solo mencionar los cuentos dedicados al tema del conflicto armado, como «El cazador» (ya mencionado anteriormente) o «Los días y las horas» (que comentaré más adelante). Por ejemplo, aunque ajeno al tema del conflicto armado interno, es de necesaria lectura el desgarrador «¿Alguna novedad?» (1989), donde el hospital y la enfermedad diseñan una atmósfera particularmente opresora del sujeto femenino, o «Futuro prometido» (1996) en el cual se muestra cómo la precariedad económica se articula con la dominación del cuerpo femenino. Así, estos relatos expresan la violencia estructural desde una perspectiva de género.

En esta perspectiva, convendría situar la obra de Pilar Dughi en diálogo con otros escritores quienes han puesto de relieve el rol de la mujer en el período marcado por el terrorismo. El narrador de «La joven que subió al cielo» (1988), del escritor cusqueño Luis Nieto Degregori, socava el mito mediático del protagonismo de la lideresa senderista. El relato se centra en la perspectiva de Daniela, estudiante de medicina, quien se enamora de Pedro, militante de SL, y, en un principio, se ilusiona mucho con su figura «heroica». El narrador acentúa esta ilusión romántica para darle mayor contundencia a la posterior decepción sentimental/política de Daniela (la cual simboliza la actitud de cierto sector de la sociedad civil de la época respecto de SL). Ello ocurre porque es testigo de los «juicios populares» y de la situación subalterna de la mujer en el grupo. Por un lado, Daniela critica dichos «ajusticiamientos», porque no puede deshumanizar al otro (al «sentenciado»). Por otro lado, en el relato destaca el caso de María, quien se configura como «botín de guerra». Ella es una joven campesina que queda embarazada luego de ser violada por los senderistas. Otro caso destacable es el de la senderista Noemí quien, luego de la muerte de su pareja (Carlos), es «asignada» (cual objeto) a José. Así, ella es el personaje utilizado por el narrador para invalidar el mito de las lideresas de SL. Al final, Daniela valora positivamente su experiencia con la columna senderista, con lo cual se revela una oscilación en cuanto a la postura sobre el grupo terrorista.

Si bien el relato de Nieto refuta el rol protagónico de la mujer en SL, el narrador de «El grito», de Carmen Ollé, opera con el mito de la lideresa senderista con el fin de utilizarlo en función de otra agenda política: la revaloración del rol sociopolítico del sujeto femenino. En este caso, la reapropiación de la imagen de Edith Lagos sirve para cuestionar el estereotipo de la mujer temerosa, que grita para buscar la protección del hombre; en este caso, ella provoca el miedo. Así, el grito de la protagonista es un símbolo de la liberación de las voces tradicionalmente silenciadas. La imagen recreada de Lagos reúne y transgrede los tres aspectos sobre los cuales se instauró la

dominación moderna: la raza, clase y el género. Finalmente, destaca el trabajo con el tiempo en este cuento, en tanto dicho aspecto formal refuerza la propuesta ideológica del relato. Así, aun cuando en el presente de la narración Edith Lagos ha muerto, la historia no concluye con su muerte-derrota (la referida exhibición de su cadáver en los medios). Por el contrario, el cuento finaliza rememorando un evento durante el cual la protagonista lanza su poderoso grito; esto es, se clausura el texto con una potente imagen de la liberación de la voz femenina.

En esta línea, se inserta el cuento «Los días y las horas» de Pilar Dughi. En el relato, una joven trabaja durante el día con su madre en una bodega en el mercado del puerto del Callao y, por la noche, forma parte de un comando de aniquilamiento de SL. Este cuento propone que, en medio de los años de la extrema violencia, ciertos individuos pudieron haber abrazado un determinado proyecto o ideología buscando una forma de empoderamiento para lograr su autoliberación. En este sentido, podemos constatar que el punto de partida de las narraciones de Dughi y Ollé consiste en seleccionar cierta configuración discursiva de la mujer senderista del imaginario colectivo para entonces cuestionar los estereotipos del sistema de género imperante.

En síntesis, estos dos últimos cuentos enfatizan que la crisis (marcada por la espiral de violencia) también se expresa en el sistema de dominio patriarcal. A partir (y a través) de la desestabilización del orden tradicional, la mujer puede emerger como un (nuevo) sujeto capaz de desempeñar un rol activo y transformador en la sociedad.

La problemática de la mujer como «botín de guerra» durante el conflicto armado o la focalización del cuerpo femenino como «campo de batalla» fueron aludidas en los cuentos anteriores (Nieto y Ollé) y constituyen el eje central de otros relatos peruanos sobre el conflicto armado interno. Al respecto, destaca «En el centro de la borrasca» (1996), cuento de la escritora puneña Zelideth Chávez. Este relato trata sobre Consicha, pastora del pueblo de Samán, quien da a luz a un hijo de «encapuchado» (no se precisa si es de un militar o de un subversivo) fruto de una violación.

Por un lado, se establece una analogía entre la violación del personaje femenino y la invasión militar del espacio de origen. Así, con la llegada de los subversivos y los militares, la comunidad de Consicha se desestructura. En esta línea, el narrador percibe la invasión como una actualización de la conquista española. Tanto el terrorista como el militar son percibidos como el «conquistador». De esta manera, se refuerza el carácter colonial de la sociedad peruana y, con ello, la fractura de nuestra nación. Por otro lado, la retórica de denuncia social del relato enfatiza una imagen estática y victimizada («pasiva») de la sociedad rural andina «atrapada entre dos fuegos». De este modo, el cuento tiende a invisibilizar la transculturación operante en nuestro país (sitúa a Samán como un pueblo muy distinto del «Perú moderno» o «desarrollado») y enfatiza el carácter fuereño de la violencia «traída» por los «otros» (militares o

senderistas), minimizando así los flujos de violencia activos en el seno del grupo social en cuestión. Entonces, si bien el cuento de Chávez denuncia la violencia contra el sector rural andino coetáneo a partir del tema de la violación sexual, su planteamiento narrativo reproduce y refuerza en cierta medida viejos discursos de filiación colonial que radicalizan las diferencias entre los peruanos.

Con respecto a la ficcionalización de la violencia contra la mujer en dicho período, conviene destacar el caso de Angicha, lideresa senderista personaje en la novela *Rosa Cuchillo* (1997) del escritor ancashino Óscar Colchado Lucio. Luego de ser capturada por el ejército es llevada al cuartel de Castropampa, donde sufre violación múltiple y una serie de torturas. En el nivel formal, destaca el hecho de que estas aterradoras escenas sean narradas desde la perspectiva de uno de los soldados violadores. Esto subraya dos aspectos. Por un lado, remarca la percepción de los soldados sobre el conflicto armado como una «guerra interna»: estos se imaginan como un ejército de ocupación en combate contra la subversión en el extranjero. Por otro lado, Angicha es percibida por los soldados como un sujeto doblemente peligroso: por ser terrorista amenaza al Estado y por ser una mujer desafía el sistema patriarcal.

En el primer caso, se plantea en la novela que los militares consideran a Angicha muerta simbólicamente como ciudadana (por abrazar la prédica senderista) o, peor: nunca lo fue. De este modo, la despojan de sus derechos fundamentales y abusan de ella impunemente. En el segundo caso, el abuso sexual deviene «violación correctiva», por medio de la cual los soldados intentan «ponerla en su sitio»; esto es, «devolverla» a la posición de objeto de deseo del varón. Además, la agresión específica en las partes del cuerpo que señalan su diferencia femenina (senos y vagina) indica un deseo desesperado e irracional por afirmar el poder masculino frente al temor que produce la amenaza de la diferencia (étnica, sexual, racial), tal como ocurre en «El grito» de Carmen Ollé. Así, la violación sexual, humillación y tortura de Angicha buscan anular radicalmente ese «otro poder» emergente y desafiante del orden patriarcal para reafirmar el poder masculino sobre el cuerpo femenino.

Otro grupo de obras pone en el centro los efectos del conflicto armado interno en el ámbito familiar, principalmente el tratamiento de las relaciones paterno filiales (cfr. Faverón, 2011). En esta línea destacan «Sonata de los caminos opuestos» (1987) de Feliciano Padilla Chalco, en el cual un comunero se siente traicionado por su hijo porque este ayuda a los militares que arrasan con la comunidad, o un cuento de final fulminante como «Por la puerta del viento» (1990) de Enrique Rosas Paravicino, donde por medio de la relación entre un padre y su hijo, miembro de SL, el narrador presenta un retrato humanizado y profundo de los jóvenes andinos seguidores del proyecto senderista.

Imagen 1. Retrato de Óscar Colchado. Lima, 2018. Foto: Nancy Dueñas, Casa de la Literatura Peruana.

De este subgrupo quisiera comentar el logrado texto «El padre del tigre» (1993) de Carlos Eduardo Zavaleta, quien expone, tempranamente, un distanciamiento crítico sobre el tema. El narrador deja que el lector complete el sentido del texto para, a partir de allí, construir una reflexión sobre el pasado. El cuento trata sobre la relación conflictiva entre Serafín (alude a Efraín Morote Best) y su hijo Osvaldo (en alusión a Osmán Morote, líder senderista) a raíz de sus posiciones políticas. El narrador, Eduardo (encarnación lúdica-ficcional del autor real del cuento) es testigo, junto con Amelia, su pareja, del ocaso emocional y físico de Serafín. Destaca la maestría por medio la cual entreteje múltiples crisis: la decadencia física del protagonista, autoridad en el campo de la antropología, es el símbolo del fracaso de la racionalidad científica para intentar aprehender un hecho tan traumático como el conflicto armado interno. En el cuento, a diferencia de lo que contado en el relato «Con los ojos para siempre abiertos» (1990) de Luis Nieto Degregori o en otras novelas urbanas de los años noventa, el sexo no implica una huida de los personajes frente a la calamitosa situación; más bien el erotismo lúdico se configura como una forma simbólica de hacer frente al conflicto.

Existe otro grupo de textos que, aunque de escaso valor literario, conviene mencionar porque evidencian cómo se intentó usar abiertamente el discurso literario

para validar intereses y partidos políticos determinados. En este subgrupo tendríamos que mencionar novelas de tesis como *Saturnino Quispe: La guerrilla en el Perú* (1990) de Luis Castro Padilla, donde por medio de la gesta de un campesino que enfrenta a las huestes terroristas se legitima el accionar del APRA, o *Senderos de odio y muerte* (1993) de Edgardo Gálvez, que condena el terrorismo de Sendero Luminoso y a su líder Abimael Guzmán y a la vez encomia la política antisubversiva de Alberto Fujimori, así como la labor de las Fuerzas Armadas.

De esta tendencia, se puede destacar *Senderos de sangre* (1995) de José J. Rada, novela que explota el modelo hegemónico de la masculinidad en el marco del discurso de la cultura de masas. La idea principal de la novela despliega dos premisas: a) el gobierno aprista no tiene responsabilidad política por los crímenes contra los derechos humanos ocurridos en el período 85-90; y b) los actos de esta naturaleza son solo excesos cometidos por algunos malos elementos de las Fuerzas Armadas. Para hacer llegar esta idea de modo sencillo al «gran público», el narrador apela a los códigos de la cultura de masas.

En este sentido, el protagonista es un prototipo que emula el modelo del héroe de las películas de acción hollywoodense: es experto en armas, posee agudos sentidos, es viril, reacciona velozmente frente al peligro, es humanitario, se muestra eficaz en su función política (ante su elocuencia las comunidades andinas de Ayacucho siempre terminan aplaudiéndolo). Además, posee una ética respetuosa de los derechos humanos: al final de la novela, pese a haberse preparado para asesinar a su antagonista («la camarada Flor»), no tira del gatillo porque no puede manchar ni su honor ni el de su partido político (APRA). Así, en la representación de este «superhombre de masas» confluyen un discurso de poder autoritario (este niega las heridas de la memoria e instala una versión complaciente de la Historia) y el discurso de los medios de comunicación. Todo ello evoca cómo se articulaban dichos ámbitos en el contexto de producción del relato (hacia 1995): la dictadura de Alberto Fujimori.

La metaficción, es decir la tematización de algún aspecto vinculado al circuito de la comunicación literaria, también se ha empleado para indagar la naturaleza de la representación discursiva del conflicto armado interno. La gama de posibilidades aquí es diversa. Primero, destaca la inclusión de la presencia de un personaje escritor en el mundo representado, como por ejemplo el protagonista del cuento «Vísperas» (1989) de Luis Nieto Degregori. Este narrador busca posicionarse como sujeto autorizado para contar el conflicto armado interno y a la vez le preocupa el reconocimiento de la crítica.

Tal variante se eleva al extremo cuando deviene autoficción (relato de ficción en primera persona sobre un personaje con el mismo nombre del autor real del texto), como en «Interrogatorio a Julio Ramón Ribeyro» (1993), cuento de tono humorístico,

que narra un interrogatorio policial al célebre autor de «Los gallinazos sin plumas» y concluye con su reclusión al ser acusado absurdamente de comunista[9].

También, se puede mencionar la presentación de la realidad como un montaje teatralizado, tal como se aprecia en «El muro de Berlín» (2000) de Rodolfo Hinostroza, cuento que entreteje el tema de la extrema violencia con una crítica al mundo académico y literario. Finalmente, consideramos la puesta en escena de la narración de un relato («el relato dentro del relato»), estrategia empleada, por ejemplo, en «El departamento» (1982) de Fernando Ampuero, texto que trata la violencia desde la veta de lo absurdo. En íntimo diálogo con estas modalidades metaficcionales podemos situar también el caso de «El mural» (1993) de Oswaldo Reynoso, en el cual la tematización de la creación plástica se confunde con la revelación de un acto de violencia.

Ahora bien, con el fin de abrir el corpus, sería interesante poner en diálogo estas obras con, por ejemplo, novelas que se insertan en la novelística posmoderna metaficcional como *Fata Morgana* (1994), de Rodolfo Hinostroza (desde la carnavalización cuestiona del proyecto moderno a partir de la perspectiva de un personaje-escritor) o *La danza inmóvil* (1983), de Manuel Scorza (balance tentativo de la experiencia de la izquierda y de las guerrillas en América Latina; ver el ensayo de Tarica en este volumen). Estas novelas abren el debate sobre la crisis estructural peruana de las últimas décadas del siglo XX hacia un campo geocultural de mayor alcance, el marco de la crisis del proyecto moderno, no solo en un espectro sociopolítico, sino también con relación a las estéticas dominantes en el mundo occidental en aquellos años (como la metaficción historiográfica o la nueva novela histórica, vertientes que hacen estallar los discursos históricos oficiales al revisitar el pasado desde una mirada subversiva-paródica).

En estas coordenadas, podemos comentar la novela metaficcional *Fuego y ocaso* (1998) de Julián Pérez. En primer lugar, la tematización de la creación ficcional se realiza para problematizar la construcción de las narrativas (periodísticas, históricas, políticas, testimoniales, literarias) que funcionan como soportes discursivos de la memoria social. En este caso, cobra relevancia el hecho de que se cuestione ficcionalmente el tema de la recopilación y la puesta en discurso de la voz del otro (como en el caso del anciano testimoniante, padre de unos senderistas).

En segundo lugar, la autoconciencia ficcional supone también una reflexión sobre los sucesos ocurridos durante el conflicto interno, la cual es proyectada al lector.

[9] A diferencia de los otros cuentos y novelas mencionados en este ensayo, de los que pueden encontrarse referencias específicas en diversas antologías o estudios de amplia difusión en la academia o en internet, «Interrogatorio a Julio Ramón Ribeyro» no ha recibido atención de la crítica ni ha sido mencionado como parte del corpus de la narrativa sobre el conflicto armado interno. Ribeyro escribió este texto para presentarlo en el «Coloquio Literatura y Sociedad» realizado en la ciudad del Cusco en 1993 y organizado por la Asociación Centro Cultural Cusco. El cuento puede encontrarse en Carlos Sánchez Paz (2010), ed., *Cusco*. Cusco: Ángeles y Demonios Editores.

En tercer lugar, la metaficción se asocia a la inestabilidad de la representación ficcional (expresada en la condición difusa de los niveles narrativos), lo cual refracta la crisis de la representación política y la crisis social del contexto histórico. Además, el carácter crítico y, por momentos irónico, de la metaficción actuante en *Fuego y ocaso*, constituye un elemento que apunta a cuestionar los discursos de poder. Sin embargo, se encuentra un elemento que, si bien intenta ser mostrado con ironía, reduce el potencial crítico de la novela: la búsqueda de reconocimiento de la crítica, tema evidente en distintos momentos el cual, de modo significativo, clausura el discurso novelesco.

Finalmente, es necesario dedicar unas líneas a *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa (ver el ensayo de Kristal en este volumen), modelo novelesco paradigmático de aquellos años de una imagen donde la violencia se asocia íntimamente a la sociedad andina. Ambientada en la sierra y en los años del conflicto armado, la novela cuenta la investigación policial de unas desapariciones y al final se descubre que estas ocurrieron porque los desaparecidos fueron ofrecidos como sacrificio a los cerros en medio de un festín caníbal. De modo homólogo al «Informe sobre Uchuraccay» (1983) se propone que, en última instancia, la causa de la violencia de fines del siglo XX en los Andes es el carácter atávico de la comunidad andina[10].

Una estrategia para deslegitimar a la comunidad andina en la novela es la ambivalente caracterización sexualizada de los hombres andinos, la cual oscila entre la feminización y la virilización de los varones. Por un lado, se feminiza a los hombres del Ande presentándolos como sodomitas, en contraposición a Lituma. También, este rebajamiento de la masculinidad se aprecia en la infantilización del «cholo acriollado», Tomasito (ayudante del protagonista Lituma) quien presenta rasgos que lo hacen «menos viril» (como el sentimentalismo y el amor). Por otro lado, la sexualidad desaforada de Don Dionisio (su «virilización») proyecta que la sociedad andina es irracional, ya que se entrega al extremo goce del cuerpo. Estas operaciones se complementan con la deshumanización del otro andino, es decir, con su «animalización».

Adicionalmente, la novela establece una identificación de las mujeres andinas con la violencia. Con respecto a la asociación entre la violencia irracional y lo femenino, basta recordar que doña Adriana, quien regenta un bar en el pueblo, incita a los pobladores de Naccos a ejecutar los sacrificios humanos. Esta vinculación del presente narrativo de la novela se proyecta al pasado, por medio del monólogo de

[10] En enero de 1983 la comunidad de Uchuraccay (Huanta, Ayacucho) se enfrentó a las huestes de senderistas y mató a algunos de los miembros del grupo subversivo. Para investigar el caso, y el posible rol de la policía en los hechos, un grupo de periodistas fue a la zona, pero estos fueron asesinados por miembros de dicha comunidad. Ante ello, el Estado peruano formó una comisión encabezada por Mario Vargas Llosa para investigar este hecho y emitir un informe. Este ofrece una visión «primitiva» de los uchuraccaínos y «[t]ermina sin entender a Sendero y encubriendo la violación masiva de los derechos humanos» (Portocarrero, 2013, p. 96).

dicho personaje (quien cuenta cómo antiguamente las mujeres lideraban los sacrificios humanos), y de modo se establece una continuidad temporal en la cual la mujer ha cumplido siempre un rol protagónico en estos actos barbáricos. En esta perspectiva, el diálogo con la tradición griega, las alusiones a los mitos de Dioniso, se reinstalan en los Andes y en el contexto de la extrema violencia para así exacerbar y focalizar el componente irracional de lo andino con el aparente fin de legitimar las jerarquías coloniales. Además, la helenización del *pishtaco* cuando se lo fusiona con el minotauro borra el potencial crítico y descolonizador de dicho mito andino: en este el pishtaco es un símbolo de la dominación colonial, pero en la novela es un símbolo vacío de la violencia andina.

En este sentido, esta novela de Vargas Llosa se revela eminentemente contra-utópica: autoritariamente legitima las jerarquías coloniales para recomponer el tradicional sistema dominante. Se extraña en esta obra el espíritu crítico y antiautoritario de otras narraciones del autor como la fundamental *La ciudad y los perros* (1963), o de la novela con que cierra su producción en el siglo XX: *La fiesta del Chivo* (2000), a partir de cuya historia, contexto de escritura y circunstancias editoriales se tejieron múltiples relaciones especulares con la dictadura de Alberto Fujimori. Curiosamente, en una de las escenas capitales de *La fiesta del Chivo*, de modo opuesto al uso de la sexualización de los personajes andinos de *Lituma en los Andes*, se emplea el tema de la impotencia sexual para marcar la decadencia del orden autoritario.

Vertiente simbólico-alusiva

Ahora corresponde presentar la obra de aquellos escritores que han empleado formas alusivas o simbólicas para referirse al tema del conflicto armado interno. Se trata de textos que expresan oblicuamente, por medio de la sugerencia, la atmósfera de violencia de la época. Así, exigen un lector activo atento a las marcas textuales que construyen el mensaje (a los símbolos dominantes de los relatos). Este tipo de receptor debe ser capaz de re-crear alegorías a partir de las narraciones y proponer sentidos coherentes con el contexto de enunciación, los cuales, por supuesto, no agotan las posibilidades interpretativas del texto.

La visibilización de esta vertiente alusivo-simbólica es necesaria por los vacíos del debate académico sobre el «tema de la violencia» y también para abrir nuevas conexiones intertextuales más allá del ámbito nacional. Prestar atención a esta tendencia descentra el carácter referencialista dominante en el debate en torno a la narrativa sobre el conflicto armado interno. Así, dicha tendencia permite explorar otras vías de expresión estética de la crisis estructural de aquellos años, tanto como rastrear cómo estas configuraciones alusivas u oblicuas proyectan la atmósfera de represión y

silenciamiento de voces disidentes de aquellos años. Esto cobra mayor relevancia en obras publicadas precisamente en el período analizado, «cuando las papas quemaban». Ello abre la posibilidad de conectar estos relatos con las narrativas alegóricas o alusivas, por ejemplo, de Chile o Argentina, que han retratado épocas de extrema violencia.

En esta línea quiero destacar el relato «La guerra ha muerto» (1988) del escritor Antonio Gálvez Ronceros, en el cual se imagina una alternativa utópica frente a la atmósfera de violencia del período: al encontrarse dos ejércitos en el campo de batalla, en vez de luchar, comienzan a dar gritos de júbilo y a abrazarse. Luego, encarcelan y destierran a los reyes y a los miembros de la élite gobernante que fomentaban la violencia. El carácter utópico del texto dialoga con el título del volumen donde está incluido: *Historias para reunir a los hombres*. Por un lado, la presencia de «dos reyes» alude a la configuración de un mundo bipolar, escindido entre dos tendencias antagónicas. Ello puede remitir, en un nivel global y regional, a la pugna entre el comunismo y el capitalismo que estructuraba el imaginario de aquel contexto —recuérdese que todavía no caía el muro de Berlín—. Por otro lado, en un nivel local, el conflicto entre las dos entidades de poder representadas en el cuento podría remitir a la guerra entre el Estado peruano y Sendero Luminoso.

En un contexto sociocultural marcado por el miedo, la intolerancia y la desesperanza, este cuento revela y potencia el carácter contrahegemónico de la imaginación literaria, porque despliega un mundo posible impregnado de una mirada utópica, esperanzadora, que va a contrapelo del sistema autoritario dominante en el Perú. «La muerte de la guerra» (es decir, la extinción de la violencia, del dolor y la catástrofe) imagina, entonces, una regeneración social ecuménica de carácter cósmico que haga viable una coexistencia integradora.

Por su parte, la investigadora Lucero de Vivanco propone pensar una novela de anticipación como *Mañana, las ratas* (1984) de José B. Adolph en las coordenadas de la literatura de la «violencia política». Para ello confronta este relato con *Historia de Mayta* (también de 1984), novela de Mario Vargas Llosa. Como bien anota de Vivanco, esta última presenta

> la irrupción de un grupo aislado de fanáticos de izquierda en un falso estado de paz social. Con ello genera un chivo expiatorio (Mayta), con el que se bloquea la atención de la violencia estructural en el Perú [...]. Por otro lado, [...] la novela de Adolph [...] hace notoria la raíz objetiva de la violencia en el Perú, asignando responsabilidad al Estado y a una conducción política del país que no ha sabido [...] resolver los restos de su antigua condición colonial» (Vivanco, 2013, p. 343).

Para de Vivanco ambas obras ofrecen dos líneas de interpretación diametralmente opuestas sobre la crisis estructural del Perú de fines del siglo XX.

Ahora me interesa destacar un texto radical cuya forma verbal y estructural responde crítica y oblicuamente a las crisis que nutren el referente histórico peruano. Me refiero a *Primera muerte de María* de Jorge Eduardo Eielson[11]. La fecha de publicación de esta obra (1988) la posiciona en estrecha interacción con los discursos políticos, estéticos y literarios de las dos últimas décadas del siglo XX. Siguiendo a Fernando Rivera, ¿qué implica que esta novela refiera una catástrofe que devastó al país? ¿Qué supone mostrar la imagen de un Perú «posapocalítpico» en este período? ¿Por qué este relato apuesta decisivamente por la metaficción y expone en primer plano una performance (el *strip tease* de Lady Ciclotrón)?

Pienso que la performance (una «escritura» más allá de la notación alfabética) y la metaficción (las reflexiones del escritor que escribe la novela) construyen un mundo representado inestable, de fronteras porosas. Precisamente, esta elección formal-estructural condensa y expresa simbólicamente la crisis de la representación política de la esfera social peruana de la segunda mitad del siglo XX. Así, la novela problematiza creativamente las relaciones entre la crisis estructural y las transformaciones de los mecanismos de representación, como sugiere Fernando Rivera.

Textos como *Primera muerte de María*, revelan el potencial político de aquellas obras que, *grosso modo*, se orientan decisivamente a la vertiente «cosmopolita» de nuestra tradición literaria y responden críticamente a la polémica entre una «literatura comprometida» y una «literatura pura», tema dominante en el debate latinoamericano y que, con diversos nombres, reaparece en la escena literaria. Son las interpretaciones o recontextualizaciones sucesivas de la obra literaria formuladas por la comunidad de lectores las que iluminan y reescriben el texto, y en el caso de *Primera muerte de María*, comparto la propuesta de lectura sociopolítica de Rivera.

En esta línea, se puede mencionar también el caso de Mario Bellatin, quien comenzó su producción literaria en el Perú, y publicó, en 1998, *Poeta ciego*, novela que se puede leer, en general, como una alegoría del funcionamiento de un sistema autoritario, tema abordado por el autor en obras posteriores. Si se hacen ciertas correspondencias entre personajes novelescos e históricos, la idea de una secta de carácter pedagógico en la que el «poeta ciego» instruye a sus seguidores y donde la mujer tiene un rol protagónico, puede haber tomado como inspiración la organización de la cúpula de SL. También, podría pensarse cómo su novela más emblemática, *Salón de belleza* (1994), obra polisémica y de elevada carga simbólica, se podría leer desde

[11] Esta aproximación a *Primera muerte de María* sigue la propuesta de Fernando Rivera, quien hasta donde tengo entendido está trabajando no solo las obras literarias sobre el período, sino también las implicancias políticas de la performance de las audiencias de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Sobre las novelas de Eielson consúltese el imprescindible libro de Sergio Ramírez Franco, *A favor de la esfinge: La novelística de Jorge Eduardo Eielson* (2000).

estas coordenadas. Una innominada enfermedad que va arrasando con ciertos sujetos, el anonimato del protagonista, los muertos sin nombre, la transformación sistemática de un salón de belleza en un espacio mortuorio simbolizan que expresan de distintas maneras un contexto de enunciación marcado por el autoritarismo, la violencia y la opresión.

Vertiente contrafáctica

Resta examinar la vertiente que problematiza la verosimilitud de la historia narrada. Si bien aquí considero los textos ubicados por Miguel Gutiérrez dentro de la tendencia marcada por el realismo mágico/real maravilloso, según explica, prefiero pensar esta línea bajo la categoría más englobante de lo contrafáctico. Esta se refiere a un mundo representado por medio de elementos que suspenden (o cuestionan) las leyes del mundo fáctico o «real»[12]. Tal perspectiva, entonces, permite confrontar textos que pueden catalogarse dentro de las variantes de lo «fantástico» y aquellos que nutren su mundo imaginario de tradiciones discursivas interculturales específicas (el mito, la leyenda, la costumbre, etc.).

Un primer caso a considerar es «El júbilo de las sombras» (1995), cuento del escritor cusqueño Juan Alberto Osorio, que no trabaja desde las coordenadas de lo mítico —aspecto dominante en esta vertiente—, sino desde lo extraño y lo ambiguo, aspectos que en su caso no refieren una tradición transcultural de reconocible raigambre no occidental. El relato expone las relaciones entre el autoritarismo y la represión de la memoria. En él, la tienda de un vendedor de libros, revistas y periódicos —en evidente diálogo con el cuento «Casa tomada» de Julio Cortázar—, va siendo «devorada» por una sombra, la cual logra desterrar a dicho «guardián de la memoria».

El relato presenta un mundo envuelto por una atmósfera de miedo y temor. De esta manera, el protagonista libra una batalla personal contra esta «sombra» insaciable e irrefrenable. Esta simboliza el discurso autoritario y la censura: en una escena clave del cuento, se aprecia cómo los policías impiden que se transite en la avenida donde está ubicada la tienda. Las sombras, finalmente, logran desterrar a este «guardián de la memoria». Por otro lado, el cuento opera con otros elementos relacionados a la política del olvido. Si bien se plantea que el Estado —a través de los policías— impide el acceso a la información —es decir, a la librería del protagonista—, también se expone la pasividad de los ciudadanos, la cual puede explicarse por miedo ante la represión

[12] Las denominaciones para referir a los mundos ficcionales donde se quiebran las leyes que rigen nuestro mundo son múltiples (mágico, maravilloso, fantástico, imposible, no verosímil, etc.). El término —en este caso no tiene que ver con un razonamiento o una historia contrafactual— busca englobar estas opciones al aludir a aquello que va «contra» o trasgrede los parámetros de la realidad (de lo «fáctico»).

militar, por desinterés ante el destino de la nación o por insensibilidad frente al horror. En cualquier caso, a partir de una visión distópica, aunque crítica, el cuento ficcionaliza la asimilación del discurso autoritario por parte de la población.

Un texto de carácter contrafáctico aparecido tempranamente es «Adiós, Ayacucho» (1986) de Julio Ortega, cuya singularidad dentro del corpus de obras sobre el conflicto armado es su uso del humor. El protagonista del relato es Alfonso Cánepa, dirigente campesino del pueblo de Quinua (Ayacucho), quien es asesinado por miembros de la policía peruana al ser acusado de terrorista. Sin embargo, Cánepa vuelve a la vida y va a la capital para exigirle a Fernando Belaúnde Terry, Presidente del Perú entre 1980 y 1985, que le devuelva los huesos destruidos cuando hicieron explotar su cuerpo con granadas de guerra. Luego de un turbulento peregrinaje, en el cual es asechado por distintos sujetos —un periodista o un antropólogo, por ejemplo— el protagonista no logra su cometido. Al final, se introduce en la tumba que supuestamente alberga los huesos de Francisco Pizarro en la catedral de Lima y promete renacer en un futuro.

Si bien la configuración del protagonista como «muerto viviente» ya inserta este relato en la tendencia contrafáctica de las narraciones sobre el conflicto armado interno, deseo poner énfasis en su diálogo con el discurso mítico andino. Las imágenes de tres entidades del imaginario mítico andino se condensan en la caracterización del protagonista. La fragmentación corporal de Alfonso Cánepa al inicio de la novela y su acto final, cuando se apropia de los huesos de Pizarro y promete regresar, se vinculan directamente con el mito de Inkarri, tal como ha apuntado la crítica. Sin embargo, este dios andino es carnavalizado en la novela de Ortega: Inkarri, símbolo sacralizado y elevado en el imaginario cultural andino es «rebajado», pues se encarna en un mortal, en un personaje marginalizado en el mundo representado en la novela. Sin embargo, dicho acto no se realiza para denostar al dios, sino para renovarlo.

Así, dicha «desacralización», que instala a Inkarri en el ámbito de lo profano, termina encarnando el mito en el plano histórico: en el marco del conflicto armado interno. Pragmáticamente, el empleo de esta operación carnavalesca invita al lector a reparar en el hecho de que muy probablemente diversos individuos hayan procesado simbólicamente dicha catástrofe social a partir de una racionalidad mítica. Del mismo modo, el dios caminante-mendigo, otro personaje arquetípico de la tradición oral andina, también es profanado carnavalescamente. Se cuenta que este ser mítico de apariencia humana y vestido pobremente, recorre el área andina. Cuando llega a un poblado, solicita alimento y si es despreciado, «castiga» al pueblo y lo destruye, es decir, provoca un *pachakuti*. Evidentemente, en el relato de Ortega no solo se rebaja y renueva la imagen de Inkarri, sino también a este otro personaje «divino», «poderoso» y capaz incendiar o sumergir pueblos.

Al respecto, recuérdese la promesa final del protagonista de la novela: se levantará «como una columna de piedra y fuego». Esto puede asociarse a una potencial destrucción del mundo —del orden existente criollo neocolonial— para reemplazarlo por otro, tal y como en el caso del dios caminante-mendigo andino. Así, esta reinscripción ficcional del mito en la historia contemporánea proyecta un deseo utópico de renovación del orden imperante (de un *pachakuti*).

Finalmente, la imagen de Adolfo Cánepa como un muerto viviente evoca la figura del «condenado», entidad que, pese a haber muerto, no puede abandonar el mundo de los vivos por diversos factores. En este caso, Cánepa no puede morir por haber sido víctima de una extrema violencia, la cual persistirá en él hasta que pueda liberarse de ella. Esta liberación ocurre cuando el condenado transmite el «mal» a otro, y por ello se le tiene miedo y considera un ser maléfico. No obstante, en «Adiós, Ayacucho» se resemantiza dicha condición maléfica del condenado: es la marca de la condición de víctima de Alfonso. La causa de su «condena» no se debe al hecho de haber cometido una infracción (incesto, avaricia, etc.); al contrario, se origina por la violencia del Estado.

Candela quema luceros (1989) de Félix Huamán Cabrera narra la matanza de la comunidad de Yawarhuaita por parte de las Fuerzas Armadas a causa de la incomunicación entre lo «andino» y lo «occidental». Los comuneros denuncian al abigeo Gelacho por el «asesinato», es decir, la destrucción, de un huanca o piedra sagrada conocida como «la niña Sarapalacha»; las autoridades toman la acusación de manera literal y creen que se había matado a una infante. Al sentirse burlados apresaron a los dirigentes comunales. Ante el abuso, el pueblo se levanta, libera a sus líderes y decide castigar a Gelacho. Al enterarse, las autoridades envían un parte policial a Lima solicitando la ayuda de las fuerzas represivas. Se efectúa la masacre, pero queda un sobreviviente, Cirilo, quien desentierra a las víctimas de una fosa común. Al final de la novela, en clara alusión a la comisión Vargas Llosa, se cuestiona la representatividad del comité asignado para investigar el hecho: por un lado, libera a las Fuerzas Armadas de responsabilidad y, por otro, no incluye a los involucrados (testigos) entre sus miembros —solo está conformada por sujetos (letrados) que silencian las voces y las memorias de las víctimas—. Por último, la novela termina con la promesa de venganza de Cirilo: esta alude a una candela prendida en las alturas que acabará con «los luceros».

En la novela, la fosa común remite a la idea de vacío, la cual se expresa en distintos niveles. Cronológicamente, la novela empieza cuando la matanza ya ocurrió, cuando ya se borraron las evidencias. En este caso se genera un vacío en la memoria colectiva. El acto de desenterrar los cadáveres produce en Cirilo un trauma, una grieta en su psique porque en ese momento fracasa la representación simbólica: se resiste a aceptar la verdad imaginando que todos están dormidos. A este acto de desentierro de la verdad se articula el testimonio de Gelacho, cuya voz enuncia desde la muerte, tal como los

personajes de *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza (ver el ensayo de Tarica en este volumen), de ahí el carácter contrafáctico del texto. En este sentido, la novela textualiza una memoria cuestionadora de la «historia oficial» sobre el conflicto armado. De esta manera, en su contexto de enunciación (fines de los ochenta), este aspecto apunta a la construcción de un discurso contrahegemónico. Sin embargo, *Candela quema luceros* también expresa uno de los discursos dominantes durante los años ochenta: conecta el proyecto de SL con el mesianismo andino. Cirilo se refiere a quienes se han alzado en la montaña —alusión a los senderistas— como «runas». Finalmente, si bien presenta matices que debemos considerar, por ejemplo, tensiones al interior de las comunidades andinas a partir del abigeato, la obra pone en movimiento dicotomías de filiación indigenista estructuradas a partir de la oposición nosotros/ellos, las cuales entrampan la representación de lo andino en el texto.

Concluyo este apretado balance con, a mi juicio, la novela más importante sobre el conflicto armado interno y una de las obras clave de fines del siglo XX peruano: me refiero a *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado Lucio. Esta novela cuenta el recorrido ultraterreno de Rosa Cuchillo, quien busca a su hijo, Liborio, captado por SL y ejecutado por el ejército del Perú. En esta obra, se superponen diversos tiempos y espacios, voces y lenguajes que, desde una perspectiva transcultural andino-occidental, ofrecen un retrato descarnado y plural de la época. Aparte del trabajo en el nivel de la cosmovisión y el lenguaje literario, la configuración espaciotemporal del mundo representado en esta obra constituye un aporte significativo a nuestra tradición literaria.

Si bien Colchado ya había trabajado con la superposición espaciotemporal entre mundos «profanos» y «míticos» en obras anteriores, como el notable cuento «Cordillera negra» (1985) o incluso en aquellos referidos específicamente al conflicto armado interno, como «Hacia el Janaq Pacha» aparecido en 1988, en *Rosa Cuchillo* lleva este simultaneísmo al extremo, lo cual se articula con el contexto de la extrema violencia —piénsese, por ejemplo en su uso de fragmentos narrativos y la enumeración caótica para referir distintos eventos históricos ocurridos durante el conflicto—.

Esta operación de confluencia espaciotemporal constituye en sí misma una convergencia entre dos tradiciones, la occidental (el simultaneísmo vanguardista, la *Odisea* y la *Ilíada*, la *Divina comedia*) y la andina (la visión multitemporal indígena, la tradición oral y la mitología andina del *Manuscrito de Huarochirí*). Tal confluencia permite integrar voces y elementos del pensamiento andino que jugaron un rol importante durante la catástrofe social —piénsese, por ejemplo, en el caso del «retorno de los pishtacos» en Ayacucho durante la década de 1980—[13], que actúan en las

[13] Al respecto, véase el artículo «Entre los fuegos de sendero y el ejército: Regreso de los pishtacos» de Carlos Iván Degregori, 1989.

dinámicas sociales en el área andina. Imposible es referir en tan breve espacio los otros logros de esta novela. Ciertamente es una obra de la resistencia cultural andina frente al colonialismo y al autoritarismo (de SL y del Estado) cuya cristalización estética evidencia paradójica y necesariamente distintas modalidades de articulación y de tensión entre todas nuestras patrias.

Imagen 2. Portada de *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado. Lima: Editorial Universitaria, Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997.

Claramente, esta vertiente reúne algunas de las obras más interesantes sobre el conflicto armado interno y, salvo el caso del cuento de Osorio, la referencia a la cosmovisión andina es dominante en estas narraciones. En este sentido, se aprecia que el elemento más empleado para configurar este tipo de narrativas es el motivo de *la vida más allá de la muerte* nutrido por las creencias andinas sobre la muerte construidas y difundidas en el discurso popular y por medio de las investigaciones antropológicas.

Podemos distinguir dos modalidades de actualización de este tópico. La primera la hemos identificado en el relato de Julio Ortega. En este caso, se configura al

protagonista como un *muerto viviente*. De este modo, se subraya la condición física de la existencia *post mortem* del personaje principal. El énfasis de la dimensión corporal en este tipo de representación busca, por un lado, que el lector relacione la fragmentación de Alfonso Cánepa con el mito sobre Inkarri y, por otro lado, que se cuestione sobre las formas por medio de las cuales la violencia se encarna en el cuerpo, en particular, sobre aquella ejercida por el Estado. Su caso es singular porque en su configuración no solo confluyen dos entidades (una humana y otra «mítica»), como en el caso de Rosa Cuchillo (quien también es la diosa Cavillaca) o Liborio (quien resulta ser Inkarri). También en Cánepa podemos identificar otras dos encarnaciones: el dios caminante andino y el condenado. El empleo de esta última personificación también reaparece en un relato posterior como «Mateo Yucra» (1992) del escritor arequipeño Juan Pablo Heredia Ponce. En este, un joven deambula buscando al personaje que da título al cuento y luego descubre que se busca a sí mismo: había sido asesinado luego de haber sufrido terribles torturas por parte de la policía[14].

En cambio, en *Candela quema luceros*, se privilegia una variante que remarca la dimensión simbólica del motivo de *la vida más allá de la muerte*. Por un lado, como sucede con Gelacho, el individuo no pierde su conciencia ni su percepción del mundo luego de su deceso. No obstante, a diferencia de Mateo Yucra, Rosa Cuchillo y Alfonso Cánepa, el cuerpo no se desplaza, permanece inmóvil, pues el monólogo se despliega en un ámbito mental supraterrenal. Es una voz sin cuerpo.

Por otro lado, en la novela de Huamán Cabrera el lector se enfrenta a la imagen de un *muerto en vida* en el caso de Cirilo. El acto de desenterrar a los pobladores de *Yawarwaita* lo va «matando» simbólicamente, lo cual se agudiza cuando encuentra los cadáveres de su familia. También, como en el caso de «Adiós, Ayacucho», la muerte (real o simbólica) está asociada a la incomunicación (social, cultural, política): la violencia impide que las «víctimas» logren transmitir su mensaje a los otros personajes. Solo pueden instalar su testimonio en el ámbito simbólico en espera de su actualización por medio del proceso de recepción textual.

Finalmente, *Rosa Cuchillo* reúne ambas variantes por medio de la configuración de un espacio múltiple donde convergen los mundos ultraterrenos andinos, territorios en los cuales deambulan espíritus, muertos vivientes, voces sin cuerpo, personajes moribundos, seres maléficos y dioses.

[14] Richard Leonardo le ha dedicado un artículo a este cuento: «Asedios al cuento fantástico de compromiso político-social peruano. El caso de «Mateo Yucra» (1992)» publicado en 2016.

Coda

Resulta imposible, por motivos de espacio, profundizar en las problemáticas que he planteado o presentar un análisis pormenorizado de las obras consideradas. Además, he optado por ofrecer una muestra representativa en términos simbólicos y no estadísticos. Como en cualquier balance de esta naturaleza, me he visto obligado a dejar de incorporar autores importantes; no solo quienes han trabajado directamente el tema del conflicto armado interno, sino sobre todo aquellos cuya escritura puede ofrecer puntos de contraste importantes para nutrir el debate. Asumo esa responsabilidad. Mi intención solo ha sido abrir el debate a partir de ciertos textos significativos con el fin de que el lector pueda diseñar sus propias formas de exploración y reflexión sobre algunos de los textos narrativos producidos entre las dos últimas décadas del siglo XX.

La clasificación adoptada, que sigue con ciertos matices la taxonomía propuesta por Miguel Gutiérrez, tiene la ventaja de ordenar operativamente el corpus y ofrecer una puerta de entrada ágil al lector que busca introducirse en el tema. Sobre esta base y considerando las obras discutidas en este ensayo, este puede construir su propia constelación integrando textos. Por ejemplo, puede articular relatos publicados en distintos momentos (antes, durante o después del período de extrema violencia)[15], temas específicos (marginación, violencia de género, secuelas de la violencia, el mito, etc.), la presencia de ciertos tópicos (la configuración de la mujer como «botín de guerra» o el motivo de *la vida más allá de la muerte*), la inclusión de ciertos personajes y roles (el «guardián de la memoria», el sujeto atrapado «entre dos fuegos», la víctima), el empleo de determinadas configuraciones (alegorías, estructuras fragmentarias, juegos temporales), así como la formalización de distintas orientaciones ideológicas (la asociación de lo andino con la violencia, la vinculación de SL con el mesianismo andino, la defensa de cierto personaje/partido político, el despliegue de discursos contrahegemónicos, entre otros). Asimismo, la discusión sobre la construcción del corpus de «la narrativa sobre el conflicto armado interno» y la pertinencia de su construcción como objeto de los estudios literarios visibilizan ciertos vacíos en la discusión académica sobre este tema.

En las obras examinadas, se enfatiza el papel de la literatura como un soporte discursivo por medio del cual se cristaliza una lucha simbólica por la hegemonía de los distintos sujetos y discursos sociales. En este caso, se trata de una batalla literaria por la memoria, porque se desea instalar, en el imaginario colectivo, una relectura o visión del pasado histórico, en otras palabras, una determinada política de la memoria. El análisis crítico de estas obras puede mostrar cómo la literatura participa en la construcción de

[15] Al respecto, véase el trabajo de Dorian Espezúa Salmón «Diez apuntes sobre la narrativa de la violencia política» (2010).

nuestra memoria social. De este modo, el discurso literario se constituye en otra vía desde la cual podemos problematizar y repensar lo acontecido durante los dramáticos años del conflicto.

Bibliografía

Ansión, Juan (1997). *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: Gredes.

Ansión, Juan (ed.) (1989). *Pishtacos de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea.

Cornejo Polar, Antonio & Luis Fernando Vidal (comps.) (1984). *Nuevo cuento peruano (antología)*. Lima: Mosca Azul.

Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe final*. http://www.cverdad.org.pe/ifinal.php

Cox, Mark R (2005). La narrativa andina peruana. *Lhymen*, 3, 97-109.

Cox, Mark R (2008). 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*, *34*(68), 227-268.

Degregori, Carlos Iván (1989). Entre los fuegos de sendero y el ejército: regreso de los Pishtacos. En Juan Ansión (ed.), *Pishtacos de verdugos a sacaojos* (pp. 109-114). Lima: Tarea.

Dorfman, Ariel (1970). *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Espezúa Salmón, Dorian (2010). *Diez apuntes sobre la narrativa de la violencia política*. Ponencia presentada en el «Congreso sobre literatura y violencia política. Homenaje a Óscar Colchado». Lima, Facultad de Letras de la UNMSM, 25 de octubre.

Faverón, Gustavo (ed.) (2011). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalmanga.

Godoy, José Alejandro (2003). *Sobre el término conflicto armado interno*. http://www.desdeeltercerpiso.com/2013/08/sobre-el-termino-conflicto-armado-interno/

Guerrero, Ana María (2015). Memorias, olvidos y los temores nuestros de cada día. *Ideele Revista*, 256. http://revistaideele.com/ideele/content/memorias-olvidos-y-los-temores-nuestros-de-cada-d%C3%ADa

Gutiérrez, Miguel (2006). Narrativa de la guerra: 1980-2006. *Libros y Artes. Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, 16-17, 16-20.

Hibbett, Alexandra (2009). Los ilegítimos de Hildebrando Pérez Huarancca: la literatura frente a la necesidad del acto. En Juan Carlos Ubilluz, Víctor Vich y Alexandra Hibbett (eds.), *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política* (pp. 87-115). Lima: IEP.

Huamán, Miguel Ángel (1996). ¿Narrar la crisis o crisis del narrar? Una lectura de la narrativa peruana última. *Lienzo*, 17, 409-428.

Huamán, Miguel Ángel (2008). Literatura de la violencia política o la política de violentar la literatura. *Ajos y Zafiros*, 8-9, 31-40.

Leonardo, Richard (2016). Asedios al cuento fantástico de compromiso político-social peruano. El caso de «Mateo Yucra» (1992), de Juan Pablo Heredia Ponce. *Hallazgos*, *13*(26), 19-39.

Lienhard, Martin (1992 [1990]). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Editorial Horizonte.

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

Niño de Guzmán, Guillermo (1996). Ficción y crisis: Una mirada a la narrativa peruana Contemporánea. *Pretextos*, 9, 257-267.

Portocarrero, Gonzalo (2013 [1998]). *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Ramos, Erick (2009). «Corporificación y testimonio de la CVR en los Andes centrales: el caso de Huasachuasi» (tesis de licenciatura). Lima, UNMSM.

Silva Santisteban, Rocío (2008). *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: IEP, PUCP y Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Theidon, Kimberly (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP.

Ubilluz, Juan Carlos & Alexandra Hibbett (2009). La verdad incómoda de Dante Castro. En Juan Carlos Ubilluz, Víctor Vich y Alexandra Hibbett, *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política* (pp. 191-131). Lima: IEP.

Valdivia Baselli, Alberto (2007). Interacción con los guetos. Heterotopías y heterocronías en la gestación simbólica de la barbarie desde la narrativa peruana breve de los 80. *Ajos y Zafiros*, 8/9, 87-100.

Vivanco Roca Rey, Lucero de (2013). Pares-dispares. Dinámicas de la simbolización de la violencia política en la literatura peruana (de 1980 al presente). En Lucero de Vivanco Roca Rey (ed.), *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Per*ú (pp. 333-361). Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

La narrativa indígena amazónica escrita. Una cartografía*

Gonzalo Espino Relucé
EILA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos[1]

Este ensayo hace un recuento de la narrativa indígena amazónica escrita y sostiene que «lo nuevo» llega con la conquista de la letra por parte de sujetos indígenas. Así, esta narrativa no será ya un proceso de documentación e inclusión de las tradiciones orales a través de la recopilación, selección y publicación por parte de antropólogos y misioneros, sino un proyecto de visibilización de las manifestaciones discursivas indígenas en contextos históricos específicos. Se trata de una cartografía cuyo itinerario vincula territorio, cultura y lengua, enfatiza algunos ejes temáticos (cosmogonías, las relaciones con los espíritus, los poemas-cantos, la figura del inca malo y el impacto de la modernización) y dialoga con la tradición oral y con los contextos históricos[2].

La descalificación de y la confrontación con los indígenas amazónicos evidenció cómo el Estado actuaba de espaldas a sus intereses. Luego del Baguazo, en junio de 2009[3], la cartografía nacional dejó de ser solo un registro gráfico para constituirse en la representación de una realidad viva, particularmente de la Amazonía, con sus lenguas, sus culturas y sus pueblos (Vílchez, *La Espera*). No quedaba duda de que

---

* Este artículo constituye un avance de investigación, cuya versión completa se publicó en la revista *Letras*, 138, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le

[1] Este ensayo forma parte de los resultados de los proyectos realizados por el grupo de investigación EILA, bajo mi dirección y con auspicios de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: el proyecto *Corpus de la poesía quechua* (2017-2018) y *La narrativa oral asháninka de la Selva Central* (Proy. Cód. E19031871, 2019).

[2] Nota de redacción: recomendamos leer este ensayo de manera conjunta con el ensayo «Literatura oral en los Andes y la Amazonía» de Juan C. Godenzi y Nicolas Beauclair, publicado en el volumen 1 de esta *Historia de las literaturas en el Perú*; y con el ensayo «Relatos amazónicos de un lejano Oriente, o de la frontera del Antropoceno» de Jorge Marcone, en este mismo volumen.

[3] El hecho sangriento se produjo después de cuarenta días de protestas y paralizaciones el 5 de junio de 2009. En aquella ocasión el Presidente de la República calificó a los indígenas como ciudadanos de segunda categoría. Asimismo, murieron 33 personas y hubo una persona desparecida.

allá, en el monte, no solo hay bosque, montañas, ríos, lluvias, paisajes exuberantes, petróleo, oro, etc., sino, sobre todo, gente que durante milenios ha defendido, cuidado y vivido en ese espacio, donde se encuentran las principales reservas hídricas del mundo. Nos estamos refiriendo a la Amazonía, cuyo tejido textual se mueve entre el mito y la tradición oral en más de 43 culturas (Minedu, 2013). Actualmente, algunas de estas culturas se han apropiado de manera creciente de la letra y cuentan con un corpus literario.

Durante todo el siglo XX se produjeron distintos procesos de despojos y arrinconamientos a los pueblos originarios. En consecuencia, la resistencia indígena tuvo que convivir con el discurso oficial, una suerte de épica del colono, y la imposición del capital, el cual ocasionó la formación de ciudades ribereñas donde la modernización llegaba lentamente. Es en estas ciudades donde ocurren variadas transacciones culturales, entre ellas la que identificamos como «literatura».

Esta literatura incluye la producción indígena que ha viajado por los ríos, más allá de los contornos de su propio territorio en el bosque, hasta la ciudad; las manifestaciones ribereñas populares; y literaturas regionales escritas, de autor, que guardan relaciones peculiares con la literatura hegemónica en el Perú que se concentra en Lima. En estas literaturas regionales confluyen cosmovisiones indígenas amazónicas y andinas, pero también aquella que trae el colono, vinculada —además de la escuela— con la cultura de occidente. Todas estas son formas de una literatura que aquí vamos a llamar «ribereña», pues se produce en los espacios de la ciudad amazónica signada por importantes cambios.

Ahora bien, antes de analizar los textos tenemos que reconocer tres asuntos:

1. La diversidad cultural del país está constituida también por la diferencia entre los pueblos y las culturas que viven en nuestra Amazonía.

2. Este primer reconocimiento supone que dicha diversidad se expresa en un lenguaje cuya sutileza proviene de dos campos.

3. Uno de estos campos es la larga tradición oral de cada uno de los pueblos, que se pierde o se renueva con las migraciones y asentamientos territoriales, tanto de sujetos indígenas como no indígenas. El otro campo aparece como una conquista social y que aquí llamaremos el «rapto de la escritura»: «Los indígenas asumen la escritura como una tecnología que instrumenta la comunicación de su propia cultura e instala una nueva problemática: el tránsito del sujeto de la cultura que comunica su cosmovisión en nuevos escenarios, cuando menos dos situaciones, el reacomodo de las formas tradicionales en espacios relativamente nuevos, y el hecho de que como recopilador se convierte en escritor» (Espino, 2019, p. 247).

Etnia: territorio y literatura

La Amazonía ocupa el 62% del territorio del país; en ella, entre bosques y ríos, entre montañas y naturaleza, vive una población con sus lenguas, costumbres, rituales, historia y sus fabulaciones. Se trata de poblaciones que se asentaron hace mucho tiempo, allí donde la memoria se pierde inevitablemente en la formación del desarrollo de las culturas. La Amazonía es un lugar que se convirtió, con la llegada de los españoles, en un territorio de fantasía, porque se creía que allí estaba la «fuente de la juventud» o que lo habitaban mujeres belicosas: las amazonas que vivían sin compañía de varones. Empero estas historias fantásticas fueron opacadas por la violencia que vivieron los indígenas de las diversas etnias amazónicas (Mayor-Bodmer, 2009; Rumrill-Zutter, 1976). Las primeras penetraciones y ocupaciones hispanas no siempre fueron exitosas. Luego, las expediciones misioneras de religiosos jesuitas y franciscanos allanaron el territorio. No obstante, fue a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX que los indígenas amazónicos vivieron uno de los peores momentos de su historia: fueron convertidos en esclavos, forzados a abandonar sus territorios, dispersados y condenados a la explotación del caucho. Una situación similar se vivió, posteriormente, en la década de 1980, cuando Sendero Luminoso convirtió a segmentos shipibos en esclavos. Actualmente en la Amazonía se concentran 1450 comunidades nativas. Se han identificado 44 lenguas que pertenecen a 14 familias lingüísticas que se hablan con fluidez, aunque algunas están en peligro de extinción. La de mayor población es la cultura ashaninka y la que está en mayor peligro de extinción es el cahuarano (Minedu, 2013)[4].

El territorio define a las poblaciones indígenas y se entiende como el espacio vital de relaciones y desde cuyos contornos desarrollan su cosmogonía, cultura y tecnología; sin embargo, a lo largo de la historia los pueblos nativos han migrado. Así, los desplazamientos poblacionales a los territorios actuales se pueden remontar a hace 20 000 años y se tiene registros de asentamientos humanos «en los años 9000 a.C.» (Surrallés en Landolt & Surrallés, 2003, p. 26). Por lo tanto, la relación básica del

[4] Nota de redacción: la ortografía de los gentilicios de los pueblos indígenas u originarios en las Américas no sigue consistentemente una norma. La recomendación general en español es escribir los gentilicios con minúscula y formar el plural como cualquier otro gentilicio en esa lengua. Esto ocurre, por ejemplo, en el ensayo de Godenzzi y Beauclair mencionado en la nota anterior. Por otro lado, en publicaciones de las organizaciones indígenas mismas, o del Estado peruano (como la «Base de datos de pueblos indígenas u originarios» de Minedu), se prefiere formas como el «pueblo Ashaninka» y «los ashaninka». Sin embargo, este uso no es consistente ni siquiera en las publicaciones del estado, y es posible encontrar formas como «los ashaninkas» o «los Ashaninka». La variación ortográfica es más frecuente con aquellos gentilicios que tienen más larga historia en español. En esta ocasión, respetamos todas las variantes usadas en este ensayo.

indígena es con el río o con el monte, y con el espacio intermedio en el que se instala el mundo vital de la población (Chavarría, 2002). Esta historia es al mismo tiempo una historia de clanes y linajes, de guerras interétnicas, de enfrentamientos con el blanco vestido con el ropaje de la civilización (colonizador español o portugués, curas misioneros, caucheros, madereros, buscadores de oro, huestes senderistas). Actores todos que invadieron el espacio y crearon caos e incertidumbre y a los que, de diversas maneras, las poblaciones indígenas enfrentaron con cierto éxito o con derrotas sucesivas.

El territorio construye historia e identidad. Estas pueden ser las de los desplazamientos o las de los asentamientos, remotos o contemporáneos. Así, por ejemplo, en el Perú, «[l]os boras fueron trasladados hacia el lado peruano en el contexto del auge de la explotación del caucho y del conflicto fronterizo con Colombia» (Panduro, 2017, p. 10). Esto supuso, en pleno siglo XX, desplazamientos por el mapa de la violencia cauchera hasta Iquitos, y desde allí a Ancón, ciudad a la que llegaron varios clanes, desde donde se refundó la comunidad bora de Brillo Nuevo, en el río Yahuasyacu:

> En el año 1955 ocurre el traslado de la comunidad de Ancón a nuevas tierras, aguas arriba, a raíz del intento de unificar y consolidar una comunidad en donde se brinde un servicio educativo a todos los niños y niñas que para ese entonces vivían dispersos en las inmediaciones. De este modo, la población se unificó en un terreno prometedor al que el abuelo Miveco denominó como «un nuevo escenario de cultivo como brillo en la oscuridad (*Béhné Tsumí tso Ájtsí*) (Panduro, 1917, p. 10).

La literatura indígena está asociada al territorio, que es el espacio axial, desde donde se construyen las cotidianidades y sacralidades, la vida misma. Algunos espacios sagrados son para el encuentro con las deidades o para retornar a la vieja hermandad que vive entre los pueblos amazónicos, es decir, con los espíritus de los ancestros y dueños de la selva. Esta hermandad se pierde en los ancestros distantes o se funda en aquellos relatos que se inventan para la historia reciente, que aparece como historia mítica. Pienso por ejemplo en los iquitos, y la fundación de la ciudad que lleva su nombre, que la podemos imaginar hacia finales del siglo XVIII. Humboldt, en sus exploraciones, cuando llega por la actual Iquitos la describe como una pequeña «aldea» de la que luego los caucheros tomarán posesión (Minam, 2016).

De su diseño, su letra

El logocentrismo nos hace ver analfabetos donde existe toda una cultura que, por ausencia de la letra alfabética occidental y hegemónica, es discriminada y excluida.

El acercamiento a las poéticas indígenas amazónicas pasa por imaginar diversas pautas de relato y diferentes semióticas de fijación que no descartan la escritura convencional. Pero no se reduce a la letra del alfabeto. En las culturas indígenas amazónicas encontramos diferentes formas, trazos y diseños faciales cuyo soporte dependen de los usos que se den a los objetos y cosas. Los hallamos también como parte de los diseños textiles (las combinaciones de colores, trenzas y nudos en los tejidos) y de la cestería, y como definiciones en los ceramios.

Los trazos mismos de la escritura alfabética deben ser pensados dentro del marco de las diferentes semióticas amazónicas o formas de entender la comunicación. Por ejemplo, el manguaré o maguaré, instrumento de percusión que envuelve una gramática de los sonidos, comunica entre sí a los integrantes de la comunidad: «Entonces, el murciélago lanzaba mensajes retadores con golpes de manguaré» (Panduro, 2017, p. 74). El cuerpo resulta también lenguaje, sus diseños faciales y corporales. Eventos cotidianos y ritos así lo indican; especialmente, la unión de voz y cuerpo en los rituales de sanación o en los cánticos de fiestas.

El *kené*, o en general los diseños en las culturas amazónicas, es una práctica desde la cual los sujetos amazónicos pueden pensar el uso que hacen de la escritura alfabética. Los shipibo-konibo «espontáneamente relacionan el kené a la escritura» pero también la distinguen de la escritura de Occidente, «*joxo joni kené*», «diseño de los blancos», y también «*nawa kené*», es decir, el «diseño de los extranjeros» (Belaunde, 2009, p. 57). El *kené* no es simplemente un arte decorativo ni una representación de palabras. El *kené* tiene una fuerza que cambia el estado de las personas o cosas que cubre, las limpia, las sana, las fortalece. Más que significar algo como si fuera un símbolo, el *kené* está cargado de un poder derivado de la sintonía de la autora con las energías invisibles del universo viviente. Asociada a los sueños, el *kené* resulta una escritura onírica, en la que las shipibo-konibo dejan ver su mundo. Elvira Belaunde describe *kené* como un arte femenino: «Las mujeres shipibo-konibo son las maestras diseñadoras que adornan los objetos de su alrededor. Sin embargo, tan importante como los diseños hechos a mano y visibles sobre los cuerpos y los objetos, son los diseños que solo se ven en visiones logradas gracias a la ingestión ritualizada de plantas con poder» (2009, p. 15).

La letra en la Amazonía es una conquista tardía. Estas escrituras fueron impuestas a lo largo del siglo XX, por acción del Instituto Lingüístico de Verano (ILV) y por el desarrollo de las nuevas ciudades ribereñas que trajeron la escuela. Cuando el ILV empieza a publicar sus textos instrumentales estos llegan acompañados de dibujos. Un fenómeno similar ocurre con los textos que se publican en lenguas amazónicas. En los últimos años, se ha oficializado un buen grupo de alfabetos de las lenguas originarias como resultado de consultas en la que participan representantes de las

comunidades, lingüistas y educadores. Según el propio reporte de la Ministerio de Educación, se ha logrado consensuar unos 29 alfabetos (Minedu, 2017, p. 6). Pero aún estos no alcanzan para una escritura que sea práctica y que se constituya en referente de escritura literaria. No obstante, la escritura indígena de sus tradiciones orales cumple un rol importante en la afirmación de sus identidades y el compartir conocimientos indispensables para la vida cotidiana en el territorio y para la comunicación con los seres invisibles: «Considero que el kené de la palabra sería la realización creativa de cualquier forma indígena que se registra. Es decir, la letra se comportaría como un diseño que permite trazar la palabra indígena: no se trata tanto si se respeta la tradición o si se oraliza la escritura, sino cómo esta escritura a su vez recrea formas de la tradición ancestral» (Espino, 2019, p. 253). El uso de la letra, con frecuencia acompañada por el dibujo, no se reduce a un asunto editorial. La asocio a la manera como se percibe el diseño. La letra dice poco si no va acompañada del dibujo que da voz. En términos conceptuales es raro que un impreso aparezca desprovisto de los diseños, es decir, de la presencia del dibujo o la imagen. Esto al margen del diseño editorial, resulta en una demanda por parte de los recopiladores y los escritores, que exigen la presencia de diseños, es decir, dibujos.

La mayor muestra de lo que acabo de indicar corresponde a Lastenia Canayo, autora de *Los dueños de los shipibos* (2004). Como se ha dicho, su escritura se define como *kené*: es palabra, pero al mismo tiempo un cuerpo con un poder que participa del poder de las plantas que el libro representa (Espino, 2019). La lectura del texto se superpone a la lectura de la imagen, la autonomía de la palabra se produce en clave indígena. Plantea, en primer lugar, una plataforma de lectura que sugiere una lectura que se atiene a la grafía y simultáneamente a la totalidad del dibujo que lo concreta como texto. Por ejemplo, en el libro de Canayo, *Dueños de las plantas* (2002), la descripción de la planta es acompañada de una imagen o dibujo del «dueño» de esta, y luego se indica para qué sirve esta y sus contraindicaciones, si lo requiere. Establecida la imagen, el dibujo da corporeidad al dueño (que también puede ser dueña). En clave amazónica, el dibujo o la imagen no son representaciones simbólicas de un referente, son cuerpos de esos referentes. Los ríos, lagunas, plantas, animales y cosas tienen sus espíritus protectores. Estos, a su vez, pueden otorgar tanto como castigar.

Imagen 1. Foto de Lastenia Canayo durante el conversatorio «Dueños del mundo shipibo: Representaciones de la tradición oral, arte y diseño» en Casa de la Literatura Peruana. Lima, 2019. Foto: Tom Quiroz, Casa de la Literatura Peruana.

Lastenia Canayo dibuja y escribe sus textos, pero pensados desde la cosmovisión shipibo-conibo. De acuerdo a esta, reconstruye y da cuerpo a las formas de saber de los antiguos (Chavarría). Con ello, tenemos a una mujer que se posesiona del relato y dibujo:

> El Dueño de Piri Piri para susto
>
> El Dueño de Piri Piri para susto es bien cabezón, sus ojos chicos y sus cejas bien largas, su brazo cortito y sus pies redondos y su boca bien abierta y es colorado y tiene dos muelas negras y su cuerpo delgado y así es este Dueño Piri Piri para Susto. Esa planta nosotros sembramos para tener como remedio y cuando un niño enferma de susto con eso le curamos. Sacamos la papa de su raíz dentro de la tierra y luego le rallamos con el rallador de lengua de paiche y luego le ponemos en un envase para sobar en el corazón del niño y su Dueño le da su poder para ayudar al enfermo y le cuida bastante al enfermo para sanar, también del susto. Por eso las personas que tienen este Piri Piri no necesitan buscar al médico porque saben que van a sanar pero es difícil de encontrar este Piri Piri porque su dueño cuida bastante para que no lo maltraten (Canayo, 2004, p. 100).

De esta suerte, el texto se lee con el dibujo de la planta (Canayo, 2004, p. 99) que aparece en la parte inferior en ambos lados. Los colores son realizados a plumón, al medio va el cuerpo del Dueño del Piri Piri, que sigue la escritura. Al tiempo que reitera la utilidad de esta planta, la autora nos recuerda que para la población shipibo-conibo los «dueños» se están alejando, «es difícil de encontrar este Piri Piri», y, a la par, testimonia las relaciones que se establecen entre humano-planta, «porque su dueño cuida bastante para que no lo maltraten».

De su inclusión, a las manifestaciones indígenas

Lo nuevo en esta literatura de la Amazonía no es la inclusión de lo indígena sino las manifestaciones discursivas indígenas en ella. La tradición oral amazónica puede revisarse desde su condición nativa, por ello, étnica; es decir, como aquellos discursos que explican los orígenes de la humanidad, el dominio del monte, las travesías, y los contratiempos en los contextos actuales. Además, es posible imaginar intercambios entre las tradiciones orales indígenas, en las lenguas originarias amazónicas, y las tradiciones orales populares ribereñas que pertenecen a las poblaciones no indígenas y en castellano. En la tradición oral popular encontramos relatos que se asocian rápidamente con la Amazonía indígena: «El tunchi» o «La ayaymama», «El bufeo colorado» o «El chullachaki», y junto con ellos encontramos otros que tienen una extensa conexión con el mundo andino como «La runamula». Las tradiciones orales indígenas aparecen como domesticadas con la escuela; por lo menos en las últimas tres décadas muchas publicaciones educativas han incidido en la construcción de un imaginario de la selva. Este último emerge de la confluencia de diversas tradiciones, de lo criollo hispano, de lo andino y de las culturas nativas, y están referidas a poblaciones concentradas en pueblos y ciudades aparecidos generalmente durante el siglo XX. Más aún, la literatura de la selva tiene notables proyectos escriturales en los que se puede percibir la presencia indígena, entre ellos *Ande i Selva* (1939), de Francisco Izquierdo Río; *Sangama* (1942), de Arturo Hernández; *Doce relatos de la Selva* (1958), de Fernando Romero; *Las tres mitades de Ino Moxo* (1981), de César Calvo Soriano o *El hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa. Una de las versiones literarias más interesantes precisamente por reproducir la ritualidad del mito y la leyenda la encontramos en *El universo sagrado* (1991), de Luis Urteaga Cabrera. A estos relatos, sin duda, se tienen que sumar las producciones de los núcleos intelectuales de Iquitos y Pucallpa.

Las principales recopilaciones de relatos y poesía indígenas se hicieron en la segunda mitad del siglo XX. En la década de 1940 se instala en el Perú el Instituto Lingüístico de Verano, que desarrolla investigaciones que hoy forman parte del acervo

documental para estudiar varias de las culturas amazónicas, pese a su sesgo confesional. En la década de 1970 aparecen dos centros vinculados a congregaciones religiosas que han documentado certeramente la producción amazónica. Nos referimos al Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA) y al Centro de Antropología y Ampliación Amazónica del Perú (CAAAP). A esta labor, debemos sumar en las tres últimas décadas los trabajos de la Universidad de San Marcos, en especial del Centro de Investigación de Lingüística Aplicada (CILA). Sin duda *Amazonía Peruana,* publicada por el CAAAP, es una de las revistas más autorizadas, y por ello un referente obligado para la comprensión de nuestra Amazonía.

Stefano Varese realizó la mayor etnografía de la época sobre los ashaninka: *La sal de los cerros* (1968), uno de los libros centrales de la cultura peruana. Entre los awajún, *Mitos e historias aguarunas y hambisas de la Selva del Alto Marañón* (1974), realizada por José Luis Jordana Laguna, fue el resultado del trabajo realizado con la población indígena en el marco de la escuela y los procesos de castellanización. André-Marcel D'ans, quien trabajó principalmente con el extraordinario narrador Bishko Hinakëwë (o Raúl Díaz, para los registros civiles), publicó *La verdadera Biblia de los Cashinahua* (1975), que explora los orígenes de esta cultura, su condición religiosa y sus rituales hasta su cotidianidad. Entre los *ese-eja* destacamos el paciente trabajo etnográfico y harto documentado de María C. Chavarría, que testimonia los hallazgos de la década de 1980, cuando casi no existía documentación alguna sobre esta cultura; me refiero a *Eséha Echíikiana Esóiho. Con la voz de nuestros viejos antiguos* (1984). Luego vendría, también de Chavarría, una de las claves para el acercamiento a la Amazonía, *Eshawakuana, sombras o espíritus* (2002). Heinrich Helberg Chávez hizo lo propio con los harakbut, al recoger cuatro ciclos de la cultura que provocan una reflexión filosófica en tanto aproximación y teoría del mito, antropología y fantasía desde una etnia: *Mbaisik en la penumbra del atardecer* (1996). También en la década de 1990, Jaime Regan hizo interesantes trabajos comparativos entre la cultura antigua de los moches y sus relaciones con los awajún. Nancy Ochoa Siguas trabajó con los bora: cada noche se juntaban en las malocas para escuchar los relatos y mitos de los bora que fueron recogidos en la lengua y trasladados al castellano, bajo el título de *Miimúhe* (1999). Manuel García-Rendueles, en coordinación con Antonio Wájai y Víctor Rosales López, publicó *Yauchuk, Universo mítico huambisas Kanus* (1999). Patrick Deshayes y Bárbara Keifenheim, a su vez, publicaron *Pensar el otro entre los Huni Kuin de la Amazonía peruana* (2003), que se destaca por explicarnos la humanidad huni kuin. Hay otra línea en la que hallamos los trabajos renovadores sobre los pueblos y culturas en riesgo de extinción, como los de Roberto Zariquiey y Wiston Odicio, *Relatos orales kakataibo. Nun baban bëchikën'unanti kakataiboën bana* (2017) y José Antonio Mazzotti y su equipo, *Tradición oral iskonawa* (2018). La memoria literaria indígena

del caucho resulta escasa y ciertamente tardía. Esas publicaciones aparecen con ocasión del centenario de *El libro azul británico* (2011 [1912]), de Roger Casement; *Imaginario e imágenes de la época del caucho. Los sucesos del Putumayo* (2009), editado por Alberto Chirif y Manuel Cornejo; y *Más antes, así era. Literaturas del caucho en la Amazonía peruana* (2018), de Stefano Pau.

Imagen 2. Portada de *La verdadera Biblia de los cashinahua: (mitos, leyendas y tradiciones de la selva peruana),* de André-Marcel d'Ans. Traducción del francés de Hermis Campodónico Carrión. Lima: Mosca Azul, 1975, primera edición.

La literatura indígena amazónica, compuesta de otras recolecciones de relatos orales, se distingue, sin embargo, de los archivos mencionados antes:

> No se trataría en consecuencia de una escritura solidaria (el mestizo, el antropólogo, el cura) ni del sujeto que colapsa con su referente, sí de un sujeto de escritura que pertenece al referente y está en capacidad para escribir desde su propia cultura. Es esto lo que llama la atención. En líneas generales estos textos recogen lo central de sus

> propias culturas. Es decir, sus mitos fundacionales y los ciclos que se corresponden con la vida de la gente (Espino, 2019, p. 252).

Cada una de las etnias tiene una memoria cultural. La narrativa y poesía indígenas se vinculan a los rituales y a la cotidianidad de su gente. Explica el origen del mundo y su humanidad, el dominio del espacio, su relación con los dioses, los aprendizajes necesarios para la vida (caza, pesca, chacra), el manejo y preparación de los alimentos y bebidas, la vestimenta y los atuendos rituales, así como el humor. Sin dejar de lado la presencia de los espíritus que pueblan y ordenan nuestra selva.

Es recién a finales del siglo XX que aparecerán las primeras muestras de los propios nativos que asumieron la escritura alfabética para registrar su cultura[5]. Tal como lo dijimos ya, «[c]on propiedad se puede hablar de escritores indígenas como un hecho reciente. La producción escrita es significativa, aunque no abundante» (Espino, 2019, p. 250). Sigo aquí esta publicación, «Desde fines del siglo pasado se han intentado proyectos autónomos, como el que realizó la Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana (Aidesep) con el título de *Cácámeewa y otros relatos indígenas y ribereños* (1992), si bien los relatos proceden de los pueblos indígenas amazónicos, estos se publican en castellano. No ocurre lo mismo con la publicación de la Fundación Cultural Shipibo-Conibo, pues *Non requenbaon shinan, El origen de la cultura Shipibo-Conibo* (1998) llega en la lengua indígena y la dominante (Espino, 2019, p. 251) Más adelante, la Asociación de Maestros Bilingües Interculturales de la Selva Central (Amabiceb), publica en edición bilingüe *Opempe. Oshintsinka noñane. El poder de mi lengua. Relatos orales asháninkas y nomatsiguengas* (2009). Más allá de estos antecedentes, es Pecon Quena quien resulta ser la mayor representante de la escritura indígena o la escritura *kené*. Este es el nombre awajún de Lastenia Canayo, autora de *Dueños de las plantas* (2002), de su emblemático *Los dueños del mundo shipibo* (2004) y de *Magia y verdad del mundo shipibo* (2019), que comparte con Carmen del Águila. Luego está Domingo Casanto Leguía, autor de *Irogotane nomatsigenga. Secretos nomatsigengas de la Selva central* (2010). Dina Ananco, wampis, trabaja la memoria de la historia y ha narrado los violentos sucesos del 5 de junio de 2009 en su cuento «Baguazo» (2013). Rember Yahuarcani, huitoto, ha publicado textos para niños, en castellano, *El sueño del Buinaima* (2010) y *Fidoma y el bosque de estrellas* (2013). Enrique Casanto Shingari recopiló y luego publicó una selección de *Canciones asháninca*s (2013). La escritura indígena tiene mucho de recopilación y también de creación. Esta línea en que aparentemente el sujeto de la escritura no se distingue porque es sujeto de cultura ha

[5] Nota de redacción: la escritura indígena de la narrativa oral puede ser entendida como manifestación de una característica de estas tradiciones: la alteración, o su recreación y libre transmisión (Godenzzi & Beauclair, 2017, p. 405).

dado lugar a cuando menos tres publicaciones más: *Relatos orales ashaninkas* (2015), de Leo Laman Amonacid Leya; *Relatos orales harakbutde* (2015), de Yesica Patiachi Tayori; y *Relatos orales bora* (2017), de Elvi Wálter Panduro Ruiz.

Cuando se habla de «literatura amazónica» se alude con facilidad a un conjunto de textos escritos por actores indígenas o no indígenas de las aldeas letradas que aspira a transitar por el canon de la literatura en el Perú. No obstante, esta literatura amazónica es también las diversas formas como se configuran las literaturas ribereñas de la Amazonía, es decir, aquellas literaturas que aparecen en las nuevas ciudades que se fundan a partir de la primera mitad del siglo XX y que han ido configurando una literatura que puede tanto estar asociada a definiciones convencionales y canónicas de «literatura», como estar retenida en un localismo asombroso.

Cuando todos éramos gente

Las poéticas situadas de las culturas amazónicas ofrecen un tópico que suele llamar la atención. El tiempo en que todos eran gente, es decir, el humano era igual que cualquier animal, planta y muchas cosas. No es exclusivo de la Amazonía, es un tópico compartido con toda la tradición amerindia, incluidas las más próximas como la quechua o la aymara. Desde la perspectiva del mito, cuando este es narrado ocurre algo que los oyentes o lectores viven en ese instante, no como algo que ocurrió u ocurrirá en otro momento. No hay esa división que la teoría literaria explora entre la ficción o el mito, por un lado, y la realidad-verdad, por el otro. No debe extrañarnos, por eso, que un nativo pueda tener el ánima de un animal que lo protege y que incluso este nativo pueda convertirse, por ejemplo, en otorongo o serpiente. Si esto es así, debe advertirse que es un proceso que se da entre iguales, de este modo es posible imaginar que un animal o planta (incluidas las cosas) pueda convertirse en humano.

Un grillo se convierte en gente. Son las propias deidades o animales sacralizados los que se transforman. La memoria colectiva recuerda a los animales como gente, aunque en las tradiciones narrativas aparezcan como animales... Entre los ashaninka del Gran Pajonal, se relata sobre la gran inundación, «La historia de Tsinabo (el grillo)». Así en «En la época de la inundación, hubo una persona que sobrevivió en una balsa. Él, su señora y sus hijas e hijos sobrevivieron» (CILA, 2012, p. 90). Sigue contando Eusebio Camayeri (Mañarini), en esta publicación titulada *Ashaninka. Territorio, historia y cosmovisión*, «[e]n esa época, como todo estaba inundado, no había nada. No había yuca, nada que comer. La gente comía tierra». La joven se enamora del grillo, a partir de entonces, empieza a llevar yuca a su familia. La convivencia da lugar al embarazo; el padre interroga, aunque está interesado en la semilla del tubérculo. El grillo llega convertido en persona a la casa de los sobrevivientes cuando nació su hijo:

> Luego, cuando la chica dio a luz, el grillo se fue a presentar a la casa de la chica. Cuando dio a luz, cuando el bebé estaba en el suelo, el grillo le dijo al papá de la chica:
>
> —Yo soy tu yerno, y voy a recoger a mi hijo.
>
> El tsinawo ya estaba convertido en hombre. Así había enamorado a la chica. Luego, el tsinawo, que tiene en su cola como una hoz, sacó su cuchillo. Eso sacó de su cola delante de su suegro y comenzó a descuartizar a su hijo. Para eso ya le había entregado la semilla de yuca a su papá. Luego, tsinawo salió de la casa, lanzando las partes de su hijo por acá y por allá: piernas, brazos, cabeza, todas las partes. Luego de eso, comenzaron a salir de cada lugar en donde estaban los pedazos de cuerpo, los hombres a llenar la Tierra. Tíos, primos, señoras, señoritas, se comenzaron a enamorar y a tener más hijos. Esa es la historia de cómo aumentaron los comuneros (CILA, 2012, pp. 90-91).

Los animales al mismo tiempo son como nosotros: celebran fiestas, hacen rituales y comparten la caza y su mitayo, así lo hacen los bora en «Tsíhkyohómúúbé améjca» («La fiesta del Amo del Invierno», Panduro, 2017, pp. 53-67, 68-83). Enseñan las cosas esenciales de la vida o se aproximan a ella. Mejor dicho, en los animales o los relatos sobre animales (la distinción es irrelevante) los bora encuentran un modelo de existencia; los animales son gente porque viven como nosotros, aunque otras cosas nos diferencien de ellos. Así, los animales han enseñado a la gente, entre los awajún, a tener hijos; antes las mujeres morían al traer a un niño o niña al mundo, no sabían cómo «dar a luz». Son los animales menores los que enseñan a dar a luz a los humanos. Estos animales son gente también por hacer labores semejantes a las nuestras; las arañas por ejemplo enseñaron a los ashaninka y machiguenga a tejer:

> *Peerani atiribe itani ora jeto, onijayeta kerori ora tsinane ashaninka ora okirikayeti qisati otiji kitsaretsi*.
>
> Antiguamente, cuando la araña era gente enseñó a la mujer ashaninka a hilar el algodón y tejer la cushma (Vílchez, 2012, p. 197).

Los tiempos contemporáneos corresponden con un momento en que la humanidad se distancia de la otra gente (animales, plantas), y da lugar a una relación en la que el equilibrio entre persona-naturaleza ha entrado en crisis.

Cosmogonías: orígenes de la humanidad

De esta manera las formas estructurales de la comunidad amazónica se corresponden con las tradiciones que se trasmiten continuamente desde la palabra-voz. Estas hacen referencia a los orígenes de la gente; a ese tiempo en que la palabra parece crear a la

humanidad, a los animales y las cosas, a esa época en que todos éramos gente. No se trata de una creación *ex nihilo* del mundo, más bien, hay una experiencia previa, en la que existen precedentes (Pease, 1982). Desde los relatos de los orígenes, las tradiciones narran sucesiones de diversas experiencias e invenciones. Así, los relatos pueden contener las desavenencias de/con los dioses, como entre los ashaninka y otras culturas amazónicas, la historia de la hoja de tabaco, como entre los bora, o el relato del árbol que salvó del diluvio, entre los harakbut[6]. Los registros de estas literaturas se asocian básicamente a los trabajos realizados por los antropólogos y lingüistas, en especial en el ILV, en la Amazonía a partir de la década de 1970.

Cada pueblo ha creado su propia cosmogonía. Cada pueblo se ha hecho de dioses que pertenecen a sus territorios. Los hombres y mujeres se deben a los dioses, los dioses y espíritus a los hombres y mujeres: «El mito es siempre un testimonio íntimo de una cultura» (Helberg, 1996, p. 14). La humanidad aparece precedida por experiencias en la que dioses actúan a partir de catástrofes y diluvios, fuego y vientos devastadores, formas límites de la existencia (hambrunas, epidemias). Son intervenciones que facilitan la creación de la humanidad, el territorio (incluidos ríos y montañas) y todo lo que en él hay (animales, «dueños», cosas), y se manifiestan frecuentemente como parte de las poéticas amazónicas, sean relatos o poemas.

El mito fundacional de orígenes de los harakbut se conoce como «A'nämëi». Fue consignado por Thomas Moore, Andrew Gray y Heinrich Helberg. Voy a detenerme en el recogido y reescrito por la harakbut Yessica Patiachi Tayori. Este mito no solo será memoria unificadora sino también el mejor logrado en tanto escritura por Patiachi Tayori. El relato nos sitúa en un tiempo remoto, inicial, aunque la humanidad harakbut ya existía. El trabajo de Patiachi tiene como referente a las comunidades harakbut de Puerto Luz y San José de Karene (Manu, Madre de Dios). La ficción de oralidad trabaja con destreza este relato:

> *A'nënda, dumba o'mämëyöndiaktui, mëyïnin ta'ak o'chaköndiaktui.*
>
> Hace muchísimo tiempo la selva empezó a quemarse (2015, p. 22).

La gente ve fuego en «todas partes», los alimentos y el agua «sabían amargo», distintos animales empezaron a llegar a su territorio. La voz narrativa lo reitera: «Todo era extraño», incluso sus enemigos. De pronto, los pobladores leen en el vuelo del loro *Wehweh* al mensajero de los dioses que será el portador del árbol de la vida. Una abuela trae a su nieta para ofrendarla, aunque «no era de casta, todos murmuraban insinuando

[6] Nota de redacción: los principales temas de la narrativa oral indígena amazónica que este ensayo desarrollará a continuación pueden complementarse con los que Godenzzi y Beauclair desarrollan en su ensayo del volumen 1.

que ella no salvaría a los harakbut» (2015, p. 23). Cuando *Wehweh* deja caer su semilla en la vagina de la joven, «en ese instante increíblemente surgió el árbol de *anamei*» (p. 23), que empezó a crecer y crecer: «Era un árbol gigante donde podía subir toda clase de seres vivos» (p. 23). En el relato, luego de un tiempo, empieza a despejarse la bruma del incendio. Cada hoja de color dará inicio a distintas aves, paujiles, loros, tucanes, etc. Los animales que habían llegado vuelven al nuevo territorio. La *isula* (hormiga) proveerá el agua y *toku* (libélula) la esparcirá, con lo que se da existencia a las cochas y ríos donde están actualmente localizados los harakbut:

> Se dice que había una palmera llamada *singpa*. Debajo de este árbol había un huevo grande. Allí el huevo increíblemente se convirtió en un niño. Hombres y mujeres aparecieron. Nuevamente vino *begnko* y llama al niño y a su gente, *Singperi*. […]
>
> Así, de esta manera surgieron los clanes del pueblo harakbut, que poblaron las comunidades. Los hermanos que se salvaron ya habían tenido relaciones sexuales antes de que esto sucediera. Es por eso que morimos. Por esta razón *bengko* dividió los clanes en *singperi, yaromba, masenawa, indsikambu, embieri, wadignpana* y *saweron* y les dijo entre clanes podían casarse. Después, unos se fueron río abajo, otros río arriba y cada clan encontró un lugar donde vivir tranquilamente. Ellos se quedaron cerca de las orillas de los ríos (2015, p. 27).

La etnografía de Henrich Helberg Chávez reitera dicha información: «La sociedad harakbut está organizada en siete clanes o patrilinajes»: estos son *singeri, iaromba, idsikaẻmbu, eẻmbieri, saoeron, maseanaoa* y *oandignpana* (1996, p. 23). Helberg Chávez hace una estancia de convivencia, en la década de 1980; como resultado de esto, recoge un conjunto de ciclos míticos, de los cuales solo publica cuatro. De uno de ellos, «El árbol Oanâmêi» (pp. [54]63), ofrece una versión en castellano y a la vez la transcripción en la lengua harakbut (pp. 153-167), con su respectivo estudio. Los clanes emergen de plantas y animales que serán enseñas de cada linaje: palmera yaro: «los llamaron *yaromba*» (Patiachi Tayori, 2015, p. 27), del *oriol*, los *masenawa*; de *pava öwing*, los *Idnsikambu*; de la enredadera, los *embieri*; del enjambre de avispas, los *wadignpana*; y, del sajino, los *saweron*. Así territorio y clase, gente, se instalaron el mundo actual: «Así, de esta manera surgieron los clanes del pueblo [h]arakbut, que poblaron las comunidades» (2015, p. 27). Por eso, los harakbut serán hijos del *anamei*: «Anamei es el árbol que salvó a los harakbut. El árbol de la vida. Nosotros somos descendientes de anamei» (p. 28).

Entre los bora de Ampiyacu (Loreto), los mitos giran en torno a los ancestros lejanos, sobre el origen del mundo, la gente y las cosas. Nancy Ochoa Siguas recoge estos relatos y los escribe en su *Niimúje*: *Tradición oral de los Bora de la Amazonía peruana*. Así leemos en su versión de «La creación del mundo»:

> Nuestros antepasados cuentan que *Mépiiyejii Niimúhe* empezó a trabajar formando la tierra. Esta era pequeñita, tan pequeñita como el caparazón de un cangrejo. Con su propio poder, mandaba que la tierra vaya creciendo poco a poco. A esta tierra la llamó *Mepiivyeji iiñuji*, quiere decir «tierra donde muchos nacen», «donde nosotros nacemos» y «donde nos hemos creado».
>
> Sobre esta tierra, él formó el tabaco que era tan pequeñito que se encontraba solo en el suelo; no se sabía si iba crecer o si iba morir. Este tabaco representaba al hombre. A su costado creció otra planta de tabaco que simboliza a los animales (1999, pp. 39-40).

El mito pone atención a ese elemento central del clan de los bora de Ampiyacu: los períodos en que se crea todo, los lejanos tiempos de los abuelos ancestrales, de los padres fundadores y de la conformación de los clanes. En una segunda versión (1999, pp. 41-44), Mépiiveji Niimúhe, se siente solo, por lo que crea a sus primeros hijos: «Entonces el creador sabiendo que se encontraba solo en el mundo, agarró su poderoso tronco de tabaco, lo dividió y lo convirtió en dos seres humanos, para que sean sus hijos [*Marimu Ihchuba* y *MMeojálli Ujálli Újco*]». Luego, creará a las dos primeras mujeres, *Mehtéballe* y *Marimulle,* de la humanidad bora, «[e]n ese tiempo ya había yuca y casabe en el mundo y ellos la comían» (p. 41). Ellas no siguen las órdenes del padre creador, desde entonces, la yuca se encuentra «debajo de la tierra y [es] difícil sacarla» (p. 43). En el mito no solo está el origen de los bora sino también el desprestigio de los otros, en este caso de los huitoto (murui-muinanɨ) que derivan de los gusanos que encontró en la tinaja y que hiciera lamer ají. A partir de estos orígenes se conformará la imagen de los linajes, especialmente, el de la Garza Blanca.

Entre los ashaninka sus orígenes se remontan a una historia en la que «Solo han existido los ashan pinka. En la antigüedad comían tierra. Una familia formaba su pituca de barro…» (Vílchez, 2003, p. 192), en tanto historia hermanada, los matsigenka, coinciden con ellos, aunque en su relato explican que no saben trabajar (Weiss, 1974). Es con la aparición del héroe mítico, «el padre luna», que esta condición cambiará: «En eso bajó un hombre llamado luna. Él trajo una semilla de yuca para enseñar y para que los hombres trabajen» (Vílchez, 2003, p. 192). Lo que finalmente revela la tradición oral ashaninka es una identidad compartida con los matsigenka, aunque los ashaninka se reconocen como los primeros humanos. La memoria de los ashaninka se remonta a un momento en el que se confunde su historia con la tierra. Los ashaninka, matsigenka y yanesha preexisten al héroe civilizador, el padre luna, y al conocimiento para la preparación de los alimentos.

Convivencia: roles humanos

La literatura indígena forma parte de la cotidianidad de los pueblos amazónicos. No es solo asunto del pasado, sus relatos se mueven entre el lazo ancestral y lo nuevo, los tiempos actuales, las nuevas condiciones; dan cuenta de diversas situaciones o testimonios de nuevos eventos. Acaso se la entienda mejor como palabra ritual y al mismo tiempo como recreación de su mundo. Lleva por lo general también a recordar las reglas básicas de convivencia. Entonces, la pregunta fundamental es qué elementos configuran la humanidad indígena, las conductas respecto a lo que se hace, de las relaciones que establecen y cómo estas se redistribuyen en la comunidad.

Relatos orales ashaninkas (2015), de Leo Laman Amanocid Leya, muestra la capacidad creadora de este autor, especialmente en una edición bilingüe. Se trata de un libro que se piensa en el ahora, que se asocia con la ejemplaridad de la gente ashaninka, con la caza, sus relaciones con otros animales y entes, y la memoria de hechos ocurridos en un pasado ancestral y reciente. La estructura de estos relatos remite al pasado casi inmediato, a los tipos de relaciones que la gente tiene con sus propios paisanos. Así dos relatos se refieren al cazador y la desvergüenza de quien no sabe cazar: «Kari kobinstari irinti kayetsi» (El afaz), y que se vincula con «Kari kobintsari, tseyabari» (El cazador mentiroso). El cuento se articula a la historia de vida. Temáticamente se elige una cualidad del ashaninka, la caza, ser un buen cazador. En oposición a este cazador está el afaz: un sujeto que crea intranquilidad social porque no sabe cazar, pero se aprovecha del esfuerzo de otro, se vanagloria de lo que no sabe hacer y es mentiroso. Esto socialmente está sancionado. La versión escrita del cuento respeta una manera de entender lo que es narrar un relato tradicional, pero al mismo tiempo genera una textualidad que permite mantener el interés en el lector/oyente. Imaginamos que el proceso de recopilación pasa por un proceso de reinvención, en la que el trazo mismo de la escritura del relato se apropia del propio narrador.

La caza se considera una de las principales actividades para la subsistencia del pueblo ashaninka. El tiempo del relato se actualiza en un ahora que imagina la fábula como hecho de una historia reciente, no de los orígenes ni de los ancestros, sino de la vida cotidiana. Se inicia con una evocación temporal que sitúa a los personajes que provocan el relato: «Antiguamente, había un ashaninka afaz que era alto, gordo y fornido. Tenía una esposa muy hermosa y un cuñado bajito, esmirriado nada agraciado, pero era un cazador bien ducho con el arco y las diferentes variedades de flechas» (Amanocid, 2015, p. 26). No parece ser una ficción sino un relato ejemplar. Explica el comportamiento de la gente. Si ser cazador da prestigio, le da autoridad porque provee un elemento requerido de la dieta indígena. Ser mentiroso, al contrario, acarrea no solo la descalificación sino también la exclusión de la masculinidad socialmente

esperada. En el texto advertimos que el cuñado es el proveedor de carne, que el otro es un fanfarrón: «No vino, ella está comiendo carne de monte que yo siempre cazo, especialmente maquisapas, pero a ella le encanta la carne de paujil y el majaz, le respondió el cazador mentiroso» (2015, p. 27).

La persona de «El afaz» es un ashaninka fortachón que se aprovecha de su cuñado, un cazador talentoso, aunque poco beneficiado en su porte. Esta condición hace creer a los demás que él es el cazador, y que su cuñado solo lo ayuda. Esta inconducta tiene que ser sancionada. El cazador decide no acompañar al pretencioso y advertir a su hermana lo que está ocurriendo. Al ser descubierto, el mentiroso se descalifica, porque apenas puede recoger frutos. Se convierte en un sujeto sin prestigio y que, en adelante, solo cumple funciones complementarias. La puesta en evidencia vuelve sobre el sentido general del relato: en la humanidad ashaninka, ser cazador es una de las capacidades que cada miembro de la comunidad debe desarrollar: «La caza, es una actividad estrechamente ligada a la construcción social del rol del hombre en la sociedad ashaninka. Como sucede en otros pueblos amazónicos, ser un buen cazador, es decir, un buen proveedor de carne, otorga un elevado prestigio social» (CILA, 2012, p. 85). La condición de cazador da prestigio y poder. Si no se tiene esa responsabilidad entonces no se debe aprovechar de otro. Hay que ser sinceros, no falsos. Aquí, como se apreciará, los relatos orales transcritos ya no solo serán relatos míticos sino historias de vida. Bajo esta lógica podemos cuestionar la manera como identificamos las literaturas indígenas; las sacamos de la exclusividad del mito para transitar por la modesta pero importante relación de las historias de vida, como portadoras de modelos sociales, de las conductas entre paisanos. Sin embargo, al mismo tiempo son historias dichas y escritas en una palabra diferente que invita a la lectura, a la escucha.

Poemas-canto

La sensibilidad indígena se expresa de diversas maneras: de un sujeto que se manifiesta como colectivo o de otro sujeto que solo quiere hacer explícito lo suyo. Esta sensibilidad se teje en estructuras que se confunden con el relato. De esta suerte también podemos aproximarnos a las formas discursivas indígenas. El poema como expresión de esa sensibilidad se manifestará a través del canto, pero, ¿qué se canta? Hay cantos que celebran solo a la pareja, hay otros que lo hacen respecto a la hermandad que las personas tienen con sus protectores o dueños; otros, en cambio, se atienen a una suerte de épica en la que se vuelve a narrar, por ejemplo, también la tristeza, la pérdida de una batalla o la caída de un guerrero, etc. Dimas Arrieta destaca que esta poesía amazónica viene acompañada de ritmos y danzas que tienen lugar en acontecimientos

populares masivos, o se canta entre aquellos que llevan a solas sus desamores y amores, sus emociones, alegrías y tristezas (2017).

La palabra se mezcla con tonadas propias ancestrales, que diferencian a unos pueblos de otros, o con melodías recientes; al tiempo que estos poemas-canto pueden estar consignadas como eventos «reservados» que corresponden a los ritos de iniciación o sanación. En muchos casos, forman parte del ritual, por ejemplo, en la Fiesta del Invierno, entre los bora (Panduro); en otros, dan cuenta de la memoria de la sal, como ocurre en «El shuár Wée o el origen de la sal», narrado por el comisario Tsanim (1981), que, mientras celebraban la fiesta de Ijámanua, entre los achuar, «[c]uenta que fue cantando, [y] fue poniendo nombre a las salinas de los ríos»:

¿Dónde iré?	*¿Tuuki weaja?*
¿Dónde iré?	*¿tuuki weaja?*
¿Dónde iré?	*¿tuuki weaja?*
¿Dónde iré?	*¿tuuki weaja?*
En el ríoTunkún	*Tunkimishanu*
viví tiempos,	*yamai pujutsapja*
En el ríoTunkún	*Tunkimishanu*
viví tiempos,	*yamai pujutsapja*
viví tiempos,	*yamai pujutsapja*
viví tiempos.	*yamai pujutsapja*
También en Koyamás,	*Kayamssashanu*
viví tiempos,	*yamai pujutsapja*
También en Koyamás,	*Kayamssashanu*
viví tiempos,	*yamai pujutsapja*
viví tiempos,	*yamai pujutsapja*
viví tiempos.	*yamai pujutsapja*
También el río Kanús	*Kanusashanu*
viví tiempos,	*yamai pujutsapja*
viví tiempos,	*yamai pujutsapja*
viví tiempos,	*yamai pujutsapja*
viví tiempos.	*yamai pujutsapja*
¿Dónde iré?	*¿Tuuki weaja?*
¿Dónde iré?	*¿tuuki weaja?*
¿Dónde iré?	*¿tuuki weaja?*

En el río Jenkén	*Jenkemimpapi*
No he vivido.	*aya pujutsuja*
A Jenkén iré	*Jenkemi wetajai*
a Jenkén iré	*Jenkemi wetajai*
a Jenkén iré	*Jenkemi wetajai*
a Jenkén iré.	*Jenkemi wetajai*
En ese río	*Ainkanuwa*
no he vivido.	*aya pujutsapja.*

(García-Rendueles, 1979, pp. 621-623).

En este caso, básicamente, el ritual permite volver sobre la memoria, caracterizada por la repetición, la nominación y la localización de las salinas.

La palabra que se dice vinculada con los ritos de sanación, es conocida como *icaro,* y la cantan los chamanes. El *icaro* es un canto ancestral, es decir, pertenece al tiempo de los abuelos. Es palabra que se acompaña de una melodía que el chamán utiliza para sus trabajos y rituales. Con ello, busca establecer lazos con la persona que está curando. Por ello será una rogativa o invocación al poder de los espíritus y deidades (nahua, y otros espíritus), especialmente para que el curador pueda viajar al interior del cuerpo perturbado o enfermo. En términos estrictos, se trata de un conocimiento iniciático que resume la propia sabiduría de los shipibos. Rosa Giove propone dos datos: el primero es que cada chamán es dueño de sus icaros, así como es dueño de su experiencia y sabiduría recibida a su vez de su maestro o directamente de la naturaleza» (1993). El segundo dato es una precisión del género, es decir, ni las palabras, ni la comprensión del texto del icaro son imprescindibles. Lo que es imprescindible son la melodía y que el curandero sienta, comparta su espíritu. Si el curandero se compenetra con el icaro, entonces sabrá cuándo, cómo y con quién utilizarlo. Roni Wano Ainbo, shipiba, en el film *Sigo siendo*. *Kashkaniraqmi*, ofrece un icaro, uno de los más hermosos poemas cantados[7], en el que afirma que «nuestros antiguos los respetaban» (a los árboles del bosque), y que los ancianos decían, «El agua se va a secar, ¿cómo vamos a detenerlo?» (2013). Sus poemas-canto nos recuerdan que estos cantos se contextualizan en un aquí y ahora.

En realidad, se trata de poemas-canción que suelen ritualizarse, o de manifestaciones que acompañan las fiestas, o se dicen desde los interiores de la alegría o la tristeza,

[7] Los icaros de Roni Wano Ainbo, Amelia Panduro, se pueden mirar y escuchar en diversos portales; de Youtube, anoto el siguiente: https://www.youtube.com/watch?v=hGamDCSCWYs

géneros en los que todos los pueblos expresan su sensibilidad. Entre los recopiladores creadores destaca Enrique Casanto Shingari, del pueblo ashaninka, quien publicó *Cantos asháninca* (2013). Casanto elige trabajar básicamente con canciones de seres celestes, que llegaron a la letra con un estilo repetitivo, con una extensión sonora que permite crear un clima ritualizado y perteneciente a la memoria. He aquí un fragmento de «Cashiri/Luna» en que la gramática del sonido lo intensifica:

I

Obashireshireta, obashireshireta, cashiri, cashiri
obashireta, obashireta, cashiri, cashiri, cashiri, cashiri,
omamanintziri ooria, ooria
obashireta cashiri, omamanitziri ooria, ooria ooria.

Está triste, está triste, la Luna, Luna
está triste, está triste, la Luna, Luna
lo rechaza al Sol, al Sol
está triste la Luna, está triste la Luna
lo rechaza al Sol, al Sol
por eso está triste, está triste
lo rechaza al Sol, al Sol.
[…]

V

Irootaque onintziri manincari, maninca
irootaque onintziri manincari, maninca
irootaque onintziri manincari, maninca.
Irootaque onintziri manincari, maninca
irootaque onintziri manincari, maninca
irootaque onintziri manincari, maninca
Irootaque onintziri manincari, maninca
Irirori ooria, ooria.
Irootaque onintziri manincari, maninca
Irirori ooria, ooria.

Lo quiere al manincari, manancari
lo quiere también al Sol, el Sol
lo estima su esposa la Luna, su esposa la Luna
lo estima su esposa la Luna, su esposa la Luna
pero después la luna su esposa, la Luna
se siente triste, está triste por manincari, manincari.
se siente triste, está triste por manincari, manincari
(Casanto, 2013, pp. 11, 12-97, 98).

Fronteras: el Inca Malo

Las culturas fronterizas con el antiguo territorio inca han creado una imagen que difiere de la andina. La imagen de Inca para el común de los andinos es la de un líder civilizador, que enseña y protege a los pueblos, de allí la percepción de un gobernante magnánimo y la de una época en que había bienestar para todos. Entre los ashaninkas y shipibos esto no ocurre así. El Inca es sujeto de poder, tiene una doble ventaja: posee el fuego y cultiva plantas. Pero no comparte sus posesiones, además es identificado como malo e incluso antropófago, también conocido como «mezquino», su nombre se confunde como Yashiko Inka, Yoashi Inca (shipibo); Inca Malo, Kai Inca, y Shane Inka, entre los ashaninkas.

Imagen 3. Foto de la representación de Yoashiko Inca en el mural *Antiguamente en el monte los animales, plantas y otros seres eran gente*, pintado por Bawan Jisbë. El mural estuvo ubicado en Casa de la Literatura Peruana entre 2016 y 2017. Foto: Elena Valera.

El Inca aparece con una figura prestigiada por sus posesiones que lo convierten en un sujeto de civilización respecto a los otros. Al tiempo que es parte de los primigenios orígenes, lo es también de la violenta convivencia. Lo que ha quedado es básicamente la presencia del Inca Malo: este desarrolla una cultura y con ello una tecnología, cocina sus alimentos. Hace mitayo (todo alimento conseguido en el monte), cultiva y cosecha yuca y, aunque puede variar según pueblos, sacha papa, camote o maíz. Sus saberes no los comparte con los otros, los ashaninka o los shipibos. Es el fuego lo que tiene mayor interés En el «El origen del fuego», si le piden fuego, «el Inca entreg(a) mojando el pedazo de carbón, para que no ard(a)» (Fucshiso, 1998, p. 29); cuando le pedían «palo de yuca para sembrar, Yoashiko le cortaba su yema y les daba así para que no crezca, y no crecía; cuando le pedía maíz, les daba tostado». Ya en «Cómo los shipibos le quitaron la candela a Yoashiko Inka» (Bawan Jisbë, 2017, pp. 8-9), los ashaninkas narran:

> Un inca llamado Shane Inka era un hombre muy miserable. Cuando le pedían palo de yuca, les daba raspándole para que no crezca; cuando le pedían machique de plátano, les daba cortándole más abajito; cuando le pedían candela, les daba apagada. El hombre era muy malo (CILA, 2012, p. 119).

Por su maldad, la gente y los animales, deciden enfrentarlo, robar el fuego, y con ello las semillas para cultivar sus mitayos. Esta decisión se asocia al tiempo en que las aves eran gente: «después de un tiempo planearon robarle la candela» (Fucshiso, 1998, p. 29). Según las diversas tradiciones, fue un ave con pico largo (en la actualidad, *lorito chericle*) la que ayudó en el robo de la candela. El Inca Malo las persiguió con una lluvia intensa y con fuertes vientos; las aves se pasaron la voz unas a otras para proteger el fuego, de esto se deriva algunas características de las aves; por ejemplo, el color negro de las plumas, el color bermejo en el pecho o porque no tienen plumas en el cuello (rinahui, tiene la cabeza pelada; cóndor, «se le ve su cuello algo extraño»; gallinazo, vacamuchacho, buitre, pava, trompetero, «son aves de color negro» (Bawan Jisbë, Elena Valera). Finalmente, el fuego fue conquistado, de manera que los shipibo podían ya cocer sus pescados:

> Esos días comenzaron a cocinar carne y pescado pero no tuvieron plátano ni yuca para completar la comida (Fucshico, 1998, p. 31).

En las memorias de clanes o linajes, las narrativas del Inca difieren. De este modo, en los orígenes el Inca sería protector de los shipibos, y con solo su palabra hacia aparecer las cosas: «solo era necesario hacer una indicación como debería hacer para que una y otra cosa sea creada o hecho realidad». En otras narrativas, en los comienzos de la humanidad, el dios Inca envío a sus hijos; uno, civilizador, bondadoso; el otro, mezquino y malvado que termina por asesinar al primero. A causa de este Inca, los

«que vivían con él iban disminuyendo por muerte y otros por causa de sufrimiento» (Fucshico, 1998, p. 19)[8].

Modernización, artefactos y ciudades

Las poéticas indígenas dejan también una memoria sobre la gente y las cosas del otro. Los artefactos de la modernización (hacha, machete; municiones, rifle; avión, etc.) aparecen junto con los colonos que disputan, y casi siempre despojan a los indígenas de sus territorios. La aparición de los mestizos, que se puede extender al forastero y colonizador, forma parte de los relatos que se confunden con las historias de vida, y recrean los problemas de comunicación y las formas como las poblaciones indígenas se vincularon con el «blanco». Entre los ashaninka, estos mantienen una comunicación con los colonos como narra Alberto Pablo Ravínez, en «Viracocha»:

> *Pairani tecatsi ñeerine viracocha, tecatsi quemerone picheeni iñaane, intaani ayoshiita aaca. Añaantaariri oñaaca tema ipoñaaquitya inthomointa incaarequi.*
>
> Antiguamente no había mestizos y nadie sabía su idioma. Los mestizos que vemos ahora vinieron del fondo de una cocha (Anderson, 2008 [1985], pp. 54-55).

Los relatos hermanan con este otro, porque los mestizos vienen de la cocha, crían gallinas y gallos, tienen armas, etc., no vienen de fuera, proceden de los territorios indígenas. En realidad, estos relatos incitan a la aceptación del colono, asunto que llamó la atención en los documentos del ILV. Los mestizos, finalmente, salen de la laguna para aprender y vivir con los ashaninka, eran como ellos: «antiguamente los mestizos no sabían nada, eran analfabetos como nosotros» (2008, p. 59). El relato testimonia los encuentros y conflictos con respecto al especio indígena; cuando los mestizos se acercan a las tierras del ashaninka, se quedan, construyen sus casas, «nos dieron trabajo y nos dieron las cosas que necesitábamos. Por eso nos vestimos diferente ahora» (p. 59).

En otros relatos aparece la presencia de los misioneros, esos agentes de colonización e inculturación. En *Relatos indígenas andinos y amazónicos*, una recopilación del Ministerio de Educación, se da testimonio de esto con el relato «Inca noa potani, El retiro del inca»:

> Un día en plena pelea llegó un franciscano y se puso en medio de ellos. El hombre, por ser un extraño, no tenía la aceptación de los shipibos. A pesar de esto se ganó la confianza con amor y cariño. Les regalaba espejos, panes y caramelos que a ellos les gustaba. Luego las personas se dispersaron, buscando cada cual su vida en el medio,

[8] Nos referimos al «Origen de la cultura shipibo-conibo/*Jascašhon chií bicani*» (1998, pp. 19-22, 23-25).

> bajo y alto Ucayali. A esos lugares el franciscano fue a buscarlos nuevamente para predicar la palabra de Dios y enseñarles cómo debían vivir tranquilos con su familia (Minedu, 2017, p. 37).

La lenta llegada de la modernización alteró la vida de los hombres y mujeres de los pueblos amazónicos. En la década de 1960, Stefano Varese publicó *La sal de los cerros* (1968), uno de los textos de formación de la antropología amazónica que estudia la cultura ashaninka al tiempo que hace una etnohistoria del héroe indígena Juan Santos Atahualpa. En este trabajo, Varese registra la figura de «Pachakamáite», en un relato que da testimonio de los efectos de la modernización y de la incorporación de huiracochas y choris, blancos y mestizos, en la cosmogonía ashaninka. Huiracochas y choris llegan, al igual que los ashaninka, al lugar donde viven los «dueños» de los objetos para pedir las cosas del mundo:

> Pachakamáite
>
> Pachakamáite es Páwa (=padre y Dios), vive río abajo. Él no es virakocha, no es chori [colono mestizo]. Es hijo del Sol y Mamántziki es su esposa. Pachakamáite hace todo: machetes, ollas, pólvora, cartuchos, sal, escopetas, municiones, hachas. Porque antes los ashaninka eran pobres, no tenían nada; no tenían machetes, hachas, nada. ¿De dónde sacaban los ashaninka todas las cosas? Entonces iban allá, donde Pachakamáite, y conseguían todo. Así era antes, antes; ahora no sabemos. Antes los ashaninka sabían.
>
> […]
>
> ¿Dónde está Pachakamáite? Lejos, lejos, más lejos que Iquitos, pero el camino se ha obstruido con las palizadas de las balsas de los virakochas y de los chori. Antes los ashaninka sabían llegar, pero ahora han muerto todos.
>
> Todas las cosas que traen los chori y los virakocha: los machetes, los espejos, las hachas… se las da su «dueño». Se las da para nosotros los ashaninka para que podamos cazar, hacer chacras, pero ellos los chori y los virakocha nos venden las cosas. Dicen que cuestan, que las pagan, pero es mentira. Su «dueño» se la da para nosotros los ashaninka (Varese, 1974, pp. 138-139).

De este modo, al igual que las salinas o los ritos de sanación, los hechos contemporáneos se funden con el mito. Los relatos explican las cosas que los indígenas poseen pero que provienen de otros, y lo hacen con la ayuda de la memoria distante, ancestral, en que los dioses tienen alguna responsabilidad con el progreso occidental. Entre los shipibo, al igual que los quechuas, los blancos tienen más cosas por soberbia del Inca (Valderrama-Escalante, 1977), del mismo modo ocurre con los shipibo-conibo: «Antes que nos enseñe otras cosas más importantes, fueron muertos [los

incas] por los españoles por eso hasta ahora los shipibos no saben fabricar otras cosas.» (Fucshico, 1998, p. 181)[9].

Epílogo

Asistimos a un nuevo contexto en las literaturas del Perú. Hemos pasado de la inclusión a las manifestaciones discursivas de la literatura indígena amazónica. Esto es lo nuevo. La representación indígena amazónica está proponiendo, menos que nuevas formas y estilos literarios, sus propios trazos y maneras de entender su textualidad; por ejemplo, la simultaneidad de cosmovisión, memoria e historia, que es al mismo tiempo esa palabra elegida para viajar más allá de los hechos y volver a crear el mito. La palabra, a su vez, establece una íntima relación con la cultura-pueblo. Su representación desde el idioma nativo es base de su literacidad, es decir, formas de usar la lengua, pero también de otorgarle sentido a las prácticas discursivas en el habla o en la escritura. Aunque, anclada en las tradiciones ancestrales, la palabra indígena amazónica escrita empieza su travesía inusitada por los territorios de la creación. La imagen de la Amazonía es ya parte de nuestro imaginario. El desarrollo de la literacidad indígena amazónica, reciente. Su letra todavía resulta en una convención literaria, el apego de los pueblos sigue consignada en la memoria y tradición oral. Los repertorios actuales de escritura indígena amazónica no permiten dar cuenta de todo el corpus de las diversas culturas. Es todavía un muestrario, una cartografía inicial.

Bibliografía

Abregú Esteban, Karen & Jacob Torres (2013). *El libro sagrado de los cashinahuas.* Iquitos: Editorial Grupo Literario Ikitos.

Amanocid Leya, Leo Laman (2015). *Relatos orales ashaninka.* Lima: Minedu y Digeibir.

Ananco, Dina (2013). *El Baguazo*, 24 de febrero. http://www.servindi.org/actualidad/83016

Arrieta Espinoza, Dimas (2017). Arte verbal amazónico. *El hablador*. http://www.elhablador.com/dossier18_arrieta.html

Arrieta Espinoza, Dimas (2021). *Ashaninka. Territorio, historia y cosmovisión.* Lima: Instituto de Investigación de Lingüística Aplicada, UNMSM y UNESCO.

Bawan, Jisbë; Inent Metsa, Shöyan Sheca & Rember Yahuarcani (2017). *Antiguamente en el monte los animales, las plantas y otros eran gente*. Lima: Casa de la Literatura Peruana.

[9] «*Espaniorobaon non inca noa retenani*», «La muerte de los incas por los españoles» (Fucshico, 1998, pp. 179, 181).

Belaunde, Luisa Elvira (2009). *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño.* Lima: INC. http://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/682/Ken/

Canayo, Lastenia (2002). *Dueños de plantas*. Colección cuentos pintados del Perú, 12. Lima: Fundación Inca Kola.

Canayo, Lastenia (2004). *Los dueños del mundo shipibo.* Presentación y coordinación de la edición de Pablo Macera. Lima: UNMSM.

Canayo, Lastenia & Carmen del Águila (2019). *Magia y verdad del mundo shipibo*. Lima: Ikono Multimedia.

Casanto Leguía, Domingo (Mabanga Kasantyo) (2011). *Irogotane nomatsigenga. Secretos nomatsigengas de la Selva Central*. Lima: Pakarina Ediciones.

Casanto Shingari, Enrique (2013). *Canciones asháninca*s. Lima: Seminario de Historia Rural Andina y UNMSM.

Chaumiel, Jean Pierre (1992). La leyenda de Iquitos (versión Iquito). *Boletín del Instituto de Estudios Andinos*, *21*(1), 311-325.

Chavarría Mendoza, María C. (1984). *Con la voz de nuestros viejos antiguos. Eséha Echíikiana Esóiho*. *Literatura oral ese eja*. Edición Bilingüe. Lima: Fomciencias.

Chavarría Mendoza, María C. (2002). *Eshawakuana, sombras y espíritus. Identidad y armonía en la tradición oral Ese Eja*. Lima: Programa FORTE-PE.

Chavarría Mendoza, María C. (2015). *Eseha Echíikiana Esoiho. Con la voz de nuestros viejos antiguos*. Relatores: Tadeo Mishaja Tii Hewa, Roberto Masías Sehue, Mateo Viaeja y Pedro Mishaja Shajaó. Lima: Ministerio de Cultura.

Comunidad Nativa de Tsachopen (2021). *Mitos y leyendas de la nación yanesha*. Oxapampa: Comunidad Nativa de Tsachopen (Chontabamba) y Didaktis.

Corcuera, Javier (dir.) (2013). *Sigo siendo (Kachkaniraqmi)* [documental]. Lima: La Mula Producciones y La Zanfoña Producciones.

Cornejo Chaparro, Manuel; María Eugenia Cornejo Chaparro & María Eugenia Yllia Miranda (2009). Percepciones, representaciones y ausencias: narrativas e imágenes de la época del caucho. En Alberto Chirif y Manuel Cornejo Chaparro (eds.), *Imaginario e imágenes de la época del caucho. Los sucesos del Putumayo* (pp. 169-201). Lima: CAAAP, IWGIA y UPC.

D'ans, André-Marcel (1975). *La verdadera Biblia de los Cashinahua. Mitos, leyendas y tradiciones de la selva peruana*. Traducción de Hermis Campodónico Carrión. Lima: Mosca Azul Ediciones.

Deshayes, Patrick & Barbara Keifenheim (2003). *Pensar el otro entre los Huni Ruin de la Amazonía peruana*. Traducción de Barbina Vallejo. Lima: IFEA y CAAAP.

Dussel, Enrique (1994). *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la Modernidad.* La Paz: Plural editores.

Dussel, Enrique (2000). *El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas.* Lima: Aidesep, Formabiap y Fundación Telefónica.

Espino Relucé, Gonzalo (2019). Literatura indígena amazónica shipibo-conibo y el kené de la palabra de Lastenia Canayo. *Estudios Filológicos*, *62*(1), 247-267.

Fucshico-Fundación Cultural Shipibo-Conibo (1998). *Non requenbaon shinan/ Origen de la cultura Shipibo-Conibo.* Leyendas-Historias-Costumbres-Cuentos. Lima: Fucshico y Arteidea Editores.

García-Rendueles Fernández, Manuel (coord.) (1999). *Yauchuk, Universo mítico huambisas kanus.* Transcripciones y traducciones principales de Antonio Wájai y Victor Rosales López. Lima: CAAAP.

Godenzzi Juan C. & Nicolas Beauclair (2017). Literatura oral en los Andes y la Amazonía. En Juan C. Godenzzi y Carlos Garatea (coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 1: Literaturas orales y primeros textos coloniales* [ebook] (pp. 405-427). Lima: Casa de la Literatura y Fondo Editorial PUCP.

Helberg Chávez, Heinrich (1996). *Mbaisik en la penumbra del atardecer. Literatura oral del pueblo Harakmbut.* Lima: CAAAP.

Jordana Laguna, José Luis (1974). *Mitos e historias aguarunas y hambisas de la Selva del Alto Marañón.* Lima: Retablo de Papel.

Landolt, Gredna & Alexandre Surraliés (2003). *Serpiente de agua. La vida indígena en la Amazonía.* Lima: Fundación Telefonica.

Marticorena Quintanilla, Manuel (2009). *De shamiros decidores. Proceso de la literatura amazónica peruana (de 1542 a 2009)*. Lima: Grupo Editorial Arteidea.

Mayor Aparicio, Pedro & Richard Bodmer (2009). *Pueblos indígenas de la Amazonía peruana.* Iquitos: CETA. https://atlasanatomiaamazonia.uab.cat/pdfs/PueblosIndigenasAmazoniaPeruana.pdf

Mazzotti, José Antonio; Roberto Zariquiey & Carolina Rodríguez Alzza (2018). *Tradición oral iskonawa*. Boston: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.

Minam (2016). *Historia ambiental del Perú. Siglos XVIII y XIX.* Lima: Minam. http://sinia.minam.gob.pe/download/file/fid/47910

Minedu (2013). *Documento Nacional de Lenguas Originarias del Perú*. Lima: Digeibir y Minedu. http://repositorio.minedu.gob.pe/handle/123456789/3549

Minedu (2017). *Relatos indígenas andinos y amazónicos.* Lima: Minedu.

Noi Rap (2006). *Shipibo-Konibo Jonibaon Nete. El mundo de los Shipibo-Konibo.* Lima: Asociación Noi Rao y CAAAP.

Ochoa Siguas, Nancy (1999). *Tradición oral de los Bora de la Amazonía peruana*. Lima: CAAAP y BCRP.

Ochoa Siguas, Nancy (2009). *Opempe oshintsinka noñane. El poder de mi lengua. Relatos orales ashaninka y nomatsiguenga*. Lima: Andesbooks y Amabisec.

Panduro Ruíz, Elvis Walter (ed.). (2017). *Relatos orales Bora. Relatos de fiestas y cultura del pueblo Bora*. Lima: Minedu.

Patiachi Tayori, Yesica (2015). *Relatos orales harakbut.* Dibujos de Huber Tayori Takori y Ronald Achahui Daridari. Lima: Minedu y Digeibir.

Pau, Stefano (2019). *Más antes, así era. Literaturas del caucho en la Amazonía peruana*. Lima: Pakarina Ediciones.

Pease, Franklin (1982). *El pensamiento mítico*. Lima: Mosca Azul.

Regan, Jaime (1983). *A la sombra de los cerros*. *Las raíces religiosas de los pueblos Jaén, San Ignacio y Bagua*. Tercera edición. Lima: CAAAP.

Ribeiro, Darcy & Mary Ruth Wise (1978). *Los grupos étnicos de la Amazonía peruana*. Lima: Minedu e ILV. http://library.osu.edu/projects/popolwuj/folios_esp/PWfolio_Escolios6_r_es.php

Romero, Raúl (2004). *Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Rumrill, Roger & Pierre de Zutter (1976). *Los condenados de la selva. Amazonía y capitalismo*. Lima: Horizonte.

Solís, Gustavo (2002). *Lenguas en la Amazonía peruana.* Lima: FORTE-PE.

Urteaga Cabrera, Luis (1991). *El universo sagrado. Versión literaria de los mitos y leyendas de la tradición oral Shipibo-Coniba.* Lima: Peisa.

Varese, Stefano (2006 [1974]). *La sal de los cerros. Resistencia y utopía en la Amazonía peruana*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Vílchez Rodríguez, Fernando (dir.) (2014). *La espera* [documental]. Lima: Bergman was right films.

Vílchez, Elsa (2003). La tradición oral entre los ashaninkas y los machingengas de la Amazonía peruana. En Gonzalo Espino Relucé (comp.), *Tradición oral, culturas peruanas: una invitación al debate* (pp. 91-99). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM. https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/literatura/trad_oral/vilchez_je.pdf

Weiss, Gerald (1975). Campa Cosmology. The World of a Forest Tribe in South America. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural Histor*y, *52*(5). http://digitallibrary.amnh.org/handle/2246/278

Yahuarcani, Rember (2013). *Fidoma y el bosque de estrellas*. Lima: Arsam.

Yahuarcani, Rember (2015). *El sueño de Buinaima*. Madrid: AECID. https://core.ac.uk/download/pdf/160091932.pdf

Zariquiey, Roberto & Wiston Odicio (2017). *Relatos orales kakataibo. Nun baban bëchikënunanti kakataiboën bana. Historias y cuentos kakataibo para que aprendan nuestros hijos y nietos*. Lima: Digeibira y Minedu.

Miguel Gutiérrez y Edgardo Rivera Martínez: la condición mestiza y el sitio del escritor

Peter Elmore
University of Colorado at Boulder

Las dos novelas más importantes y significativas publicadas en las décadas finales del siglo XX en el Perú no fueron creaciones de autores jóvenes, si bien la juventud es el rasgo distintivo de sus protagonistas. El consenso de la crítica y los lectores reconoce en *La violencia del tiempo* (1991), de Miguel Gutiérrez, y *País de Jauja* (1993), de Edgardo Rivera Martínez, a las dos expresiones más altas de la narrativa peruana en un período de la vida nacional marcado por los extremos del conflicto armado interno y la peor crisis económica del siglo.

Miguel Gutiérrez (1940-2016) y Edgardo Rivera Martínez (1933-2018) se entregaron a la escritura de sus extensos y ambiciosos relatos en el segundo lustro de la década de 1980, cuando el país parecía colapsar. No obstante ser reconocidos y respetados por sus pares en el medio literario, ninguno de los dos tenía el respaldo de editoriales con alcance internacional. De hecho, mientras trabajaban en los manuscritos de *La violencia del tiempo* y *País de Jauja*, ni Gutiérrez ni Rivera Martínez habrían podido asegurar que —dada la precariedad del mercado editorial en ese momento —encontrarían quién les publicara sus libros. Paradójicamente, esa misma incertidumbre la vivieron como un incentivo. Ambos tomaron por separado la misma decisión: realizar obras que, por su proyección y envergadura, dieran cuenta de la vocación literaria y del Perú en tanto problema y posibilidad.

Sin negar las diferencias de estilo y sensibilidad que los separan, en Miguel Gutiérrez y Edgardo Rivera Martínez se advierte una misma manera de concebir el oficio literario: para los dos, la escritura constituye un campo privilegiado de compromiso ético, político y estético. En esa medida, sus textos se insertan en la vertiente mayor de la narrativa peruana del siglo XX, a la que distinguen tanto el esclarecimiento artístico de la realidad social como la exploración de los lenguajes —generacionales, regionales, étnicos, así como de género y clase— con los cuales se articulan y expresan las experiencias personales. Por ello las peripecias de la trama y los destinos de los personajes no se limitan al ámbito doméstico: tienen como horizonte la historia y el destino de la nación. En el curso de este ensayo se resaltará la importancia de las dos

novelas centrales de Gutiérrez y Rivera Martínez, a la vez que se pondrá en relieve tanto la coherencia como la versatilidad del conjunto de las obras de ambos autores.

La costa norte y la sierra central son respectivamente los escenarios —o, mejor dicho, los medios sociales y geográficos— donde Gutiérrez y Rivera Martínez situaron *La violencia del tiempo* y *País de Jauja*. Más que «patrias chicas», a la manera regionalista o costumbrista, se presentan como lugares en los cuales se localizan las potencialidades y los desgarramientos del país. Si bien esto se puede relacionar directamente con la procedencia de los escritores, quienes emigraron a Lima en su juventud por razones de estudio, es preciso ir más allá de los datos biográficos para registrar un rasgo de las ficciones: en ellas, la provincia no es una periferia definida por su lejanía del centro; es, en cambio, el nudo donde se atan conflictos, tensiones e influencias de carácter local, nacional y global. Las identidades de los protagonistas y de la comunidad no se nos presentan como productos acabados, sino como procesos en flujo, y por tanto la formación y la crisis tienen su cauce formal en la novela de aprendizaje, ese subgénero con héroes adolescentes surgido en la modernidad. Ambas novelas se orientan —con temples y sentidos distintos— hacia la imagen de una nación por venir. Miguel Gutiérrez y Edgardo Rivera Martínez pertenecen a la misma franja de la *intelligentsia* en la cual figuran también César Vallejo, José Carlos Mariátegui y José María Arguedas. Esa franja —provinciana, mestiza y radical— cumplió en el siglo XX un rol decisivo en la tarea de imaginar (y cuestionar) la fisonomía social y cultural del Perú a través del ensayo, la poesía y la ficción narrativa. La simpatía de Rivera Martínez por las causas de izquierda es discretamente visible en su obra, pero no lo llevó a agruparse orgánicamente con otros autores afines. En cambio, Miguel Gutiérrez fundó, con Oswaldo Reynoso, el grupo Narración. Entre 1966 y 1974 el grupo publicó, con periodicidad irregular, tres números de una revista a la que inicialmente se pensó darle por título «Agua», en homenaje al primer libro de José María Arguedas. Definidos por su adhesión al marxismo, particularmente en su variante maoísta, los integrantes del grupo eran en su mayoría jóvenes intelectuales de extracción pequeñoburguesa y procedencia provinciana que se radicalizaron en el medio universitario de la década 1960. Su ánimo contestatario se manifestó tanto en el rechazo al *establishment* cultural como en el escepticismo ante los escritores del *boom*. La actitud iconoclasta y el empeño activista de Narración no se tradujeron, sin embargo, en la propuesta de una poética y un estilo colectivos.

La violencia del tiempo y *País de Jauja*: el camino de la escritura

En *La violencia del tiempo* se resume así el plan de vida del protagonista, a la vez alter ego del autor y eslabón final en la cadena de las generaciones de su clan: «Reivindicación

de un linaje humillado, retorno a la comunidad y consolación por la literatura: he aquí el camino de perfección de Martín Villar» (1991, III, p. 310). A propósito del trazo de recorridos vitales, en la novela de Rivera Martínez, Claudio Alaya Manrique —el muchacho de dieciséis años que en el verano de 1946 vive unas vacaciones decisivas— llega a la siguiente conclusión: su «verdadero camino» (1993, p. 534) será la literatura, ante lo cual su hermana agrega: «Me acuerdo, prosiguió ella, que alguno de nosotros dijo, a propósito de tus inclinaciones literarias, que podrías reinventar todo esto en una novela que podría llamarse *País de Jauja*» (p. 534). Al llamar la atención sobre sí mismas, las dos novelas enfatizan el proceso de su construcción tanto como el intenso vínculo existencial entre la figura autorial y el relato. En ambos casos, el trabajo de la escritura tiene un carácter formativo y orientador: le da sentido a la existencia. Este no se limita al ámbito individual y, de hecho, se abre y extiende a la colectividad de los peruanos.

La proyección de la historia y la circunstancia de los personajes de ficción a la totalidad del país no se hace por la vía alegórica, como sucede en los romances nacionales del siglo XIX. Otros son los modos de simbolizar en *La violencia del tiempo* y *País de Jauja*, pero significativamente en ambas novelas se examina o cuestiona el modo de la alegoría. Esta forma la eligió José de la Riva-Agüero en su *Elogio del Inca Garcilaso* (1916) cuando cifró la identidad peruana en la idealización (o mistificación, si se prefiere) del mestizaje, encarnado por la persona emblemática del autor de los *Comentarios reales*, en quien —según afirma de modo altisonante Riva-Agüero— «se fundieron amorosamente Incas y Conquistadores» (1962, p. 62). Así, la familia originaria la constituirían la princesa inca, el conquistador español y el escritor mestizo. *La violencia del tiempo* degrada con exasperación esa estampa ideal a través de la génesis del clan de los Villar: en 1821, el año de la Independencia peruana, la unión efímera y carnal del aventurero español Villar y la india tallán Sacramento Chira sembró el árbol genealógico de una familia popular y mestiza cuyos miembros ilustran de modo perverso o trágico los problemas de la legitimidad y la identidad. El sub-género de la saga, que refiere las peripecias de varias generaciones, encauza un relato proliferante y expansivo en el cual se inscriben también las vidas de extranjeros —el padre Azcárate, el pintor Boulanger de Chorié, el fugitivo Bauman de Metz— a quienes el viento de la historia y la derrota de movimientos revolucionarios han llevado hasta las tierras de Piura. El riesgo de la dispersión se conjura a través de la columna vertebral de la novela, que es la crónica de las cinco generaciones de los Villar. En el nivel temático, la más urgente de las cuestiones es la de la identidad, sentida por los personajes literalmente en carne propia (y en varios casos también en carne viva, pues la experimentan como una herida o un estigma). La condición mestiza en *La violencia del tiempo* es dolorosa y patética, en gran medida porque en ella penan los fantasmas de la cópula colonial: la

familia se halla bajo la sombra de un origen que, sobre todo en la figura atormentada y cruel de Cruz Villar, es vivido como una ignominia y una disminución. Sin embargo, ni el último de la estirpe ni su padre, aunque marcados ambos por la leyenda familiar, procesan el mestizaje y la pertenencia a las capas populares a la manera de los primeros ancestros. Aun así, el estigma de la ilegitimidad y la impureza es la matriz de un modo (y no es el único) de vivir el mestizaje. En este se internaliza el racismo, cuyo carácter tóxico y destructivo la novela expone en episodios donde se conjugan la desmesura épica con la estilización grotesca.

Por su parte, *País de Jauja* opta por un tono de cultivada sobriedad, manifiesto tanto en el diario del artista adolescente como en la voz de un narrador que lo interpela y es —sin aclararlo— un avatar adulto de él. Las pasiones se expresan en *La violencia del tiempo* por medio de una ritualidad gesticulante y anómala, cargada de una turbia energía libidinal. En *País de Jauja,* las emociones intensas tienen un resplandor melancólico y lírico: en vez del desgarramiento, consecuencia de la escisión y la lucha irresuelta entre contrarios, el mundo representado en *País de Jauja* se distingue por la armonía, cuyo carácter amable se nota en las descripciones del hogar del protagonista, aunque la novela registra también las carencias y las limitaciones de un entorno pueblerino. Si en *La violencia del tiempo* sopla un aliento apocalíptico, en *País de Jauja* prima un ánimo utópico: en ambos casos, el presente de la historia y el presente de la escritura se perciben como insuficientes y, por decirlo así, incompletos. Lo son de distinta manera, sin embargo, porque mientras en la novela de Gutiérrez el pasado familiar es un lastre y una maldición, en la de Rivera Martínez es un legado y una promesa. Así, el mestizaje no se cifra en la imagen de un padre blanco y depredador que engendra una progenie no deseada en el vientre sometido de la madre indígena. Su retrato se halla en la pareja de mestizos —hijos, a su vez, de otros mestizos— que deciden, por amor y voluntariamente, formar una familia. En *País de Jauja*, la ausencia del padre se debe a la muerte temprana de este, maestro de profesión y hombre apacible. Un perfil semejante tiene el padre de Martín Villar, pero entre los progenitores de los protagonistas hay una gran diferencia: mientras uno encarna la continuidad de un modo de ser y de vivir —el de una clase media andina con hábitos señoriales y valores ilustrados—, el otro es la excepción en una familia disfuncional que ha incorporado, con delirante exceso, la patología cultural del racismo. El cotejo entre *La violencia del tiempo* y *País de Jauja* ilumina, precisamente, los efectos que en la siquis de los sujetos tiene el verse a sí mismos con la mirada hostil de una ideología opresora. Si la vergüenza y el auto-desprecio enturbian y deforman la sensibilidad de varias generaciones de los Villar, en *País de Jauja* la memoria de los ancestros mestizos es orgullosamente valorada.

Hitos y rituales

Tanto *La violencia del tiempo* como *País de Jauja* privilegian ciertos pasajes cruciales, que operan como hitos simbólicos situados por encima del curso de la vida cotidiana. Esos hitos tienen un carácter ritual o ceremonial que los eleva por encima del tiempo de la rutina: su función es consagrar la identidad de los personajes. La confesión del bisabuelo Cruz Villar, en *La violencia del tiempo*, y la interpretación musical de una pieza en quechua por parte de Claudio, en *País de Jauja*, pertenecen a esa categoría de actos: en ellos, los personajes mismos ponen en escena, de un modo a la vez exaltado y consciente, su forma de ser y estar en el mundo.

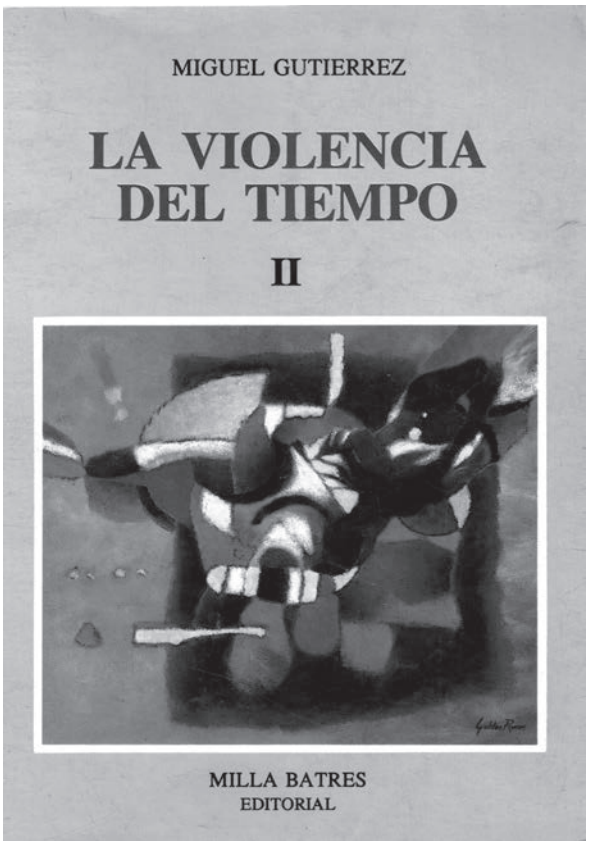


Imagen 1. Portada del tomo II de *La violencia del tiempo*, de Miguel Gutiérrez. Lima: Milla Batres, 1991, primera edición.

El bisabuelo Cruz Villar sufre una flagelación ante el pueblo por orden del terrateniente Odar Benalcázar, a quien el patriarca mestizo le había vendido su hija, la bella y desdichada Primorosa Villar. Después del castigo, Cruz Villar no se esconde; al contrario, prosigue por sus propios medios la ceremonia de la vergüenza: «Los indios, fuesen varones o

hembras, eran hembras por naturaleza, como hembras condenadas por Dios para ser violadas por el macho y por el macho convertidas en siervas, en esclavas, en concubinas y zorras de los señores de cuello blanco» (1991, III, p. 12). De rodillas y entre sollozos, como un penitente, Cruz declara (o, mejor dicho, declama melodramáticamente) sus verdaderos sentimientos. El parlamento del bisabuelo se registra en estilo indirecto libre, lo cual permite captar el timbre y textura de la voz del personaje y también la mediación de otra conciencia. Esa conciencia anota minuciosamente el espectáculo de la humillación: la diatriba, se entiende, no está solamente dirigida contra quienes juzga débiles y despreciables (es decir, los «indios» y las mujeres), sino contra él mismo, hasta entonces re-presentado como una réplica hiperbólica del padre blanco.

En *País de Jauja*, el tránsito a una nueva estación en la vida del protagonista ocurre cuando, en la iglesia de Jauja, decide no seguir el orden de la liturgia y toca en el órgano su arreglo de un himno sagrado quechua «que alguien recogió en una provincia de Huánuco, hace muchos años, y que mi abuelo copió» (1993, p. 546). La misa en honor a las tías muertas es la circunstancia solemne que encuadra la interpretación musical de Claudio. En esta, Claudio experimenta una epifanía que, al mismo tiempo, lo conecta con el pasado de los suyos y lo confirma en la nueva escala de su existencia. La cita siguiente, aunque extensa, es solo parcial:

> Y en medio de ese errar de tus pensamientos, cercano al desvarío, te afirmas en tu propósito de tocar el himno andino, porque ha de ser —estás aún más seguro de ellos— el mejor canto de homenaje y de recuerdo a los finados y a la tierra en que vivieron y murieron. Lo harás, pues, aun si con ello incurres en la ira del español. El sacerdote dice en el altar, *Ite, misa est,* y el padre Monteverde abandona su asiento y tú te instalas allí, como se ha acordado, y sin vacilar inicias en el órgano esa música de tan poderoso fervor, y entonas en voz baja su letra en quechua: *Aa sumac canchakjaska,/kaynimi tukuy waway kikunajahua/Aa sumac kanchakumuchaska/ Apukanki…* Y después la versión en castellano: *Ah luz resplandeciente,/sobre tus hijos aquí reunidos,/extiende tu centelleo./Ah luz maravillosa/sobre nosotros/reina...* (1993, p. 545).

La celebración de una herencia cultural que enriquece y fortalece al personaje no tiene aquí un carácter conservador, pues supone también un desafío a la autoridad que, entre otras cosas, determina cómo se acumula el capital simbólico. Para el protagonista de *País de Jauja*, la música y la cultura andinas no tienen por qué ser consideradas menores frente a las manifestaciones occidentales cultas, que también admira e incorpora.

Las maneras de fabular el mestizaje en *La violencia del tiempo* y *País de Jauja* pueden parecer antitéticas, pero más adecuado resulta verlas como complementarias. Un texto que resuena en las dos novelas es «Entre el kechwa y el castellano: la angustia del

mestizo», de José María Arguedas. Ese ensayo comienza con estas líneas: «Vallejo marca el comienzo de la diferenciación de la poesía de la costa y de la sierra en el Perú. Porque en Vallejo empieza la etapa tremenda en que el hombre del Ande siente el conflicto entre su mundo interior y el castellano como su idioma» (Arguedas, 2012, 1, p. 206). Y afirma en otro pasaje del mismo artículo que la «angustia del mestizo» es producto de «su ansia por un medio legítimo de expresión» (2012, 1, p. 208). Esa ansia incluiría a los bilingües en quechua y castellano (Arguedas) y a quienes son mestizos, pero no hablan quechua (Vallejo). Martín Villar y Claudio Alaya, los alter egos de Gutiérrez y Rivera Martínez, no son inmunes al deseo de encontrar el instrumento adecuado para decir su experiencia. *La violencia del tiempo* y *País de Jauja* tienen conexiones evidentes con la novela de aprendizaje. Sin embargo, el relato de Rivera Martínez se inscribe con más nitidez en ese sub-género, mientras en *La violencia del tiempo* está enmarcado por la saga. De todas maneras, los perfiles de Martín Villar y Claudio Alaya son similares: ambos son personajes sensibles y reflexivos cuya vocación literaria se define a edad temprana. En eso se parecen también a Ernesto, el narrador-protagonista de *Los ríos profundos*, de Arguedas. Arguedas es invocado así en las páginas de *País de Jauja*:

> «Y a propósito», dijo Laurita, «hubo en Lima una conferencia sobre el indigenismo en la pintura, y yo fui con una compañera, casi por casualidad, y el señor que la daba mencionó el valle del Mantaro, y especialmente Jauja, como un ejemplo de mestizaje logrado, incluso feliz… «¿Cómo se llama ese señor?» «Ahorita no me acuerdo, pero es un intelectual muy conocido, y creo que tenía razón». «Sí, seguramente». «A esto deberíamos encaminarnos, poco a poco». «Mitrídates piensa que algún día todo cambiará, pero que costará mucho…» «Quién sabe, pero yo soy más optimista» (1993, p. 536).

Acaso no se menciona el nombre del conferencista para evitar un ligero anacronismo, pues la monografía *Folklore del valle del Mantaro* y el artículo «José Sabogal y las artes populares del Perú» fueron publicados en 1953 y 1956, respectivamente, mientras que Claudio escribe su diario en los primeros meses del año 1946. En cualquier caso, Arguedas afirmó de Jauja —aunque no tanto de la ciudad como de sus comunidades campesinas— que en ella se hallaba «este tipo de mestizo consciente y feliz de su propio estado; y sin embargo capaz de continuar evolucionando» (Arguedas, 2012, 3, p. 36). En *La violencia del tiempo* los mestizos no conocen la felicidad, sino el rencor y la rabia. La melancolía es también un sentimiento que impregna el espíritu de quienes, como Martín y su padre, son letrados. A todos los define el desajuste con el mundo, la sensación de estar mal no solo en la sociedad, sino en sus propios cuerpos: a su manera, cada uno de ellos ha somatizado el racismo. Para combatir esa patología, sugiere la novela, se debe romper un círculo vicioso —el de la imitación neurótica

del fantasma primordial— y procurar la restitución narrativa del pasado que pesa en el presente. El trabajo de la escritura es, entonces, el modo de acabar con la versión tenebrosa del mestizaje. Esa versión no sería la negación o la inversión, sino la otra cara —la oscura— del romance conciliador promovido por Riva-Agüero y sus epígonos. Una obra posterior de Gutiérrez, *Poderes secretos* (1995), imagina una conjura de rancios eruditos afiliados a una logia garcilasista dedicada a manipular la memoria histórica. En las mismas páginas de *La violencia del tiempo* se narra, en clave sarcástica, la visita de Martín Villar a un historiador de espíritu virreinal. Claramente, la intención es caricaturizar al tipo de estudioso con el cual se suele asociar a Riva-Agüero.

Las leyendas familiares

La saga y el *Bildungsroman* son las dos formas simbólicas que rigen *La violencia del tiempo*. Por su parte, *País de Jauja* vierte el relato de aprendizaje en el diario y la narración en segunda persona. La memoria familiar intriga y atrae a los personajes principales de ambas novelas. Eso no significa que la vida doméstica como tal encuadre los relatos; el énfasis no se pone en el hogar mismo, sino en la posición de este dentro de los círculos concéntricos formados por la región, la nación y la época. Insistente y perturbador, el pasado de los Villar se presenta como una fantasmagoría que obsede a los miembros de la familia. Por ello un aura delirante y febril envuelve las escenas de la cópula originaria, la venta de Primorosa Villar y la humillación del bisabuelo Cruz: todas parecen pertenecer a un plano donde la visión legendaria y la perspectiva histórica se enturbian y confunden. En la mente de los personajes, esos episodios tienen una dolorosa urgencia emocional y, al mismo tiempo, están velados por la imprecisa lejanía de los años. Esa ambivalencia es una pista de su carácter traumático. Por su parte, en *País de Jauja,* Claudio percibe el misterio y la melancolía romántica que envuelven una historia al principio apenas intuida, la del «amor, hermoso en su obstinación, que unió para siempre a Euristela y Antenor de los Heros» (1993, p. 545). Euristela e Ismena de los Heros son tías del protagonista, ancianas damas solteras admiradas en su juventud por su belleza y a lo largo de toda su vida por su delicadeza y bondad. El joven las visita con frecuencia. No solamente son para él parientes que le inspiran simpatía; también —en un sentido casi literal— habitan en ese orden, el de la ficción y la literatura, al cual desea afiliarse el autor adolescente del diario. Así se explica el afecto de Claudio: «Un sentimiento que tiene que ver, además, con el hecho de que ambas damas son como una doble y constante incitación a tu imaginación. Y porque vienen a ser también, en razón de todo ello, y de lo que cuentas en casa y escribes en tus libretas —lo diría más adelante Abelardo— una especie de doble y particular obra tuya» (p. 411). El propio Claudio escribirá estas líneas, que registran un hecho cuya

resonancia es la de un desenlace novelesco: «Hoy, por la mañana, murieron las tías Euristela e Ismena. Las dos juntas, como juntas pasaron por la tierra» (p. 415).

Tanto en *La violencia del tiempo* como en *País de Jauja* las historias ocultas o silenciadas de la familia reclaman la atención de los protagonistas: lo que se intenta reprimir o soslayar tiene una presencia crucial en los relatos. El magnetismo del pasado familiar atrae irresistiblemente a los personajes centrales, quienes se interrogan por su lugar y el de los suyos en el tiempo histórico. Esa circunstancia demuestra hasta qué punto las novelas mayores de Gutiérrez y Rivera Martínez conciben la educación sentimental como un proceso por medio del cual los personajes deben vivir el drama de la filiación para poder perfilar sus identidades y definirse en la sociedad.

Así, en sus años de pubertad Martín Villar piensa que la bastardía no es un accidente del mestizaje, sino la verdad infame de este. Esa verdad, según él, contaminaría a la sociedad peruana en su conjunto: «Éramos, pues, un pueblo de bastardos, frutos de la violencia, la derrota y el engaño, como cierta tarde sostuviera con adolescente vehemencia Martín Villar —tras leer las anotaciones y de recordar los últimos años de vida de la tía demente— ante su profesor de historia, un hombre doblemente escarnecido en Piura por su dipsomanía y su vago y confuso socialismo» (1991, I, p. 117). Habrá una vuelta de tuerca en la novela, cuando en el proceso de indagación y escritura el cronista entienda que el uso *figurado* o alegórico del mestizaje mistifica la dimensión *literal* e histórica de este. Los mestizos genéricos y simbólicos del discurso adolescente son trascendidos y desplazados por los mestizos pobres de origen rural que, en la novela, son caracterizados sin negarles su individualidad. La vergüenza y el rencor que sienten, así como sus sentimientos contrapuestos frente a las razas blanca e india, no son producto de un malestar metafísico y esencial, sino expresiones de una patología cultural —el racismo colonial y republicano— ya internalizada y ahora exorcizada por el último de ellos a través de la escritura.

Por el contrario, en *País de Jauja* al mestizaje no lo define la ilegitimidad, aunque en un medio conservador y provinciano como el de la novela el estatus de los hijos naturales será, sin duda, inferior al de los legítimos. Además, las relaciones adúlteras o clandestinas de los padres pueden pesar como una condena sobre sus descendientes, según ilustra de manera trágica la antigua y triste historia de amor entre Euristela y Antenor de los Heros, medios hermanos que ignoraban su parentesco. Los separó para siempre su progenitor, un terrateniente cuyas herederas fueron las hermanas Euristela e Ismena; por su parte, Antenor era el fruto de una unión extramatrimonial mantenida en secreto por muchos años mediante el recurso de inscribir al niño como hijo póstumo de un hermano del padre. La infelicidad de los enamorados no la causa el mestizaje, sino el tabú del incesto.

Imagen 2. Portada de *País de Jauja*, de Edgardo Rivera Martínez. Lima: La Voz Ediciones, 1993, primera edición.

En la pequeña ciudad andina, las distinciones de estatus dependen, en gran medida, de la prominencia de las familias. Esta no se mide solo de acuerdo a las fortunas. El protagonista pertenece a la clase media, pero en su medio el prestigio se sostiene también en el nivel de educación, el tipo de trabajo a realizar, el lustre o la tradición de los apellidos. Por todo ello la estrechez mesocrática no opaca el reconocimiento de los parientes de Claudio como parte de la capa señorial. La casa del protagonista ilustra bien cómo el declive de la fortuna familiar no ha desdorado la reputación de los suyos. La residencia es antigua y necesita reparaciones, pero impresiona por su tamaño y, sobre todo, por lo que alberga en su interior:

> «¿Por qué no entramos primero a tu sala?», pidió Felipe. Y tuviste que acceder, aunque de mala gana, porque esa habitación constituía para ti, en razón del piano, algo así como un espacio personal y reservado. Los tres se quedaron asombrados, incluso Tito, viendo el instrumento, con sus candelabros dorados, y los dos lienzos

> antiguos en las paredes, y los libros de música en el estante lateral, todo ello muy en contraste con la modesta fachada del inmueble (1993, p. 21).

El hogar cifra los gustos y la sensibilidad no solo de sus ocupantes actuales, sino también de sus ancestros: la antigüedad puede indicar deterioro (Claudio aclara que los altos están en desuso «porque podrían caerse», 1993, p. 21), pero también un capital simbólico que circula en el medio jaujino, donde además de los lugareños hay una colonia de limeños y extranjeros, pues el sanatorio local tiene fama de ser un lugar ideal para la curación de la tuberculosis. Los enfermos —blancos y pudientes—, no constituyen una élite discriminadora y distante. Con alguno de ellos —el profesor Radulescu, de la lejana Rumanía— llega Claudio a tener una relación respetuosa y cálida. El racismo que corroe y envenena todas las relaciones humanas en *La violencia del tiempo* es casi imperceptible en la Jauja de la ficción, ese enclave ilustrado donde las diferencias de clase, raza y origen nacional no impiden que se conviva en armonía. Esta última palabra tiene una resonancia particular en el relato, pues la música es emblemática de la voluntad de coexistencia productiva y placentera. La madre, en una escena del inicio de la novela, toca a pedido de su hijo un adagio de Beethoven y luego «empezó con el yaraví que le gustaba tanto, *Huk Urpichatan,* pero cambió de parecer y buscó en el estante de las partituras y tomó *Puna triste*, de Alejandro Valderrama, en el ejemplar que su autor había dedicado a tu padre, quien lo había conocido en Cerro de Pasco» (1993, p. 19). Música europea y peruana, clásica y folclórica: el teclado del piano (que prefigura el del órgano en la misa de difuntos, al final de la novela) es un lugar de encuentros, un sitio donde es posible concertar tradiciones e influencias. ¿Hay en esto una voluntad de imaginar cómo debiera ser la realidad en vez de representarla únicamente con sus límites y conflictos? La estilización que en *La violencia del tiempo* dibuja el mundo representado con nerviosa truculencia y trazos deliberadamente gruesos tiene su contraparte en la textura de la prosa de *País de Jauja.* Esta, con cuidadas cadencias y un temple contemplativo, evoca y desea un mundo que es, al mismo tiempo, un paraíso perdido y el modelo de un país posible. Eso, evidentemente, no está fuera de la conciencia y las intenciones del autor, quien no deja de advertir la dimensión utópica de su obra:

> «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». «Bonita imagen, pero habría que precisar hacia dónde nos dirigimos». «Hacia una patria diferente, tal vez». Tu hermana sonrió y añadió: «Y no solo nave, sino también *isla feliz,* como hemos dicho, a pesar de que aquí también hay injusticias y se sufre, por la tuberculosis, la pobreza, las diferencias sociales, que, aunque atenuadas, también existen». «Sí, tienes razón» (1993, p. 535).

La «isla feliz» es una directa referencia a la *Utopía*, de Tomás Moro. Aunque ni los cuerpos ni la sociedad puedan sustraerse al dolor o la injusticia, hay una dimensión —la de la vida comunitaria y la sociabilidad— que hace de la Jauja novelesca un sitio ejemplar. Esa imagen de convivencia creativa y cordial tuvo un impacto poderoso en el momento de la publicación de la novela, cuando la violencia y la hiperinflación habían desgarrado el tejido social peruano y comenzaba un período marcado por un populismo autoritario y neoliberal que, en nombre de los indicadores macroeconómicos, desdeñaba los principios de la solidaridad, la integridad y el respeto a los derechos humanos.

Tanto la saga como la novela de aprendizaje son formas simbólicas que ponen en escena la crisis de las estructuras de filiación en la modernidad. Los meandros y las encrucijadas de la identificación familiar y la identidad étnica son, por eso, particularmente visibles en *La violencia del tiempo* y *País de Jauja*. En ambas novelas, los lazos generacionales y de parentesco se subrayan, sobre todo en el auto-reconocimiento de los personajes como peruanos mestizos. Es dentro de sus familias donde los personajes aprenden cuáles son los roles de cada género y cuál es el tipo de comportamiento esperado de un varón. Hay, sin duda, similitudes entre las expectativas y las circunstancias que se ciernen sobre los artistas adolescentes en *La violencia del tiempo* y *País de Jauja*: la heterosexualidad es la norma no cuestionada y, como los padres de ambos han muerto, la crianza está a cargo de figuras maternas. La estructura patriarcal puede ser brutal o benigna, pero en el universo de ambas novelas hay una relación asimétrica entre hombres y mujeres. Dicho esto, las diferencias en la representación son marcadas. En *La violencia del tiempo* prima un patrón de virilidad ambigua y depredadora que Martín Villar llega a rechazar hasta el punto de negarse a procrear y formar una familia. En *País de Jauja* no rige ese patrón, sino más bien el de una masculinidad definida por ideales ilustrados y una sensibilidad romántica. Para Martín Villar, el sexo está teñido de culpa y de una energía libidinal que es, sobre todo, oscura y hostil a la reproducción biológica: el último miembro de la familia Villar —cuando nació era tan débil y enfermizo que se temió por su vida—, elige cerrar la cadena de las generaciones con la muerte temprana —más deseada que temida— de la cual tuvo un vislumbre durante una sesión donde bebió San Pedro, el poderoso alucinógeno de los brujos norteños. En contraste, el joven Claudio Alaya conoce —como anticipando a Juan Esteban Uscamayta, el narrador de *El libro del amor y de las profecías*— el amor en diferentes formas, desde la platónica a la física, durante la estación de su tránsito a la juventud. A pesar de las diferencias, tanto en *La violencia del tiempo* como en *País de Jauja* cambia de régimen y sentido la vieja alegoría conservadora del mestizaje, pues el énfasis en ellas está puesto en la formación de la sensibilidad, las ideas y el comportamiento de varones

mestizos cuya vocación crítica y creativa los lleva a reflexionar sobre su posición frente al pasado comunitario y su lugar en el porvenir de la nación.

Los inicios y los trayectos

En la trayectoria de sus autores, *La violencia del tiempo* y *País de Jauja* destacan como sus logros mayores y, en distintas medidas, como sus reencuentros con el público lector. Si bien Miguel Gutiérrez había roto un hiato editorial de casi dos décadas con *Hombres de caminos* (1988), novela de bandoleros que deriva de su obra cumbre, el reconocimiento vendría con *La violencia del tiempo*, publicada exactamente veintidós años después que la primera obra del autor, la novela de aprendizaje *El viejo saurio se retira* (1969). Por su parte, Rivera Martínez había inaugurado su producción con un delgado libro de relatos, *El unicornio* (1963). Cuando en 1986 publicó *Ángel de Ocongate y otros cuentos*, incluyó en ese volumen relatos nuevos y otros aparecidos previamente. Los cuentos discurren en los Andes o en Lima y, aunque en casi todos ellos predomina una atmósfera de melancolía, el régimen de representación varía: alternan los relatos realistas, vertidos en una clave intimista y lírica, con los fantásticos. Lo más extenso que Rivera Martínez había publicado antes de *País de Jauja* era una novela corta, *El visitante* (1977). La parquedad de la obra conocida de Rivera Martínez y la evidente predilección del escritor por la narrativa breve hizo que resultara más sorprendente la aparición de *País de Jauja*. A partir de los dos libros que realzaron la nombradía de Gutiérrez y Rivera Martínez, la producción de estos se acrecentó considerablemente, como aumentaron también el número de sus lectores y la valoración de la crítica.

Las primeras publicaciones de Edgardo Rivera Martínez y Miguel Gutiérrez exploran temas y revelan preocupaciones estéticas que habrían de desarrollar en obras de madurez. En *El unicornio,* el cuento titular relata la insólita aparición del mítico animal en la sierra central del Perú. Quienes lo ven y lo protegen son un niño y el narrador, un maestro de escuela sensible y circunspecto cuyos rasgos reproducirán los personajes más característicos de Rivera Martínez, en verdad alter egos del escritor: «Mis preferencias se orientan, por inclinación natural y por el carácter de ese legado, a la poesía, los relatos de viajes y las historias fantásticas, que de una manera u otra se hallan representados en esta biblioteca» (Rivera Martínez, 1999, p. 116). Además, la presencia de un ser del bestiario europeo en tierras del Perú ilustra dos elementos frecuentes en la obra del autor: en primer lugar, la irrupción de lo sobrenatural y maravilloso en el mundo representado y, en segundo lugar, la confluencia de tradiciones arraigadas en los Andes con motivos o imágenes de raigambre grecolatina. Nada hay de arbitrario o caprichoso en estas conjunciones, pues se hallan en el barroco andino colonial, en cuya rica imaginería encuentra uno, por ejemplo, sirenas que tocan instrumentos de

cuerda. El cuento más celebrado y conocido de Rivera Martínez, «Ángel de Ocongate», potencia y eleva algo que en la primera colección se presentaba aún en bosquejo: un lirismo contemplativo y melancólico cuya atmósfera propicia envuelve la anécdota fantástica.

El tomo y el estilo de la obra temprana de Rivera Martínez se conservan y depuran en libros posteriores. Algo similar puede decirse de la escritura de Gutiérrez. Si bien esta explora un espectro más amplio de formas —desde la ´novela total´ hasta el ensayo de ficción—, su centro de gravedad se advierte ya en *El viejo saurio se retira*: los ritos profanos y violentos de la masculinidad, así como las diferencias étnicas y de clase en el Perú, animan al *Bildungsroman* con el que aparece Gutiérrez en la narrativa peruana. Sin ser derivativa, la novela de Gutiérrez es ética y estéticamente afín a *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa (ver el ensayo de Kristal en este volumen). En los escolares piuranos de *El viejo saurio se retira* palpitan las mismas pulsiones y se pone en cuestión la misma moral (o amoralidad) que en el libro del Nobel peruano. Atento a las innovaciones formales que acompañaron el auge de la nueva narrativa latinoamericana en la década de 1960, Gutiérrez hace un uso eficaz del montaje, el flujo de conciencia y el registro desinhibido de distintas normas y hablas sociales. Una sexualidad destructiva deforma las sensibilidades y contamina los afectos. Lo hace, por ejemplo, bajo la forma turbia del incesto, que reaparece en *La violencia del tiempo* —en la relación de Primorosa Villar con su hermano— y, sobre todo, en *El mundo sin Xochitl*. Un erotismo desbocado y turbio, mezclado con la culpa y amplificado por la violencia, está ya presente en la primera novela de Gutiérrez. Lo encontraremos también en la última que publicó, la memorable *Una pasión latina* (2011). Esta se centra en un misterio sangriento: ¿por qué un inmigrante peruano en los Estados Unidos, al parecer cómodamente instalado en la clase media, asesinó y descuartizó a su esposa, una profesional anglosajona? El asesino, Nolasco Vílchez, es un mestizo de Piura —hijo ilegítimo de un piurano blanco y una lavandera mestiza— en quien arden el auto-desprecio, la rebelión contra la injusticia, las fantasías de poder y el deseo erótico transformado en amor-odio por las mujeres de una clase más alta y un color diferente al suyo.

Tres años antes de la aparición de *La violencia del tiempo* salió de la imprenta *Hombres de caminos* (1988). Los dos libros están, literalmente, emparentados: Isidoro Villar, el protagonista de *Hombres de caminos*, pertenece a la misma familia piurana cuya dilatada saga se refiere en *La violencia del tiempo*. La proximidad no termina ahí. El vigor épico de la novela de aventuras está presente en ambas novelas, así como una dicción elevada y solemne que alterna con el humor, la parodia, el pastiche y el uso del lenguaje coloquial de la región donde viven sus historias los personajes principales, todos ellos mestizos de extracción rural. A otro grupo social —la capa señorial en

decadencia o ruina— pertenecen los personajes de *El mundo sin Xóchitl* (2001), donde Gutiérrez retoma el motivo del incesto. En efecto, *El mundo sin Xóchitl* trata sobre la pasión entre los hijos de un terrateniente arruinado y decrépito, evocada desde una desolada edad madura por el personaje varón. La atmósfera de gloria perdida y melancólico deterioro, así como el amor incestuoso, hacen que la Piura de la novela remita a *The Sound and the Fury* y *Absalom, Absalom!*, de William Faulkner. Apartados del medio en el cual nacieron, cómplices en su secreto y en la crianza de un hermano menor cuyo retardo mental lo aproxima al Benji de *The Sound and the Fury*, Wenceslao y Xóchitl comparten también el desprecio hacia el padre casi senil, quien suscita en ellos repugnancia y desprecio. Un cierto esteticismo maldito parece impregnar, de un modo no totalmente verosímil, a la incestuosa pareja, y por ello ya desde niña Xóchitl tiene los rasgos de una belleza decadentista y amoral. Tal vez debemos considerar que todo el relato está envuelto en una bruma nostálgica que separa el pasado de un presente en el cual Wenceslao evoca el paraíso perdido de su amor tortuoso. Menos conocida y celebrada que *La violencia del tiempo*, *El mundo sin Xóchitl* puede leerse como la contraparte señorial del drama plebeyo de los Villar. Ambientadas en tierras piuranas, las dos novelas muestran cómo la ley patriarcal graba un sello indeleble en la identidad y el cuerpo de los personajes: en *La violencia del tiempo* se trata del estigma del mestizaje y, en *El mundo sin Xóchitl*, de la mancha del tabú transgredido.

Rivera Martínez, que hasta *País de Jauja* no había ensayado el tránsito de la ficción breve al relato de largo aliento, publicó en 1999 una novela aún más extensa y, en varios sentidos, más ambiciosa y compleja: *Libro del amor y de las profecías*. La afinidad entre los dos textos no se agota en el género que comparten o en su escenario, la misma pequeña ciudad andina donde Claudio Alaya vive un verano crucial y rico en experiencias. «Cuaderno del acontecer, los pensamientos y los sueños» es como titula Juan Esteban Uscamayta, el protagonista y narrador de la novela, al diario redactado entre junio de 1963 y enero de1964. El cuerpo de la novela es ese diario, en cuyas páginas el narrador añade treinta años más tarde un epílogo. Uscamayta es un hombre todavía joven que se describe a sí mismo como «autodidacta de provincia» (1999, p. 25) y, aparte de escribir colaboraciones ocasionales, trabaja «como datario, a cargo de llevar cuenta y dar fe, con hermosa letra, de nacimientos, casorios y defunciones» (p. 15). De un modo más obvio aún que el artista adolescente de *País de Jauja*, el narrador de *Libro del amor y de las profecías* se entronca con la tradición moderna del intelectual mestizo y provinciano que rechaza el estatus quo oligárquico. De su padre, anarquista e impresor de oficio, ha heredado «la pasión por los libros» (p. 50). Lector de Manuel González Prada, César Vallejo y José Carlos Mariátegui, el progenitor de Uscamayta es también quien en vida estimula las inquietudes literarias de su hijo. Las visitas de un «librero viajante y amigo» le han permitido a Uscamayta leer «a Neruda, a Brecht, a

Arguedas y a ese joven muerto heroicamente hace tan poco en Madre de Dios, Javier Heraud» (p. 50).

Imagen 3. Retrato de Edgardo Rivera Martínez. Lima, 2013. Foto: Handrez García, Casa de la Literatura Peruana.

A pesar de las lecturas izquierdistas y las simpatías radicales del protagonista, el relato no remite al realismo crítico ni se centra en la arena política. Más bien, se aviene al título *Libro del amor y de las profecías*, pues la comedia humana en Jauja se presenta a través de los filtros del erotismo y, además, la realidad cotidiana se enriquece con objetos y sucesos fantásticos. La novela conjuga de modo admirable tres características esenciales de la escritura de Rivera Martínez: la expresión y representación del tipo humano encarnado en Claudio Alaya y Juan Esteban Uscamayta, la intervención de lo sobrenatural en la realidad conocida y, por último, la indagación en el plano de la intimidad y los afectos.

En *País de Jauja*, el deseo erótico es una de las materias principales en la educación sentimental del protagonista. La índole de ese deseo cambia según sus objetos y, aunque abarca una gama que va desde el ardor lúbrico a la admiración platónica, su culminación ocurre con la primera relación amorosa de Claudio Alaya. Si bien Uscamayta es mucho más experimentado que Claudio, desde el principio sabemos que su prima, la astróloga Urganda, inspira en él un amor que nunca habrá de consumarse.

La idealización romántica se expresa también en la impresión que le provoca la tejedora Celeste Gandarías, «bella y ausente como siempre, y como siempre nimbada por ese halo de virginal pureza» (1999, p. 19). Con una joven madre soltera, Justina, mantiene el protagonista una relación definida por una «dulce lascivia» (p. 53).

Dos líneas argumentales —una, picaresca y gruesa; la otra, fantástica y erudita— se entretejen a lo largo de *Libro del amor y las profecías*. En ambas cumplen un papel capital los personajes femeninos: Rosa Ibáñez, la ex devota e improbable fundadora de un prostíbulo; y Celeste Gandarías, la hermosa artesana que borda un hermético y extraordinario manto cuyas imágenes cifran acontecimientos relativos a la ciudad. La composición fragmentaria, en la cual se unen las entradas del diario con la correspondencia del protagonista y citas de artículos, no impide que *Libro del amor y las profecías* desarrolle las dos historias principales. A ellas puede añadirse una tercera, en la cual se combinan el tono y la índole de las tramas del prostíbulo y el manto: la historia de la cómica y fantástica maldición de Urganda al funcionario que censura sus labores de adivina. La convergencia del lirismo contemplativo, la mimesis de un medio social concreto y la invención fantástica, así como la importancia del tema amoroso, la comicidad y la dimensión metaliteraria, hacen de *Libro del amor y de las profecías* una de las novelas más singulares y complejas de la literatura peruana contemporánea.

La vida de las utopías

En las últimas décadas del siglo, el clima intelectual y político se nubló para quienes —como Gutiérrez y Rivera Martínez— se identificaban con posiciones de izquierda y, sobre todo a partir de la década de 1960, habían visto en la utopía socialista un horizonte deseable. El vacío creado por la crisis de los grandes relatos de emancipación y el colapso del proyecto histórico iniciado con la revolución rusa lo ocupó, casi sin competencia, un consenso neoliberal y autoritario. La muerte de las utopías fue un tema recurrente en el ámbito internacional. En el Perú tuvo una resonancia particular, dado el paisaje de destrucción producto de los años de la guerra interna y el terror senderista. *Babel el paraíso* (1993), de Miguel Gutiérrez, reivindica en ese contexto la dimensión utópica, pero en un modo radicalmente distinto a la visión maoísta que el autor había seguido desde su juventud. Por su parte, Edgardo Rivera Martínez expresa en *País de Jauja* su propia versión del impulso utópico: la novela propone el encuentro de la memoria regional con la esperanza de lograr un estado de convivencia creativa. *A la hora de la tarde y de los juegos* (1996) y *Diario de Santa María* (2008), dos breves libros tributarios del ambiente y la sensibilidad de *País de Jauja*, tienen un carácter deliberadamente íntimo y nostálgico. La escala y el propósito de esos dos volúmenes circunscriben sus personajes y anécdotas a un estadio ya distante de la experiencia,

que evocan con cordial melancolía. A diferencia de *País de Jauja* y *Libro del amor y de las profecías*, la imagen —en clave realista o fantástica— de una comunidad ideal no orienta la representación. Esta se centra en dos aspectos no explorados en las dos novelas mayores: la infancia, en *A la hora de la tarde y de los juegos*; y la amistad entre mujeres, en *Diario de Santa María*.

El *pathos* apocalíptico, que acoge visiones de pesadilla y fantasías de destrucción, recorre *La violencia del tiempo*. La imaginación utópica, en contraste, se manifiesta sobre todo en las formas del ágora o el diálogo, pues su impulso es el de resolver conflictos y exponer soluciones. *Babel el paraíso* tiene la forma de una extensa intervención en una asamblea: el narrador es un viajero que comunica sus experiencias como miembro de una comunidad feliz. Esa comunidad la encontró en un remoto territorio, velada pero inconfundiblemente la China. La tierra de Mao, sin embargo, no es la utopía. Esta no es un lugar, sino un modo de relación que vincula a hombres y mujeres de distintas lenguas y culturas que, pese a ello, se entienden. Babel no es ya la cacofónica discordia de las lenguas, sino la posibilidad de una polis virtual basada en el diálogo. En la Babel de Gutiérrez no hay una sola lengua, pero la comunicación fluye, aunque los miembros de esa sociedad fuera del estado no sean políglotas. La paradoja es solo aparente. Esa colectividad no tiene su modelo en la nación, sino en la literatura universal.

La cercanía del género de las utopías a la literatura de viajes es conocida. Por ejemplo, Rafael Hitlodeo es el navegante que trae noticias de la isla de Utopía en el célebre libro de Tomás Moro. Rivera Martínez, investigador de las referencias al Perú en las obras de viajeros europeos, revela en sus obras de ficción el interés que le inspiran los libros sobre ciudades idealizadas o ideales. En *Libro del amor y de las profecías,* los cinco volúmenes de *Civitatis Orbis Terrarum,* del renacentista alemán Georg Braun, dan testimonio de esa afinidad, que por otra parte delata la admiración de Rivera Martínez por la obra de Jorge Luis Borges. Junto a Jauja, Lima —y, en particular, las viejas calles de Barrios Altos— es el escenario donde sitúa Rivera Martínez sus relatos. En varios de ellos, el autor explora la vena fantástica. Si el cuento «Ángel de Ocongate» es la mejor expresión de esa tendencia en un contexto rural y andino, *Ciudad de fuego* tiene el mismo rango en los textos de ambiente citadino. Aunque publicada originalmente en 1979, la *nouvelle* alcanzó un público mayor en 2000, cuando apareció en el volumen *Ciudad de fuego* junto a *Un viejo señor en la neblina* y *El visitante.* «Ciudad de neblinas» (2000, p. 28) es la capital peruana para el narrador de *Ciudad de fuego*, el bibliotecario introvertido que, al cabo de siete años de paciente preparación, emigra sobrenaturalmente de «un medio anárquico y heterogéneo como el de Lima» (p. 22) a un espacio ideal y propio. Paradójicamente, la utopía del personaje —quien, por su sensibilidad y sus gustos, se revela como otro de los alter egos de Rivera Martínez— no es una sociedad, sino la

afirmación plena de la soledad: el narrador dibuja el plano urbanístico de una visión de infancia y, con asombro, descubre cómo la representación se convierte en presencia. Dice el vidente: «Y así, la ciudad que vislumbré en esa noche tan lejana, cercada por vetas de agua, se ofrecía ahora mis ojos estriada por esos anillos, como una imposible Ciudad de Fuego» (p. 42). En el relato, dibujar es una labor análoga a la de escribir: «Y mi obra estaba allí, en mi mesa, con esos planos, como nave que se apresta para levar anclas e iniciar un viaje» (p. 43).

La escritura literaria se figura, entonces, como un ámbito de plenitud que —sea en la forma de los miembros de la comunidad cosmopolita de *Babel, el paraíso* o la urbe ideal de *Ciudad de fuego*— es menos una alternativa para el futuro que una opción ética y estética en la actualidad de la experiencia. Esa valoración del oficio de escribir y del poder de la ficción coloca a Gutiérrez y Rivera Martínez en el campo de quienes han afirmado la primacía de la literatura como forma de simbolización y conocimiento. Por todo ello, Miguel Gutiérrez y Edgardo Rivera Martínez encarnan ejemplarmente un modelo de intelectual cuyo rol es central en la cultura peruana: el escritor que, comprometido con su vocación y preocupado por su lugar en la sociedad, afirma la autonomía de la literatura y, al mismo tiempo, busca en su escritura perfilar el contorno de su propia identidad y de la nación a la que pertenece.

Bibliografía

Arguedas, José María (2012a). Entre el kechwa y el castellano. *La angustia del mestizo*. En *Obra antropológica.* (tomo I, pp. 206-208). Lima: Horizonte.

Arguedas, José María (2012b). *Folklore del valle del Mantaro*. En *Obra antropológica* (tomo 3, pp. 15-235). Lima: Horizonte.

Aubés, Françoise (2016). Edgardo Rivera Martínez: un escritor entre dos mundos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 84, 215-223.

Berg, Walter Bruno (2008). Interculturalidad en los Andes: música y transcripción en *País de Jauja*, de Edgardo Rivera Martínez. *Inti*, 67-68, 127-138.

Cortez, Enrique (2009). La ficción garcilasista: El Inca Garcilaso en la narrativa peruana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 70, 125-147.

Elmore, Peter (2007). La sangre y la letra: los modos de la filiación en *La violencia del tiempo*, de Miguel Gutiérrez. *Revista Iberoamericana*, 220, 631-647.

Ferreira, César (comp.) (2006). *Edgardo Rivera Martínez: nuevas lecturas.* Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Ferreira, César & Ismael Márquez (comps.) (1999). *De lo andino a lo universal. La obra de Edgardo Rivera Martínez.* Lima: Fondo Editorial PUCP.

Galdo, Juan Carlos (2008). *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX.* Lima: IEP.

Gutiérrez, Miguel (1969). *El viejo saurio se retira,* Lima: Milla Batres.

Gutiérrez, Miguel (1991). *La violencia del tiempo.* Lima: Milla Batres.

Gutiérrez, Miguel (1992). *La destrucción del reino,* Lima: Milla Batres.

Gutiérrez, Miguel (1993). *Babel, el paraíso.* Lima: Colmillo blanco.

Gutiérrez, Miguel (1998). *Hombres de caminos.* Lima: San Marcos.

Gutiérrez, Miguel (1996). *Poderes secretos*. Lima: Campodónico.

Gutiérrez, Miguel (2001). *Una pasión latina*. Lima: Alfaguara.

Gutiérrez, Miguel (2008a). *Confesiones de Tamara Fiol*. Lima: Alfaguara.

Gutiérrez, Miguel (2008b). *El mundo sin Xóchitl.* Lima: Punto de lectura.

Gutiérrez, Miguel (2014). *Kymper.* Lima: Alfaguara.

Monteagudo, Cecilia & Víctor Vich (comps.) (2002). *Del viento, el poder y la memoria. Materiales para una lectura crítica de Miguel Gutiérrez.* Lima: Fondo Editorial PUCP.

Portugal, José Alberto (2004). Héroes de nuestro tiempo. La formulación de la figura del protagonista en tres narraciones de Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce y Miguel Gutiérrez. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 59, 229-248.

Riva-Agüero, José de la (1962). *Obras completas II*. Lima: Instituto Riva-Agüero.

Rivera Martínez, Edgardo (1993). *País de Jauja.* Lima: Peisa.

Rivera Martínez, Edgardo (1996). *A la hora de la tarde y de los juegos.* Lima: Peisa.

Rivera Martínez, Edgardo (1999a). *Cuentos completos*. Lima: Alfaguara.

Rivera Martínez, Edgardo (1999b). *Libro del amor y de las profecías.* Lima: Peisa.

Rivera Martínez, Edgardo (2000). *Ciudad de fuego y otras dos novelas cortas.* Lima: Alfaguara.

Rivera Martínez, Edgardo (2006). *Danzantes de la noche y de la muerte y otros relatos.* Lima: Alfaguara.

Rivera Martínez, Edgardo (2008). *Diario de Santa María.* Lima: Alfaguara.

Rivera Martínez, Edgardo (2012). *A la luz del amanecer.* Lima: Alfaguara.

Torre, María Elena (2014). Entre la fundación y el derrumbe: *La violencia del tiempo*, de Miguel Gutiérrez. *Revista Iberoamericana*, 247, 373-398.

Vich, Víctor (2000). El secreto poder del discurso: notas sobre Miguel Gutiérrez (y sobre el Inca Garcilaso). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 51, 141-153.

Anexos

Cronología

Javier de Taboada
Casa de la Literatura Peruana

1904

José Pardo y Barreda (1864-1947) asume la presidencia tras la muerte de Manuel Candamo. Su gobierno se caracterizó por su apoyo a las reformas educativas.
Teresa González de Fanning (1836-1918) publica el relato histórico *Roque Moreno*. A pesar de hacer visible la participación de la población negra en las luchas por la independencia, evidencia los prejuicios raciales de la época.

Clemente Palma (1872-1946), una de las figuras gravitantes en la introducción del cuento moderno y en la génesis de la literatura fantástica peruana, publica *Cuentos malévolos*, con prólogo de Miguel de Unamuno. El libro será reeditado en 1914 con prólogo de Ventura García Calderón. Su segundo libro de relatos será *Historietas malignas* (1925).

Manuel González Prada (1844-1918) publica «Nuestros indios», incorporado luego a la segunda edición (1924) de *Horas de lucha* y, un año después, «La cuestión indígena», como parte de su colaboración con la revista *Los parias*.

1905

Enrique A. Carrillo, «Cabotín» (1876-1936) publica su novela epistolar *Cartas de una turista*, que transcurre en el balneario limeño de Chorrillos a comienzos del siglo XX.

José de la Riva Agüero y Osma (1885-1944) publica su tesis *Carácter de la literatura del Perú independiente*, una de las primeras miradas diacrónicas de la literatura republicana. Más adelante, en *Elogio del Inca Garcilaso* (1916) cifra la identidad peruana en la idealización del mestizaje.

Adolfo Vienrich (1867-1908), intelectual tarmeño del círculo de González Prada, publica *Tarmap Pacha-Huaray/Azucenas quechuas*, notable entrada de la literatura quechua en la escena literaria.

1907

La industria cauchera del departamento de Loreto alcanza a representar el 21% del total de exportaciones del país. Iniciado en 1882, el *boom* cauchero llegará su punto más bajo en 1912. A partir de entonces, ocurrirá una crisis en la vida política y cultural de Iquitos. Manuel Mesones Muro (1862-1943), publicó en 1903 *Vías al Oriente Peruano*, una crónica fundamental de la explotación cauchera y sus injusticias sociales y ambientales.

1908

Augusto B. Leguía (1863-1932) asume la presidencia del Perú en su primer período (1908-1912).

Manuel González Prada (1844-1918) publica *Horas de lucha*.

1909

Pedro Zulen (1889-1925), Dora Mayer (1868 -1959) y Joaquín Capelo (1852 -1925) forman la Asociación Pro-Indígena en las aulas de la Universidad de San Marcos de Lima.

1910

Desde el exilio en San Antonio, Texas, el 5 de octubre, Francisco Madero proclama el Plan de San Luis, un llamado a tomar las armas contra el gobierno de Porfirio Díaz. Es el inicio de la Revolución en México.

Leonor Espinosa de Menéndez publica *Zarela, novela feminista*.

1911

Abraham Valdelomar (1888-1919) publica en entregas dos novelas cortas, de corte experimental: *La ciudad de los tísicos*, en la revista *Variedades*, y *La ciudad muerta*, en *La Ilustración Peruana*.

1912

Guillermo Billinghurst Angulo (1851-1915) asume la presidencia con el vasto apoyo de movimientos obreros. Durante su presidencia se vivió una progresiva confrontación con el congreso dominado por la oposición, además se intensificaron las huelgas y ocurrieron matanzas de campesinos en Chucuito y Azángaro. No llegará a culminar su gobierno debido a la crisis política y social que enfrentó.

Aparece *El Deber Pro-Indígena*, órgano de la Asociación Pro-Indígena, que se publicó hasta 1917.

1913

Abraham Valdelomar publica el cuento «El caballero Carmelo» en las páginas de *La Nación* de Lima, el 13 de noviembre. Este cuento es un texto clave en el desarrollo de la narrativa «criolla» y «regionalista» moderna.

1914

Se inicia la Primera Guerra Mundial (1914-1918).
Guillermo Billinghurst es depuesto de su cargo por el golpe dirigido por el coronel Óscar R. Benavides.

Ventura García Calderón (1886-1959) publica *Dolorosa y desnuda realidad*, cuentos de carácter cosmopolita y modernistas localizados en la Europa de la preguerra.

Zoila Aurora Cáceres (1877-1958) publica en París la novela *La rosa muerta*.

1916

Abraham Valdelomar funda la revista *Colónida*. Solo se publicaron cuatro números entre enero y mayo; la revista, sin embargo, tuvo un impacto importante en virtud de su llamado a la renovación artística y a su capacidad de convocar a los mejores escritores del momento.

1917

Revolución en Rusia: en febrero el zar se ve obligado a renunciar y se forma un gobierno provisional; en octubre, el gobierno provisional es derrocado y se instaura un gobierno bolchevique. Se inicia la guerra civil en Rusia. Con el triunfo bolchevique se funda, en 1922, la Unión Soviética (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas).

Manuel A. Bedoya (1888-1941) publica en Madrid su novela *El hijo del doctor Wolffan (un hombre artificial). Novela de lo maravilloso*, texto de naturaleza híbrida, en un punto intermedio entre la narrativa fantástica y la ciencia ficción.

Abraham Valdelomar publica *Yerba Santa* en la revista *Mundo Limeño*. Esta novela corta (probablemente escrita entre 1904-1906) será incluida un año después en el volumen *El caballero Carmelo*.

1918

Muere Manuel González Prada el 22 de julio.

Abraham Valdelomar (1888-1919) presenta su volumen de cuentos *El caballero Carmelo*, en el que, junto a sus célebres narraciones criollas, como «El caballero Carmelo» y «El vuelo de los cóndores», presenta también relatos de texturas fantásticas y espectrales.

Angélica Palma (1878-1935), hija del famoso tradicionista, publica la novela *Vencida. Ensayo de novela de costumbres*, en la ciudad de Barcelona. Toca el tema de

cómo el matrimonio y el amor romántico pueden ser fatales para una mujer que precia su autonomía.

Jenaro Herrera Torres (1861-1941) publica *Tradiciones y leyendas de Loreto*. En poco tiempo, esta publicación se convirtió en un referente de la narrativa dedicada a la recolección y reescritura de las tradiciones orales, mitos e historia oral de la Amazonía.

En diciembre de 1918 entran en huelga las fábricas de tejidos El Inca, Vitarte, El Progreso, San Jacinto, La Victoria, La Unión y los obreros panaderos. El movimiento por las ocho horas crea una organización sin precedentes que logra convocar a una huelga general y conquistar la jornada general de ocho horas diarias de trabajo.

1919

Augusto B. Leguía, candidato vislumbrado como ganador de las elecciones, da un golpe de Estado el 4 de julio y asume el poder como presidente provisorio. El Congreso es disuelto y se forma una Asamblea Constituyente que ratifica a Leguía como ganador de las elecciones. Leguía asume por segunda vez la presidencia en octubre. Gobernará hasta 1930. Este período se conoce como el Oncenio. El régimen de Leguía va a restringir la libertad de prensa y va a perseguir a los opositores políticos. Su gobierno impulsó la modernización del país por medio de un gran plan de obras públicas. Es el inicio de la dependencia del Perú del capital norteamericano.
Mueren Ricardo Palma, el 6 de octubre, y Abraham Valdelomar, el 3 de noviembre.

Lastenia Larriva de Llona (1848-1924) publica sus *Cuentos*. De un lado, los cuentos ofrecen una imagen del proceso de transformaciones experimentado por Lima; de otro lado, se puede reconocer entre esos textos el llamado de lo gótico y lo fantástico.

Delia Colmenares (1887-1968) publica la novela *Confesiones de Dorish Dam*, que es el inicio de la corriente de ficciones lesbianas en el Perú.

1920

Enrique López Albújar (1872-1966) publica el libro de relatos *Cuentos andinos*. En 1928, en «El proceso de la literatura» de los *Siete ensayos…*, Mariátegui lo va a proyectar como el inicio del Indigenismo literario.

Se forma el Grupo Resurgimiento en el Cusco, en el que participan Luis E. Valcárcel y José Uriel García, entre otros.

1921

De forma póstuma se publica *Los hijos del sol*, de Abraham Valdelomar. Estos textos se fueron forjando a lo largo de años en contacto con la corriente «incaísta» que se manifiesta con fuerza en los ámbitos artísticos e intelectuales de la época.

José Gálvez (1885-1957) recopila sus crónicas urbanas en *Una Lima que se va,* que presenta prácticas, rituales y costumbres, así como personajes y espacios del centro

histórico de la ciudad que se encuentran, según el autor, en vías de extinción. En un libro posterior, *Calles de Lima y meses del año* (1943), revela su erudición con respecto a la toponimia de las calles, manzanas, barrios y plazas del centro de la ciudad.

Levantamiento, en Loreto, del capitán Guillermo Cervantes Vásquez, como respuesta a la crisis suscitada por el fin del ciclo de la explotación del caucho. Muchos intelectuales abandonan Iquitos: o regresan a Lima, o son perseguidos y se exilian en el extranjero por un tiempo. El crecimiento económico de la Selva Baja entra en recesión y no verá cambios significativos hasta la década de 1960. En la Amazonía la población vive un sentimiento de abandono por parte del gobierno central.

1923

María Jesús Alvarado (1878-1971) publica la novela corta *Nuevas cumbres*. Años más tarde publicará *Amor y gloria* (1952).

César Vallejo (1892-1938) publica en los Talleres Gráficos de la Penitenciaría el volumen de relatos *Escalas*; y en la serie «La novela peruana (publicación quincenal ilustrada)», dirigida por Pedro Barrantes Castro, Vallejo publica la novela corta *Fabla salvaje*. En esta serie publicarán también novelas cortas, ese mismo año, entre otros: Enrique López Albújar, *Una posesión judicial*, interesante relato de tipo policial-gótico; Clemente Palma, *Mors ex vita* (que había aparecido en 1918 en *Mercurio Peruano*); Manuel Beingolea Balarezo (1881-1953), *Bajo las lilas,* cuyo escenario es Barranco; Amalia Puga de Losada (1886-1963), *El voto*; María Isabel Sánchez Concha (1889-1977), *El diablo hizo sin querer un santo*; José F. de la Puente (1882-1959), *El Forjador*; José Gálvez, *La boda*. Esta notable lista de novelas cortas revela el vigor de su práctica en nuestro medio.

1924

Se funda la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), que busca movilizar al pueblo latinoamericano contra el imperialismo norteamericano. En 1930 Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), funda a su vez el Partido Aprista Peruano (PAP).

Se publica en el diario chinchano *La Acción* el relato *Ildefonso*, de Carlos Camino Calderón (1884-1956). Este relato ganó el primer puesto por la celebración del Centenario de la Batalla de Ayacucho. Contribuye a visibilizar y revalorar la participación de los africanos y afrodescendientes en las gestas libertarias.

Ventura García Calderón (1886-1959) publica el libro de cuentos *La venganza del cóndor*. Las historias tienen lugar en distintos ámbitos del Perú, donde el autor vivió algunos años de su primera juventud. Predomina en el libro una visión exótica en torno a los indígenas, y sobresale el tratamiento del material gótico-fantástico asociado a las creencias y la imaginación de los pueblos originarios.

Hildebrando Castro Pozo (1890-1945) publica *Nuestra comunidad indígena*. Había publicado el año anterior el libro de relatos *Celajes de sierra*.

1925

Luis E. Valcárcel (1891-1987) publica los libros *Del ayllu al imperio* y *De la vida incaica* con los que comienza a asentar su prestigio intelectual y a acentuar la presencia de lo andino.

1926

José Carlos Mariátegui (1894-1930) funda la revista *Amauta*, con el objetivo de presentar novedosas ideas sobre arte, política y peruanidad. El indigenismo fue central en su pensamiento socialista y revolucionario.

Enrique López Albújar publica el controversial ensayo «Sobre la psicología del indio» en el N° 4 de la revista *Amauta.*

Ventura García Calderón publica *Danger de mort*. *Récits péruviens*, textos traducidos del español (*Peligro de muerte*) para su publicación en Francia.

1927

Entre enero y marzo se desarrolla la polémica del indigenismo que envuelve a José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, entre otros.

Alberto Hidalgo (1897-1967), más conocido como poeta, publica en Buenos Aires su único libro de narrativa corta titulado *Los sapos y otras personas*, uno de los textos emblemáticos de la literatura fantástica peruana de raigambre vanguardista.

Luis E. Valcárcel publica *Tempestad en los Andes*, de gran influencia en el movimiento indigenista. El prólogo es de Mariátegui y el colofón es de Luis Alberto Sánchez.

María Wiesse (1894-1964) publica la novela *La huachafita,* una narrativa sobre el uso de la sexualidad como instrumento de ascenso social, en el que los hombres de clase alta y las mujeres trabajadoras participan de manera desigual.

1928

Se funda oficialmente el Partido Socialista Peruano, de orientación marxista y antiimperialista, cuyos actores principales fueron José Carlos Mariátegui, Julio Portocarrero, Avelino Navarro, César Hinojosa, Fernando Borja, Ricardo Martínez La Torre y Ricardo Bergman.

Mariátegui publica como libro sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. El sétimo ensayo, «El proceso de la literatura», va a tener una gran influencia en la manera en cómo pensamos la literatura peruana moderna.

Luis Alberto Sánchez (1900-1994) publica el tomo I de su *Literatura peruana: derrotero para una historia espiritual del Perú*. El tomo II aparecerá el año siguiente.

Matalaché, de Enrique López Albújar se publicó en Piura. Esta novela irrumpe en el escenario literario cuando el debate intelectual y político en el Perú se concentraba en la situación del «indio». Con muchas ediciones en su haber, es la novela de temática afroperuana más difundida.

Martín Adán (1908-1985), seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides, publica la novela vanguardista *La casa de cartón*, ambientada en el distrito de Barranco. El prólogo es de Luis Alberto Sánchez y el colofón es de Mariátegui. Con esta novela se inicia una nueva forma de representación de la experiencia de la ciudad.

César Falcón publica en Madrid *El pueblo sin Dios*, novela escrita en 1923, según testimonio de José Carlos Mariátegui en la nota que le dedica en febrero de 1929.

César Velarde Bermeo publica en Guayaquil, durante el exilio, *Sacha-Novela. Casi-novela de costumbres y leyendas amazónicas*, considerada la primera «novela de la selva» en el Perú, en la línea de *La vorágine* (1924) del escritor colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928). Con ella se abre una tendencia por representar la vida de frontera en la Amazonía en el período poscauchero.

1929

Se firma con Chile el Tratado de Lima, mediante el cual la provincia de Tacna se reincorpora al Perú, en tanto la de Arica permanece en poder de Chile.

Se empieza a publicar, en la edición sabatina del diario *La Voz de Chincha*, una columna breve titulada «Charla en el mercado», que seguirá apareciendo hasta 1931. Se trata de textos anónimos que constituyen uno de los primeros intentos de trabajar, recrear y ficcionalizar el habla popular y la visión del mundo de los afroperuanos de Chincha. Víctor Salazar Yerén recopila más de treinta textos y los publica en un libro titulado *Charla en el mercado. Diálogos costumbristas (1929-1931)* en 2018.

1930

El 16 de abril muere José Carlos Mariátegui.
El 25 de agosto el gobierno de Leguía es derrocado por un golpe liderado por el coronel Luis M. Sánchez Cerro. Se establece una Junta de Gobierno.

José Diez Canseco (1904-1949) entrega la primera edición de su colección *Estampas mulatas* compuesta de dos relatos (novelas cortas), «El Gaviota» y «El kilómetro 83». Más adelante se reeditará, incluyendo nuevos cuentos, en 1938, 1951 y 1973. Retrata, principalmente, a personajes del mundo popular, gente de la calle y desposeídos, regidos por sus propias leyes. Publica también la novela corta *Suzy*, que se ambienta en Barranco y presenta el mundo de las clases medias.

Aparece *El nuevo indio*, de José Uriel García (1894-1965). Este libro y *Tempestad en los Andes* marcan un hito importante en la articulación del discurso indigenista.

1931

En las elecciones convocadas por la Junta Nacional de Gobierno, presidida por David Samanez Ocampo, el ganador es Luis M. Sánchez Cerro (1889-1933), que asume la presidencia del Perú. Su gobierno afrontó una grave crisis política debido en parte a la oposición del partido aprista, que desconoció su triunfo; se darían a continuación hechos sangrientos, persecuciones, sublevaciones en Cajamarca, Callao y Trujillo.

César Vallejo (1892-1938) publica en Madrid *El Tungsteno*, novela social que retrata las duras condiciones de los trabajadores mineros.

Rosa Arciniega (1909-1999) publica la novela *Engranajes,* que tiene como protagonistas a dos trabajadores mineros. La novela encarna una crítica al mundo del trabajo y su carácter alienante.

Xavier Abril (1905-1990) publica el texto experimental y difícilmente clasificable *Hollywood*. Le seguirá la novela corta *El autómata* (publicada en 1993 pero escrita entre 1929 y 1930) que representa la vena fantástica de Abril y revela su conocimiento de la tradición del horror del siglo XIX.

1933

Adolf Hitler, líder del Partido Nacional Socialista, es nombrado canciller de Alemania. En 1934 asume el poder absoluto, inicia un período de brutal represión contra la izquierda política y empieza a poner en práctica políticas de exterminación contra la población judía y contra las personas homosexuales, entre otros grupos.

Sánchez Cerro es asesinado y asume la presidencia del Perú el general Óscar R. Benavides (1876 -1945). Durante su gobierno concluyó el conflicto con Colombia (1932-33) y se permitió el retorno de los desterrados apristas. Sin embargo, la persecución se reinició tras un intento revolucionario de parte de algunos apristas en Lima. Como resultado del conflicto con Colombia, el Perú pierde el llamado Trapecio Amazónico, hoy el extremo más meridional de la frontera de Colombia con Perú.

Manuel Beingolea Balarezo (1881-1953) publica su único libro de relatos, *Cuentos pretéritos*, que reúne diversos textos publicados en periódicos y revistas.

1934

Clemente Palma (1872-1946) publica *XYZ. Una novela grotesca*, aporte sustancial a la ciencia-ficción nacional.

José Diez Canseco publica la novela *Duque*, en la que hace una sátira a la vida de la clase alta limeña.

1935

Ciro Alegría (1909-1967) publica su primera novela, *La serpiente de oro*.

Fernando Romero (1905-1996) publica sus *Doce relatos de la selva*. La afinidad con la primera novela de Alegría consiste en ser relatos que muestran los desafíos sociales y ambientales que caracterizan a la colonización de la selva.

José María Arguedas (1911-1969) publica *Agua*, compuesto por tres cuentos escritos en el estilo «autobiográfico» en los que se representa el conflictivo mundo de los Andes como el espacio de crecimiento y socialización del protagonista.

1936

En España un intento de golpe militar contra la Segunda República inicia la guerra civil. Además de recibir voluntarios internacionales, el «bando republicano» consigue el apoyo de la Unión Soviética y México, mientras que el «bando nacional», liderado por el general Francisco Franco, recibe apoyo de la derecha nacional e internacional, incluyendo las Fuerzas Armadas de la Alemania nazi y la Italia fascista. La guerra civil concluirá en 1939 con el triunfo del bando nacional.

Alicia Bustamante Vernal (1907-1968), junto con su hermana Celia (1910-1973), fundan la peña Pancho Fierro, que tendrá tres décadas de actividad, hasta 1967, y que convocó a destacadas personalidades de distintas generaciones y latitudes. Se generó así un espacio para la presentación de arte popular. En el grupo fundador se encontraban también José Sabogal, Julia Codesido, José María Arguedas, Emilio A. Westphalen, Teresa Carvallo, Manuel Moreno Jimeno y el mexicano Moisés Sáenz.

1937

López Albújar publica *Nuevos cuentos andinos*, libro, sin lugar a dudas, importante, pero que no concitó la misma atención que el primero.

1938

Jorge Basadre (1903-1980) publica *Literatura inca*, como parte de la Biblioteca de la Cultura Peruana dirigida por Ventura García Calderón.

José María Arguedas publica *Canto kechwa; con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*.

1939

Inicio de la Segunda Guerra Mundial. Alemania invade Polonia. Como respuesta, Inglaterra y Francia, los Aliados, le declaran la guerra. Italia (1940) y Japón (1941) se unen a Alemania para constituir las llamadas Potencias del Eje.

Ciro Alegría publica *Los perros hambrientos*, su segunda novela.

Francisco Izquierdo Ríos (1910-1981) hace su primera publicación en el género de cuentos: *Ande y Selva*. La segunda parte de esta colección contiene diecisiete relatos amazónicos. Izquierdo Ríos, uno de los intelectuales más influyentes en la literatura y la educación, continuará publicando en este género hasta 1978.

Arturo Burga Freitas (1908-1970) publica un clásico de la literatura amazónica: *Ayahuasca*, colección de nueve relatos.

1940

Alemania invade la Unión Soviética, con la que tenía un pacto de no agresión. Japón, que había invadido la República de China en 1937, ataca Pearl Harbor (Hawái) y los Estados Unidos le declaran la guerra a los países del Eje. En el Perú, el primer gobierno de Manuel Prado (de 1939 a 1945) le declara la guerra al Eje.

Ciro Alegría, en el exilio, publica *La leyenda del nopal*, libro de cuentos para niños. Será uno de los dos libros de cuentos que publicó en vida. Publica también el cuento «Nacimiento» (publicado luego como «El nacimiento de Zenón Cusma»), que debía constituir el primer capítulo de una novela inconclusa, «La flauta de pan».

Fernando Romero publica la colección de cuentos *Mar y playa*. Posteriormente, en su trabajo académico, se dedicó a estudiar el aporte afroperuano a la cultura nacional, en libros como *El negro en el Perú y su transculturación lingüística* (1987), *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú* (1988) y *Safari africano y compraventa de esclavos para el Perú (1412-1818)* (1994).

1941

Ciro Alegría publica su novela *El mundo es ancho y ajeno*, considerada su obra maestra. Con ella completa su trilogía, iniciada con *La serpiente de oro* (1934) y *Los perros hambrientos* (1938).

José María Arguedas publica su primera novela, *Yawar fiesta*. Es parte de su primera etapa literaria donde, a partir de *Agua* (1935), busca revelar el poder simbólico de la cultura indígena en un contexto en que se la niega.

Ventura García Calderón publica en París la novela *1911*, probablemente escrita o empezada en 1911 como parte de su experiencia de retorno al Perú.

1942

En el Perú, se conmemora el Cuarto Centenario del Descubrimiento del Río Amazonas. El presidente Manuel Prado y Ugarteche declaró esta celebración en el contexto del fin del conflicto con el Ecuador y de la renovación de la explotación cauchera por la Segunda Guerra Mundial.

También a propósito del Cuarto Centenario, la revista educativa *Trocha* (1941-1942) fundada por Francisco Izquierdo Ríos le dedica un número a esta

celebración. El «Grupo Trocha» fue fundamental para vincular el desarrollo de la literatura en la Amazonía con el de la educación, que es una línea de acción que nunca ha perdido vigencia. Además, por estos años aparecieron las primeras novelas históricas en torno a los personajes Gonzalo Pizarro, Lope de Aguirre y Fitzcarrald.

Arturo D. Hernández (1903-1970) publica su novela *Sangama*, que representa el exponente más reconocido de una narrativa amazónica que hace de la selva la Frontera desde la cual puede surgir una regeneración del país. Otros títulos importantes de Hernández son *Selva trágica* (1954), y *Bubinzana, la canción mágica del Amazonas* (1960).

César Augusto Lequerica Delgado (1913-1970) publica su popular *Sachachorro,* antología de relatos y crónicas de la selva.

1944

La escritora iqueña María Rosa Macedo (1909-1991) publica *Rastrojo*, novela protagonizada por afrodescendientes, que discurre por varias décadas y presenta la vida de cinco generaciones que padecen los lastres de la esclavitud. Anteriomente había publicado sus cuentos, *Ranchos de caña* (1941), también ambientados en el espacio rural. Seguirá con la misma temática en los cuentos de *Hombres de tierra adentro* (1948).

1945

Los Estados Unidos estallan bombas atómicas en las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki. Concluye la Segunda Guerra Mundial con la victoria de los Aliados.

José Luis Bustamante y Rivero es elegido presidente. Llega al poder encabezando el Frente Democrático, una alianza de la cual era parte el Partido Aprista Peruano.

Alejandro de la Jara (1915-196?) publica en la colección «Narraciones terroríficas», de la Editorial Molino en Buenos Aires, la novela corta *El castillo de los Bankheil,* de tema vampírico.

1947

Carlota Carvallo de Núñez (1909-1980) publica *Rutsí, el pequeño alucinado*, al que seguirá, años más tarde, *El arbolito y otros cuentos* (1962). Carvallo utiliza códigos tradicionales, próximos a los de las leyendas y mitos populares, para construir ficciones de auténtico poder imaginativo y originalidad.

1948

Manuel A. Odría (1896-1974) se levanta contra el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero y toma el poder. En 1950 se convoca a elecciones presidenciales, en las cuales Odría triunfa y asume el poder hasta 1956. Este período de gobierno (1948-1956) se conoce como el «Ochenio».

1949

Amalia Puga (1866-1963) publica el libro de cuentos *El jabón de hiel*. Las historias presentan los modos en que las mujeres cumplen con las expectativas sociales y el trato que se dan entre ellas mismas que fortalece la autoridad patriarcal.

1950

José Durand (1925-1990) publica su libro emblemático *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes*, (publicado también como *Ocaso de sirenas: manatíes en los siglos XVI*) combinación de lo imaginativo con la erudición historiográfica. En 1987 se publicaron sus cuentos reunidos bajo el título *Desvariante.* Durand fue también un destacado especialista en la obra del Inca Garcilaso de la Vega.

Francisco Izquierdo Ríos publica su primera «novela urbana» amazónica: *Días oscuros*. Le seguirá, en esta línea, *Belén* (1971).

1953

Eleodoro Vargas Vicuña (1924-1997) publica su primer libro de relatos, *Nahuín,* que renovó estilísticamente la literatura indigenista, iniciando la fase neoindigenista en las letras peruanas. Le seguirá *Taita Cristo* (1964). Sus cuentos están caracterizados estilísticamente por el lirismo, la brevedad y el manejo de diversos recursos como múltiples puntos de vista, constante presencia del diálogo, elementos míticos y atmósferas trágicas.

1954

Enrique Congrains Martín (1932-2009) publica los cuentos de *Lima, hora cero* y, un año más tarde, la colección de cuentos *Kikuyo* (1955). Los cuentos de *Lima, hora cero* expresan a través de una temática y técnicas novedosas el proceso de cambios profundos por los que atraviesa la ciudad de Lima.

Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) publica su libro de cuentos *Náufragos y sobrevivientes,* al que seguirá *Pobre gente de París* (1958).

Carlos Eduardo Zavaleta inicia su carrera literaria con *La batalla y otros cuentos*. Le seguirá en esta década, entre otras obras, la novela *Los Ingar* (1955), en la que experimenta con nuevas técnicas narrativas aprendidas de Joyce y Faulkner; y los cuentos de *El Cristo Villenas* (1956), que se diferencian de la narrativa indigenista previa tanto en los registros de tono (ironía, humor amargo) como en el tratamiento de la psicología de los personajes.

1955

Se logra el derecho al voto de las mujeres en el Perú. La poeta Magda Portal es una de las principales promotoras.

Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) inicia su carrera literaria con *Los gallinazos sin plumas.* Considerado por la crítica como el mayor cuentista peruano, cultivó diversas modalidades dentro de la narrativa breve. Su segundo libro *Cuentos de circunstancia* (1958), incorporaba una nueva temática centrada en el absurdo, textos de corte fantástico, aunque también algunas narraciones de corte realista. Luego se sumarían *Las botellas y los hombres* (1964), *Tres historias sublevantes* (1964), *Los cautivos* (1972), *El próximo mes me nivelo* (1972) y *Solo para fumadores* (1987).

Luis Loayza (1934-2018) publica *El avaro,* que sintetiza el anclaje del autor en lo fantástico. Más cerca de un realismo intimista están los cuentos que publicará más adelante en *Otras tardes* (1985).

La novela *Gregorillo* (1957) de Francisco Izquierdo Ríos (1910-1981) gana el segundo lugar en el Concurso de Novela organizado por la Editorial Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva. La novela ilustra una tendencia constante en la narrativa amazónica hacia un público infantil o, por lo menos, hacia relatos cuyos protagonistas son niños.

1956

Manuel Prado y Ugarteche (1889-1967) asume la presidencia por segunda vez gracias al apoyo del partido aprista. Impedidos de participar en las elecciones, el APRA dio su apoyo al partido de Prado a cambio de que este le levantara la proscripción.

Se funda el partido político Acción Popular en la provincia de Chincheros (Apurímac). Este evento se da luego de una serie de incidentes con el gobierno, pues Fernando Belaunde, opositor de Odría, lanza su candidatura con el Frente Nacional de Juventudes Democráticas. Sin embargo, su inscripción no fue aceptada y, en consecuencia, una multitud encabezada por Belaunde y estudiantes de la UNI y San Marcos se dirigieron a Palacio de Gobierno, donde fueron repelidos por la guardia y, famosamente, por el «manguerazo» de un carro rompe-manifestaciones. El episodio le dio gran notoriedad a Belaunde.

Segundo levantamiento armado importante en la Amazonía del Perú liderado por el general Marcial Merino Pereira, comandante general de la División de la Selva. Empezó el 10 de febrero y continuó por ocho días hasta que fue sofocado.

1957

Gamaliel Churata, seudónimo de Arturo Peralta Miranda (1897-1969), publica *El pez de oro.* Décadas antes, Churata había fundado el grupo Bohemia Andina (1915), la revista literaria *La Tea* (1917), el *Boletín Titikaka* (1926-30) y el Centro Cultural y Movimiento Orkopata, todos proyectos de animación cultural que buscaban el diálogo entre la identidad andina y la modernidad occidental.

Enrique Congrains Martín publica la novela *No una, sino muchas muertes,* que sitúa la acciones en los basurales de las márgenes del río Rímac. Muchos años después

volvió al oficio literario con las novelas *El narrador de historias* (2008) y *999 palabras para el planeta Tierra* (2009).

Alberto Wagner de Reyna (1915-2006) presenta el libro de relatos *La sonata de una nota perdida.*

Sara María Larrabure (1921-1962) publica su volumen de cuentos *La escoba en el escotillón,* orientado al cuento fantástico de corte absurdo existencialista.

Magda Portal (1900-1989), una de las fundadoras del APRA, publica su única novela *La trampa,* de tema político, que nos acerca a las disputas tras bambalinas que se dan en los partidos políticos y a la manipulación y uso de sus propios militantes.

1958

José María Arguedas publica su novela *Los ríos profundos*, a la que seguirá *El Sexto* (1961). Esta segunda etapa se caracteriza por el retorno a una vigorosa práctica de la narrativa de ficción, así como de su trabajo etnográfico; también retoma su práctica como traductor, con su atención puesta en la poesía quechua. Se trata de un momento en el cual distintas vetas de la imaginación de Arguedas encuentran su manera de expresión y convergen en la creación de un rico y complejo lenguaje.

Luis Felipe Angell, conocido como Sofocleto (1926-2004) publica la novela *La tierra prometida*, ambientada en una barriada. José María Arguedas discrepó con el premio que le fuera otorgado a la novela de Angell, discutiendo la validez de la representación de la experiencia migrante en esa novela. Esto suscitó una polémica con Sebastián Salazar Bondy y Julio Ramón Ribeyro.

Víctor Morey Peña (1900-1965) publica *El motelo*; y Humberto del Águila (1893-1970) publica *Cuentos amazónicos*. Ambas colecciones de cuentos plantean versiones novedosas de temas fundamentales en la narrativa «regionalista» amazónica desde el fin de la época del caucho: los desafíos del medio ambiente para generar crecimiento económico, el protagonismo de los animales como personajes y narradores y la presentación de humanos como animales. Los dos últimos son frecuentes en los relatos orales indígenas y no indígenas, y afín al llamado «perspectivismo amazónico» reconocido por los antropólogos a partir de la década de 1990.

1959

El primero de enero las fuerzas rebeldes encabezadas por Fidel Castro ingresan a Santiago de Cuba, derrocando al dictador Fulgencio Batista e instaurando el gobierno de la Revolución cubana. Muchos escritores e intelectuales latinoamericanos muestran su apoyo al nuevo gobierno.

Sarina Helfgott publica la antología *Cuento*. La antología reúne a diversas narradoras: Carlota Carvallo de Núñez, Sara María Larrabure, María Rosa Macedo,

Magda Portal, Elena Portocarrero, Virginia Roca, Rosa María Guerrero, Katia Saks y María Wiesse.

Mario Vargas Llosa publica su libro de cuentos *Los jefes*.

1960

Julio Ramón Ribeyro publica la primera de sus tres novelas: *Crónica de San Gabriel*.
Arturo D. Hernández, el autor de la novela *Sangama* (1942), publica su primera colección *La Tangarana y otros cuentos*. Entre los trece relatos es muy popular «El animal sobre sus patas traseras», narrado desde la perspectiva del roedor picure o añuje.

1961

Oswaldo Reynoso (1931-2016) publica el libro de cuentos *Los inocentes*, en el que ofrece un tratamiento novedoso en la representación de la cultura juvenil urbana.

1962

En el proceso electoral de este año, ninguno de los tres principales candidatos había recibido el tercio de los votos requerido por la Constitución, con lo cual la decisión tenía que pasar al Congreso. El escrutinio realizado daba una ligera ventaja al candidato Haya de la Torre sobre Belaunde Terry. El Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas, amparando denuncias de fraude, desconoce el proceso electoral y da el golpe el 18 de julio, terminando abruptamente el gobierno de Manuel Prado e iniciando el gobierno de la Junta Militar encabezado por el general Ricardo Pérez Godoy.

Se funda la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana en Iquitos. Surge el Grupo Bubinzana, liderado por el escritor Róger Rumrrill (1938-). En el espíritu de la nueva novela latinoamericana, el ideario del grupo incluye una crítica a la literatura que le precede por supuestamente privilegiar el protagonismo de la naturaleza sobre las experiencias y críticas sociales.

Francisco Izquierdo Ríos gana el Premio Nacional de Fomento a la Cultura con el libro de cuentos *El árbol blanco*.

1963

Fernando Belaunde Terry asume la presidencia del Perú. Durante su gobierno se realizaron levantamientos campesinos y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) se orienta hacia la lucha armada.

Mario Vargas Llosa establece su reputación como uno de los mayores escritores de la nueva novela latinoamericana con *La ciudad y los perros*, que había ganado el Premio Biblioteca Breve el año anterior. Vargas Llosa va a consolidar su posición y prestigio luego con *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969). Su éxito

literario en esta etapa coincidía con su compromiso con el socialismo y su apoyo a la Revolución cubana.

Ciro Alegría publica el libro de cuentos *Duelo de caballeros*. Más adelante, de manera póstuma aparecerán *La ofrenda de piedra. Cuentos del Ande* (1969 y 1978), *Siete cuentos quirománticos* (1978) y *El sol de los jaguares. Cuentos de la selva* (1979).

Edgardo Rivera Martínez inaugura su obra literaria con un libro de relatos, *El unicornio*. Le seguiría *Ángel de Ocongate y otros cuentos* (1986) y las novelas cortas *El visitante* (1977) y *Ciudad de fuego* (1979).

Se inicia el cierre del ciclo regionalista en la narrativa amazónica con la novela *Paiche* de César Calvo de Araujo (1905-1970). La novela recurre a ideas socialistas o comunistas para imaginar alternativas a la colonización de la selva.

1964

Los Estados Unidos de Norteamérica aumentan significativamente su apoyo militar al gobierno anticomunista de Vietnam del Sur. La guerra de Vietnam sería una de las causas centrales de los movimientos de protesta universitaria durante la década de 1960.

Se inicia un ciclo de dictaduras cívico militares en Sudamérica: Brasil (1964-1985), Bolivia (1964-1982), Chile (1973-1988), Paraguay (1954-1989), Uruguay (1973-1985), Argentina (1976-1983). Estas dictaduras se caracterizaron por una fuerte represión política y un alto saldo de desaparecidos.

José María Arguedas (1911-1969) publica *Todas las sangres,* a la que seguirá *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), publicada póstumamente. Ambas son incursiones en el drama de la modernización en el Perú. En su tercera y última etapa se va a agudizar el conflicto con su medio intelectual en cuanto a la autoridad y capacidad para representar el proceso de la sociedad peruana moderna, y los cambios que están transformando al país. Esto se expresa en la discusión de *Todas las sangres* durante la mesa redonda organizada por el Instituto de Estudios Peruanos, en 1965, donde más que prosperar un diálogo se marcaron las diferencias entre literatura y ciencias sociales, y se establecieron jerarquías y dominios del conocimiento.

Eduardo González Viaña (1941) publica su libro de cuentos *Los peces muertos*. Le seguirá *Batalla de Felipe en la casa de palomas* (1970), afirmándolo como una de las nuevas voces del género.

1965

Se realizó el Primer Encuentro de Narradores Peruanos en la ciudad de Arequipa. En ese encuentro se reunieron críticos como Tomás Escajadillo, José Miguel Oviedo, Alberto Escobar y Antonio Cornejo Polar y los escritores Ciro Alegría, José María Arguedas, Arturo D. Hernández, Francisco Izquierdo Ríos, Porfirio Meneses, Sebastián Salazar Bondy, Óscar Silva, Eleodoro Vargas Vicuña y Oswaldo Reynoso.

El Instituto de Estudios Peruanos organiza dos mesas redondas sobre literatura y sociología. El invitado de la primera mesa fue Mario Vargas Llosa, el de la segunda fue José María Arguedas.

Julio Ramón Ribeyro publica su segunda novela, *Los geniecillos dominicales*.

Oswaldo Reynoso publica su primera novela, *En octubre no hay milagros* (1965). Le seguirán *El escarabajo y el hombre* (1970), *En busca de Aladino* (1993), *Los eunucos inmortales* (1995), entre otras.

Luis Loayza (1934-2018) publica su novela *Una piel de serpiente*, cuya temática gira en torno a la tentativa frustrada de un grupo de estudiantes universitarios por publicar un periódico de oposición durante los años del régimen militar.

1966

Mario Vargas Llosa publica su segunda novela, *La casa verde*, con la que consolida su lugar entre los más importantes narradores de su tiempo.

Inicia sus actividades el grupo *Narración*, que continuará hasta 1974. El grupo publicará tres números de su revista: número 1, noviembre de 1966; número 2, julio de 1971; número 3, julio de 1974. Reivindicarán la figura del escritor como un agente comprometido con las luchas sociales y con la literatura entendida como un vehículo de denuncia e intervención política. Entre sus miembros se cuenta a Miguel Gutiérrez, Oswaldo Reynoso, Antonio Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez y Roberto Reyes Tarazona.

Manuel Mejía Valera (1928-1990) publica su libro más divulgado, *Un cuarto de conversión.*

La visión del Grupo Bubinzana se expresa en la colección *Antología de narradores de la Selva* (1966) editada por Róger Rumrrill.

Jaime Vásquez Izquierdo (1935-2008) publica el libro de cuentos *Albañilerías*. En la década de 1960 ocurren los primeros descubrimientos petroleros en la Amazonía y con ello empezó la migración del campo a las ciudades de Iquitos y Pucallpa en busca de puestos de trabajos en esta industria extractiva. Las características de las ciudades amazónicas se transforman y cobra fuerza en la narrativa el contar esta nueva experiencia.

1967

El comandante Ernesto «Che» Guevara, líder de la Revolución cubana, intenta establecer un foco guerrillero en Bolivia. El movimiento es derrotado y Guevara es capturado y ejecutado.

Mario Vargas Llosa recibe el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos por su novela *La casa verde* y pronuncia su célebre discurso «La literatura es fuego». Publica la novela corta *Los cachorros.*

1968

En Francia se da el evento conocido como Mayo del 68, donde grupos estudiantiles de izquierda junto a obreros industriales, los sindicatos y el Partido Comunista Francés inician una cadena de protestas durante los meses de mayo y junio.

En México, el Movimiento de 1968, liderado por jóvenes universitarios que buscan la democratización de la sociedad, es reprimido en la matanza del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco, Ciudad de México.

En el Perú, se produce el golpe de Estado que da inicio al Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, encabezado por el general Juan Velasco Alvarado. En el proceso que va a durar siete años, el quechua se convierte en lengua oficial junto al castellano, se nacionalizan los recursos naturales, se efectúa la reforma agraria y se confisca la prensa.

Alfredo Bryce Echenique (1939) inicia su carrera literaria con el libro de cuentos *Huerto cerrado*. Dentro de su narrativa breve, seguirán posteriormente *La felicidad, ja, ja* (1974), *Magdalena peruana y otros cuentos* (1986), *Guía triste de París* (1999), *La esposa del Rey de las Curvas* (2009) y el tríptico de novelas cortas *Dos señoras conversan* (1990).

Stefano Varese realiza la mayor etnografía de la época sobre los ashaninka: *La sal de los cerros* (1968), uno de los libros centrales de la cultura peruana.

1969

Mario Vargas Llosa publica *Conversación en La Catedral*, con la que sella la primera etapa de su novelística.

Miguel Gutiérrez (1940-2016) inicia su trayectoria como novelista con *El viejo saurio se retira*. Va a seguir *Hombres de caminos* (1988).

Arguedas muere de propia mano, a los 58 años.

1970

Alfredo Bryce Echenique publica su primera novela *Un mundo para Julius* (1970), retrato de la clase alta limeña. El autor retornará a este universo en obras posteriores, como *No me esperen en abril* (1995) y *El huerto de mi amada* (2002). Con la aparición de su segunda novela, *Tantas veces Pedro* (1977), el autor inicia una segunda línea temática: la exploración de una peruanidad extraviada en un espacio cultural ajeno, en la que seguirán *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985), *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988), *Reo de nocturnidad* (1997), *La amigdalitis de Tarzán* (1998), *Las obras infames de Pancho Marambio* (2007) y *Dándole pena a la tristeza* (2012).

Manuel Scorza (1928-1983) publica *Redoble por Rancas*, primera de cinco novelas que conforman el ciclo denominado *La guerra silenciosa.* La pentalogía se completa con *Historia de Garabombo el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del relámpago* (1979). *Redoble* integra diferentes géneros narrativos: informe, crónica, testimonio, novela.

1971

El poeta Jorge Eduardo Eielson publica la novela experimental *El cuerpo de Giulia-no*, a la que seguirá *Primera muerte de María* (1988). Aparece *Barrio de broncas*, de José Antonio Bravo (1937-2016), novela novedosa por reproducir el ambiente y el lenguaje de grupos juveniles de Chorrillos y sus vecindarios durante las décadas de 1950 y 1960.

Descubrimiento de los yacimientos de petróleo en Pavayacu y Trompeteros, en Loreto. La ilusión de un nuevo El Dorado acrecienta el despoblamiento del campo, la desarticulación de la producción agrícola y el aumento del costo de vida en las ciudades amazónicas. La crisis se agudizará en 1975, cuando decrece la producción de petróleo y empieza a crecer, alternativamente, el narcotráfico.

1972

Se crea, en la UNMSM, el Centro de Investigación de Lingüística Aplicada (CILA), cuya primera directora fue Inés Pozzi-Escot.

1973

El general Augusto Pinochet depone al gobierno del presidente Salvador Allende y la Unidad Popular. Allende se suicida. La dictadura militar chilena (1973-1990) será la primera en aplicar rigurosamente las nuevas ideas liberales propuestas por economistas como Friedrich Hayek y Milton Friedman. Se calcula que 3200 personas fueron ejecutadas por la dictadura, más de 20 000 fueron torturadas y más de 200 000 tuvieron que partir al exilio.

Mario Vargas Llosa publica *Pantaleón y las visitadoras*, a la que seguirá *La tía Julia y el escribidor* (1977). En esta etapa de transición artística retoma, con humor e ironía, temas que en novelas anteriores había tratado con patetismo.

Luis Urteaga Cabrera (1940-2020) publica su novela *Los hijos del orden,* inspirada en su trabajo en el Reformatorio de Menores de Maranga. Posteriormente se interesará en el mundo amazónico, especialmente en la comunidad shipibo-conibo y la riqueza de su tradición oral en *El universo sagrado* (1991) y *El arco y la flecha* (1996).

Aparecen los dos primeros tomos de la cuentística reunida de Julio Ramón Ribeyro bajo el título *La palabra del mudo* —que respondía a la idea de Ribeyro de «darle voz a los olvidados, los excluidos, los marginales, los privados de la posibilidad

de expresarse»—. Los tomos III y IV aparecerán en 1977 y 1992, respectivamente. El último contiene una colección no publicada antes como libro, *Relatos santacrucinos.*

1974

Carlos Eduardo Zavaleta publica la novela *Los aprendices*, que ofrece una visión global de la sociedad peruana de mediados del siglo XX. La historia se desarrolla poco antes de y durante el breve período de gobierno del presidente Bustamante y Rivero. Años más tarde, en la colección de cuentos *El padre del tigre* (1993), va a abordar el tema de la violencia política.

Julio Ramón Ribeyro publica su tercera y última novela, *Cambio de guardia.* La novela, escrita diez años antes, se concentra también en el período de crisis política de mediados de la década de 1950 —en torno al golpe de Estado del general Odría—.

José Matos Mar (1921-2015) y Jorge Carbajal publican *Erasmo Muñoz, yanacón del Valle de Chancay: Biografía*, *Testimonio de Erasmo Muñoz*, quien se dedica a la agricultura en el valle costeño de Chancay.

José Luis Jordana Laguna publica *Mitos e historias aguarunas y hambisas de la Selva del Alto Marañón,* realizada entre los awajún como resultado del trabajo con la población indígena en el marco de la escuela y los procesos de castellanización. A pesar del giro urbano en la narrativa amazónica, y de los llamados a superar la tradición «regionalista» enfocada en lo rural, en las siguientes décadas continuarán con la misma energía las recopilaciones de relatos orales indígenas y no-indígenas, y su influencia en la cuentística y la novela.

1975

Pronunciamiento militar contra el gobierno de Juan Velasco Alvarado. Toma el poder el general Francisco Morales Bermúdez. Se inicia la «segunda fase» del Gobierno de la Fuerzas Armadas.

Antonio Gálvez Ronceros entrega una nueva mirada del campesino afrodescendiente de la costa sur en *Monólogo desde las tinieblas*. Anteriormente había publicado la colección de cuentos *Los ermitaños* (1962). Destaca su trabajo con el efecto de oralidad y su manejo del humor. Posteriormente, explorará temas distintos a los de temática afroperuana en *Historias para reunir a los hombres* (1988), *Cuaderno de agravios y lamentaciones* (2003), *La casa apartada* (2016) y *Perro con poeta en la taberna* (2018).

Gregorio Martínez (1942-2017) publica el volumen de cuentos *Tierra de caléndula*. Es el inicio de su exploración de la experiencia afrodescendiente.

André-Marcel D'ans que trabajó principalmente con el extraordinario narrador Bishko Hinakëwë (o Raúl Díaz, para los registros civiles), publica *La verdadera Biblia de los Cashinahua* (1975) que explora los orígenes de esta cultura, su condición religiosa y sus rituales hasta su cotidianidad.

Harry Belevan (1945) publica la colección de cuentos fantásticos *Escuchando tras la puerta* (1975), a la que seguirá la novela *La piedra en el agua* (1977). Además de su producción ficcional, Belevan publica una importante *Antología del cuento fantástico peruano* en 1977.

1977

A finales de un año de gran agitación política y social el gobierno militar convoca a elecciones para una asamblea constituyente, con el propósito de facilitar el retorno a la democracia.

Gregorio Martínez publica su primera novela, *Canto de sirena*, basada en el testimonio del anciano afroperuano Candelario Navarro. Continuará la exploración de la temática afrodescendiente en obras posteriores, como *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* (1985), *Crónica de músicos y diablos* (1991), *Biblia de guarango* (2001) y *Cuatro cuentos eróticos de Acarí* (2004).

Augusto Higa (1946) publica su libro de cuentos *Que te coma el tigre*. Posteriormente publicará la novela *Final del porvenir* (1992) y *Japón no da dos oportunidades* (1994), autobiografía novelada sobre su estancia en este país como *dekasegui*, es decir, como obrero temporal.

1978

El 28 de julio se instala la Asamblea Constituyente, presidida por Víctor Raúl Haya de la Torre.

El 2 de noviembre tiene lugar en Iquitos un gran paro general liderado por el Frente de Defensa del Pueblo de Loreto que reclamaba el cumplimiento en el pago del canon petrolero.

Isaac Goldemberg (1945) publica *La vida a plazos de Jacobo Lerner*, en la que explora la vida de la comunidad judía en el Perú. Continuará con este tema en *Tiempo al tiempo* (1982).

1979

Se inicia el Premio Copé de Cuento, auspiciado por Petroperú. En esa oportunidad, el primer premio recayó en Washington Delgado con «La muerte del Dr. Octavio Aguilar». El segundo premio fue para «Oro de Pachacamac» de Luis Enrique Tord. El tercer lugar fue compartido por Alfredo Quintanilla, con «De todas maneras quiero ir a la Gloria», y Luis Rey de Castro, con «La novela». Entre los finalistas estuvieron Óscar Colchado Lucio, con «Isla Blanca»; Cronwell Jara, con «¿Quién mató a Herminio Rojas?»; y José B. Adolph, con «Vacaciones en Albania». De carácter bienal, a partir del año 1982 se otorga también en Poesía, y a partir del 2007 en Novela y del 2008 en

Ensayo. El premio les otorga a los autores galardonados un prestigio que, si bien no necesariamente halla eco en la recepción masiva, sí lo hace en el ámbito crítico.

1980

En las elecciones generales triunfa Fernando Belaunde Terry, que asume el cargo de presidente por segunda vez. Por primera vez la población analfabeta tiene derecho a votar. El mismo año, el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL) inicia sus acciones armadas contra el Estado y la sociedad civil.

Hildebrando Pérez Huarancca (1946-198?) publica el volumen de cuentos *Los ilegítimos*, que explora la situación del campo ayacuchano. Posteriormente, el autor militará en el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL).

El escritor piurano Cronwell Jara (1949) publica el libro de cuentos *Hueso duro*, al que seguirá *Las huellas del puma* (1986).

1981

Mario Vargas Llosa publica *La guerra del fin del mundo*, novela histórica de dimensiones épicas y acorde con la época del final de las ideologías. En *Historia de Mayta* (1984), imagina las consecuencias nefastas de la violencia inspirada por los ideales revolucionarios en el presente. En *La fiesta del Chivo* (2000) retoma su atención y crítica al impacto corruptor de las dictaduras sobre toda una nación. En *El paraíso en la otra esquina* (2003) recrea la vida de la activista política Flora Tristán, y de su nieto, el pintor Paul Gauguin. En esta novela presenta a sus protagonistas fanáticos con mayor indulgencia que en novelas anteriores. Más adelante publica *Travesuras de la niña mala* (2006).

Cronwell Jara (1949) publica la novela corta *Montacerdos*. Es un claro ejemplo de la irrupción de lo andino en la urbe, universo ampliado en su primera novela, *Patíbulo para un caballo* (1989). En los cuentos afroperuanos de *Barranzuela, un rey africano en el Paititi* (1985) y *Babá Osaím, cimarrón, ora por la santa muerta* (1989), las mitologías africanas, principalmente bantú y yoruba, son elementos centrales.

Carlos Calderón Fajardo (1942-2015) publica su primer libro de cuentos, *El que pestañea muere.* En la novela *La conciencia del límite último* (1990) se aproxima al tema de la violencia política. En 1993 iniciará la saga sobre la vampira Sarah Ellen, que completará en el 2014 (en cuatro volúmenes): *El viaje que nunca termina, La novia de Corinto, La ventana del diablo y Doctor Sangre.*

César Calvo Soriano (1940-2000) publica *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Esta novela ilustra una evolución importante en la narrativa de la región: la imbricación de prácticas chamánicas y cosmologías amazónicas en la textualidad misma de los relatos y en todos los aspectos de las realidades amazónicas.

Arnaldo Panaifo Texeira (1948-2005) publica *Cuentos y algo más* (1981); al que seguirán *El ocaso de Ulderico, el Multiforme* (1986); *Esta noche la eternidad* (1994) y *Cushuri* (1999). Nacido en Iquitos, la cultura amazónica encontrará una expresión imaginativa de su mundo mágico en sus obras.

Alejandro Sánchez Aizcorbe (1954) publica *Maní con sangre*, al que seguirán *Jarabe de lengua* (1989) y *El gaznápiro* (1995).

1982

Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) publica el estudio y antología *La décima en el Perú*. Anteriormente había publicado su obra poética en *Décimas* (1959), *Cumanana* (1964) y *Canto a mi Perú* (1966).

1983

El 26 de enero, ocho periodistas peruanos, un guía local y un comunero, mueren a manos de comuneros del poblado de Uchuraccay en la provincia de Huanta, Ayacucho. El 2 de febrero el gobierno nombra una comisión investigadora de los sucesos presidida por Mario Vargas Llosa, que presenta su informe en marzo.

Manuel Scorza publica su última novela, *La danza inmóvil*.

Alonso Cueto (1954), el autor peruano de su generación que ha cosechado mayor reconocimiento internacional, publica los cuentos de *La batalla del pasado* (1983). Va a continuar la práctica del género con *Los vestidos de una dama* (1987), *Amores de invierno* (1994) y *Pálido cielo* (1998), entre otros.

Róger Rumrrill, autor iquiteño, publica *Vidas mágicas de tunchis y hechiceros*, al que seguirá *El venado sagrado* (1992) y *La anaconda del Samiria* (1999). Sus obras muestran el mundo mágico de la cultura amazónica.

1984

El 22 de enero el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) inicia sus acciones con un ataque a la comisaría de Villa El Salvador.

Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal presentan la antología *Nuevo cuento peruano.* En ella plantean que el derrotero de la narrativa peruana de finales del siglo XX se bifurca en dos rumbos: el primero tiene que ver con la desestructuración del viejo orden social peruano y el otro con la construcción de un nuevo orden.

Guillermo Niño de Guzmán (1955) publica el libro de cuentos *Caballos de medianoche*, al que seguirá posteriormente *Una mujer no hace un verano* (1995).

José B. Adolph (1933-2008) publica la novela futurista *Mañana, las ratas*. Previamente empezó su carrera literaria con la colección de relatos *El retorno de Aladino* (1968).

Mariella Sala (1952) explora la condición de la mujer burguesa desde la perspectiva feminista en sus relatos de *Desde el exilio.*

María C. Chavarría publica su primer trabajo etnográfico documentado sobre los *ese-eja*, titulado *Eséha Echíikiana Esóiho. Con la voz de nuestros viejos antiguos.*

1985

Alan García Pérez (1949-2019) del APRA asume la presidencia por primera vez (1985-1990), tras vencer en elecciones generales a Alfonso Barrantes Lingán, candidato por Izquierda Unida. Durante su mandato se sufrió una hiperinflación que derivó en el cambio de moneda y la escasez de productos de primera necesidad. Es un período en el que se intensifica la violencia de la guerra interna.

Alonso Cueto publica su primera novela, *El tigre blanco*. Le seguirán *Deseo de noche* (1993), *El vuelo de la ceniza* (1995) y *Demonio del mediodía* (1999). Entre sus novelas de las décadas siguientes se destaca *La hora azul* (2005), ganadora del premio Herralde.

Siu Kam Wen (1951), escritor de origen chino radicado en el Perú desde los ocho años, explora el proceso transcultural transpacífico en suelo peruano con sus relatos reunidos en *El tramo final*. Le seguirá *La primera espada del imperio* (1988).

Luis Rocca Torres publica *La otra historia: memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña.* Este pueblo afrodescendiente se encuentra en la provincia de Chiclayo.

1986

El gobierno suprime cruentamente el levantamiento de presos senderistas en las prisiones de Lurigancho, El Frontón y Santa Bárbara.

Julio Ortega (1942) publica *Adiós, Ayacucho*, primera novela que aborda directamente el tema del conflicto armado interno.

Guillermo Niño de Guzmán edita la antología *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos*. En el prólogo identificó a la «generación del desencanto» como paradigma del vínculo generacional que los reunía en torno a una misma idea de progreso en crisis.

Rocío Cisneros antologa para el Instituto Goethe *Cuentan las mujeres*, que reúne dieciséis escritoras: Rocío Castillo, Carolina Carlessi, Blanca Figueroa, Marilyn Álvarez del Villar, Yolanda Westphalen, María Teresa Ruiz Rosas, Cara Rojas, Cristina Denegri, Graciela Mosquera, Virginia Mayorga, Cindy-Lee Campbell, Adriana Alarco, Patricia Altamirano, Aida Balta, Mariella Sala y Úrsula Cavero.

Jaime Vásquez Izquierdo publica su novela *Río Putumayo*. Es tal vez el escritor que mejor ha narrado las transformaciones en las ciudades amazónicas. A esta novela se le suman luego *Cordero de Dios I* (1989) y *Cordero de Dios II* (1991).

Germán Lequerica Perea (1932-2002) publica *Ese maldito viento*, una colección de sus cuentos más influyentes y que incluye «El monstruo».

1987

El escritor cusqueño Luis Nieto Degregori (1955) publica el libro de cuentos *Harta cerveza y harta bala*. Le seguirá *La joven que subió al cielo* (1988), *Como cuando estábamos vivos* (1989) y *Con los ojos para siempre abiertos* (1990). Posteriormente, incursionará en el relato histórico con *Señores destos reynos* (1994).

Feliciano Padilla Chalco (1944) publica el volumen de cuentos *Réquiem*.

Fernando Iwasaki (1961) publica su primer libro, *Tres noches de corbata*, al que seguirán *El fantasma de la Glorieta* (1994), *A Troya, Helena* (1993) e *Inquisiciones peruanas* (1994).

Cecilia Barcellos de Zarria publica *Munainimi y el Manguaré*, un conjunto de relatos tomados de narraciones orales indígenas de la Amazonía.

1988

Jorge Valenzuela (1962) publica el libro de cuentos *Horas contadas*, al que seguirá *La soledad de los magos* (1994).

El escritor ayacuchano Sócrates Zuzunaga (1954) publica el libro de cuentos *Con llorar no se gana nada*.

El escritor cusqueño Enrique Rosas Paravicino (1948) publica el volumen de cuentos *Al filo del rayo,* al que seguirán *Fuego del Sur* (1990) y *Ciudad apocalíptica* (1998). El proyecto literario de Rosas se consolidará con *El Gran Señor* (1994), novela en la cual integra la documentación etnográfica y la reflexión sobre los orígenes de la violencia política en el Perú.

Carlos Herrera (1961) publica la colección de cuentos *Morgana* (1988), a la que seguirán *Las musas y los muertos* (1997) y *Crueldad del ajedrez* (1999), así como la novela *Blanco y negro* (1995). En esta última, experimentará lúdicamente con el ensayo novelístico, parodiando las novelas filosóficas.

Zein Zorrilla (1951) publica el libro de cuentos *¡Oh, Generación!*, al que seguirán las novelas *Dos más por Charly* (1996) y *Las mellizas de Huaguil* (1999). En su obra, este escritor huancavelicano explora la desestructuración del sistema terrateniente, el mestizaje y la migración a la ciudad.

1989

Se produce la caída del muro de Berlín, en Alemania, lo que representa el inicio del fin de los regímenes socialistas europeos. En 1991 se disuelve la Unión Soviética.

Pilar Dughi (1956-2006) publica su primer libro de relatos, *La premeditación y el azar,* al que seguirá más adelante *Ave de la noche* (1996) y la novela *Puñales escondidos* (1998). En sus cuentos, de influencia borgeana, Dughi presenta historias con personajes mayoritariamente femeninos que mantienen el suspenso y se resuelven en finales usualmente sorpresivos.

Felix Huamán Cabrera (1943) publica la novela *Candela quema luceros,* que narra la matanza de la comunidad de Yawarhuaita por parte de las Fuerzas Armadas a causa de la incomunicación entre lo andino y lo occidental.

El escritor cusqueño Mario Guevara Paredes (1956) publica *Cazador de gringas y otros cuentos.*

El escritor ayacuchano Julián Pérez Huarancca (1954) publica su libro de relatos *Tikanka,* al que seguirá la novela *Fuego y ocaso* (1998). Anteriormente había publicado *Transeúntes* (1984).

Javier Arévalo (1965) publica *Una trampa para el comandante*, al que seguirán *Nocturno de ron y gatos* (1994), *Previo al silencio* (1995), *Instrucciones para atrapar a un ángel* (1995) y *Vértigo bajo la luna llena* (1997).

1990

En las elecciones presidenciales, Alberto Fujimori derrota a Mario Vargas Llosa en segunda vuelta.

Eduardo González Viaña (1941) publica la novela *Sarita Colonia viene volando.* Su narrativa se inscribe dentro de un fantástico popular.

La escritora iqueña Gaby Cevasco (1952) publica *Sombras y rumores*, al que seguirá *Detrás de los postigos* (2000).

Luis Castro Padilla publica la novela *Saturnino Quispe: La guerrilla en el Perú*, en la que por medio de la gesta de un campesino que enfrenta a las huestes terroristas se legitima el accionar del APRA.

Jorge Nájar Kokally (1945) publica la novela *Morir en La Pedrera*. En la década de 1990 le seguirán *Mayushin, Ángeles y Diablos* (1998) y *Nadie escucha el canto* (1999). Las novelas de Nájar suman a la imbricación de las culturas indígenas en la vida de los mestizos en zonas rurales y urbanas, elementos de la narrativa policial. De esta manera narra el incremento de la corrupción por el narcotráfico, la extracción ilegal de madera, la influencia de las petroleras y el turismo.

1991

Miguel Gutiérrez (1940-2016) publica su obra cumbre, *La violencia del tiempo* que narra la saga de cinco generaciones del clan de los Villar y ofrece un microcosmos de la sociedad peruana en su conjunto. Va a continuar su práctica novelística con *La destrucción del reino* (1992), *Babel el paraíso* (1993), *Poderes secretos* (1995), *El mundo sin Xóchitl* (2001), entre otras.

Nilo Espinoza Haro publica el libro de cuentos *Sonata de los espectros*. Anteriormente había publicado *País de papel* (1983).

Dante Castro (1959) publica el libro de cuentos *Parte de combate,* en el que los personajes se pierden o buscan liberarse en medio de la espiral de violencia política. Seguirán *Tierra de pishtacos* (1992), con el que obtuvo el Premio Internacional Casa de las Américas en Cuba y *Cuando hablan los muertos* (1998). Anteriormente había publicado *Otorongo y otros cuentos* (1986).

1992

El 5 de abril Alberto Fujimori en un mensaje a la nación anuncia la intervención del Congreso de la República, el Poder Judicial y el Ministerio Público. A estas acciones se las conoce como el «autogolpe» de Estado. Sendero Luminoso intensifica sus acciones violentas en la ciudad de Lima. El 16 de julio estalla un coche bomba en la calle Tarata, en el corazón de Miraflores. En ese mismo año el Grupo Especial de Inteligencia del Perú, GEIN, captura a Abimael Guzmán y otros miembros de la cúpula de Sendero Luminoso.

Carmen Ollé (1947) publica *¿Por qué hacen tanto ruido?*, texto experimental, a caballo entre la prosa poética, el diario y la novela.

Lucio Colonna-Preti (1950-2009) publica *Los grillos*, libro de relatos que da cuenta de la emergencia de la cultura pop y el «heavy metal».

Jaime Bayly (1965) publica la novela *No se lo digas a nadie*, a la que seguirán *Fue ayer y no me acuerdo* (1995), *Los últimos días de* La prensa (1996), *La noche es virgen* (1997), premio Herralde, y *Yo amo a mi mami* (1998). En sus novelas destaca el desarrollo del sujeto homoerótico y el cuestionamiento del sistema binario de género en una sociedad conservadora como la limeña.

Iván Thays (1965) publica el libro de cuentos *Las fotografías de Frances Farmer*, al que seguirán *Escena de caza* (1995) y su novela más ambiciosa, *El viaje interior* (1999). Erudita y cosmopolita, la obra de Thays representa la irrupción de la categoría «metaliteraria».

La Aidesep (Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana) publicó *Cácámeeva y otros relatos indígenas y ribereños*, que reúne los cuentos ganadores del concurso de narraciones indígenas convocado por esta organización. Esta publicación es representativa de la propia iniciativa de las organizaciones indígenas, y de la interdisciplinariedad con proyectos de educación intercultural bilingüe.

1993

Edgardo Rivera Martínez (1933-2018) publica *País de Jauja,* novela de aprendizaje en la que el protagonista adolescente descubre su vocación literaria. Más adelante publicará *A la hora de la tarde y de los juegos* (1996), *Libro del amor y de las profecías* (1999) y *Diario de Santa María* (2008). En su obra se puede apreciar la confluencia de tradiciones arraigadas en los Andes con motivos o imágenes de raigambre grecolatina.

Mario Vargas Llosa (1936) publica *Lituma en los Andes*, novela en la que le da forma a su idea de la causa de la violencia de fines del siglo XX en los Andes.
Óscar Malca (1968) publica *Al final de la calle,* novela urbana con personajes marginales y cínicos.

Ricardo Sumalavia (1968) publica el libro de microrrelatos *Habitaciones*, al que seguirán *Retratos familiares* (2001) y *Enciclopedia mínima* (2004).

Edgardo Gálvez publica *Senderos de odio y muerte*, que condena el terrorismo de Sendero Luminoso y a la vez encomia la política antisubversiva de Alberto Fujimori, así como la labor de las Fuerzas Armadas.

1994

José «Cheche» Campos Dávila (1949) publica la novela *Las negras noches del dolor.* Se narra el padecimiento, por varias generaciones, de una familia esclava y sus estrategias de resistencia.

El poeta Rodolfo Hinostroza (1941-2016) publica su novela metaficcional *Fata Morgana*.

Mario Bellatin (1960) publica su novela más emblemática, *Salón de belleza*. Anteriormente había publicado *Mujeres de sal* (1986) y *Efecto invernadero* (1992). Le seguirá *Canon perpetuo* (1993), *Damas chinas* (1995) y *Poeta ciego* (1998). Su estilo minimalista e impersonal, sugerentemente poético y, al mismo tiempo, de una rara neutralidad, irá acentuando con los años la naturaleza artificial de su mundo narrado.

Laura Riesco (1940-2008) publica la novela de formación *Ximena de dos caminos*, de estructura episódica y marcado temperamento lírico que penetra en la psicología infantil y consigue, a través de ella, dar cuenta de ese mundo dividido, heterogéneo, que es el Perú. Anteriormente había publicado una novela experimental, *El truco de los ojos* (1978).

Carmen Ollé (1947) publica la novela *Las dos caras del deseo,* que inicia una nueva configuración de las ficciones lésbicas. Posteriormente publicará *Pista falsa* (1999).

Teresa Ruiz Rosas (1956) publica su novela *El copista,* enfocada en la indagación sobre la potencialidad del deseo y del erotismo, a través de intercambios epistolares. Posteriormente publicará *La falaz posteridad* (2007), *La mujer cambiada* (2008) y *Nada que declarar* (2013).

Rocío Silva Santisteban (1963) publica el libro de cuentos *Me perturbas*, que explora la truculencia y la morbidez de las relaciones afectivas y sexuales, las relaciones psicopáticas, los juegos sadomasoquistas e incluso las transgresiones caníbales.

Patricia de Souza (1964- 2019), publica la novela *Cuando llegue la noche*, a la que seguirá *La mentira de un fauno* (1999) y *El último cuerpo de Úrsula* (2000), texto

escrito a modo de confesión, desde la voz y perspectiva de una protagonista que está paralizada.

Montserrat Álvarez (1969) publica el libro de cuentos *Doce esbozos haitianos y un cuento andino*, al que seguirá *Espero mi turno* (1996).

A partir de este año, el IIAP (Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana) convoca al Concurso Literario «Semana Forestal Nacional» con un claro propósito ecológico. Entre 1995 y 2000, el IIAP publicó cinco volúmenes con los cuentos ganadores de este concurso anual.

1995

Alberto Fujimori es reelegido presidente para un segundo período (1995-2000).
Juan Alberto Osorio publica el libro de cuentos *El hijo mayor*.

José J. Rada publica *Senderos de sangre*, que apela a los códigos de la cultura de masas para articular un discurso de carácter conservador frente a la violencia política.

1996

El 17 de diciembre 14 militantes de MRTA capturan la embajada del Japón durante las celebraciones del onomástico del emperador y toman numerosos rehenes. La crisis se va a extender hasta el 22 de abril de 1997, cuando efectivos militares toman por asalto la embajada. 71 de los 72 rehenes que quedaban fueron liberados. Un rehén, un comando y los catorce militantes del MRTA murieron en la acción.

La escritora puneña Zelideth Chávez (1944) publica el libro de cuentos *Mujeres de pies descalzos,* al que seguirá *El día que me quieran* (1999).

Sergio Galarza (1976) publica el libro de cuentos *Matacabros*, al que seguirán *El infierno es un buen lugar* (1997) y *Todas las mujeres son galgos* (1999).

Aida Balta (1957) publica la novela *Tiempo de ópera,* que presenta el relato de la escritura de una novela y a la vez el enamoramiento que siente la narradora por su psicoanalista Sandra Donizetti. La autora había iniciado su carrera en 1987 con la novela *El legado de Caín.*

Morella Petrozzi (1964) publica la novela *56 días en la vida de un frik.* Si bien el trasfondo del texto es la pasión amorosa lésbica de la protagonista, la organización fragmentaria del texto lo saca de cualquier pretensión de linealidad.

Enrique Planas (1970) publica la novela *Orquídeas en el paraíso*.

Heinrich Helberg Chávez presenta su trabajo con los harakbut, que provoca una reflexión filosófica en tanto aproximación y teoría del mito, antropología y fantasía desde esa etnia: *Mbaisik en la penumbra del atardecer.*

1997

El escritor ancashino Óscar Colchado Lucio (1947-2023) publica la novela *Rosa Cuchillo,* considerada por algunos críticos como la novela más importante sobre el conflicto armado interno, al integrar voces y elementos del pensamiento andino. Anteriormente había publicado los libros de cuentos *Cordillera negra* (1985), *Camino de zorro* (1987) y *Hacia el Janaq Pacha* (1988).

Enrique Prochazka (1960) publica la colección de cuentos *Un único desierto*, de influencia borgiana.

Leyla Bartet (1950) publica el libro de relatos *Ojos que no ven*, al que seguirá *Me envolverán las sombras* (1998).

1998

Fucshico (Fundación Cultural Shipibo-Conibo) publica *Non Requenbaon Shinan* (El origen de la cultura shipibo-conibo). Incluye una variedad de relatos en distintos géneros en una edición bilingüe y transcritos por miembros de la comunidad.

1999

José Donayre (1966) publica *La fabulosa máquina del sueño*, novela hecha de fragmentos y de sueños, desde códigos del cyberpunk.

Nancy Ochoa Siguas publica su trabajo con los bora, con relatos y mitos que fueron recogidos en la lengua bora y trasladados al castellano, bajo el título de *Miimúhe, tradición oral de los bora de la Amazonía.*

2000

Alberto Fujimori intenta extender su mandato en elecciones que son cuestionadas. En medio de intensas protestas sociales y un escándalo de corrupción, Fujimori abandona el país y renuncia desde el extranjero. El Congreso procede a declarar la vacancia por «incapacidad moral permanente». Valentín Paniagua, en ese punto Presidente del Congreso, asume el cargo de Presidente Transitorio.

Jorge Ninapayta (1957-2014) publica el libro de cuentos *Muñequita linda*.

Jorge Rojas Panduro (1950-) publica *Cuentos para no aburrirse*. Le siguen otras colecciones como *La boa del diluvio* (2002) y *Cometa de ilusiones* (2006). En conjunto ofrecen una representación de la vida cotidiana rural y urbana de la Amazonía en tiempos recientes, pero bajo el presupuesto de que las cosmologías amazónicas rigen tanto en la una como en la otra.

2001

Alejandro Toledo Manrique (1946) asume la presidencia del Perú, luego de que Valentín Paniagua, presidente del Congreso, llamara a elecciones debido a la renuncia y posterior vacancia de Alberto Fujimori

Lucía Charún-Illescas (1950) publica la novela *Malambo*, que aborda la temática de la esclavitud y la diáspora africana y coloca en primer plano la memoria ancestral africana.

2002

Milagros Carazas publica el libro testimonial *Acuntilu tilu ñao. Tradición oral de Chincha.*

2003

Presentación del *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. El balance de la guerra interna es de aproximadamente 69 280 muertos o desaparecidos.

Juan Soregui Vargas publica la colección de cuentos *Voces interiores*. En ellos, la Amazonía aparece como un espacio de degradación humana que es a su vez causa y resultado del saqueo y la contaminación ambiental del bosque.

2004

Lastenia Canayo publica *Los dueños de los shipibos*, que incluye textos y dibujos desde la visión shipibo-conibo.

Raúl Villacorta Vigo publica *El sueño del ciego*, una novela que recoge ochenta años de historia de la Amazonía y del Perú.

2007

El IIAP convoca, nuevamente, a un Concurso de Cuentos Ecológicos. Los ganadores fueron publicados bajo el título *Fantasías amazónicas*. Los ganadores del año 2008 fueron publicados en el volumen *Sueños amazónicos para conservar nuestro ambiente*.

2010

Mario Vargas Llosa (1936) gana el Premio Nobel de Literatura. Publica *El sueño del celta.*

Lista de imágenes

1. La narrativa indigenista. Tarica

Imagen 1. Foto de Ciro Alegría. En *Oiga*, N° 212, 17 de febrero de 1967.

Imagen 2. Portada en blanco y negro de *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1941, primera edición.

Imagen 3. Foto de Manuel Scorza. En «Sábado» de *La República*. Lima, 3 de diciembre de 1983.

Imagen 4. Portada en blanco y negro de *Canto kechwa*, de José María Arguedas. Lima: Ediciones Club del Libro Peruano, 1938, primera edición.

2. José María Arguedas en el proceso de la narrativa peruana. Portugal

Imagen 1. Foto de José María Arguedas tomada por Abraham Guillén. En C*ultura y pueblo. Revista de la Casa de la Cultura del Perú*, año V, N° 15-16, p. 1, 1969.

Imagen 2. Portada de *Agua*, de José María Arguedas. Lima: CIP, 1935.

Imagen 3. Portada de *Los ríos profundos*, de José María Arguedas. Buenos Aires: Losada, 1958, primera edición.

Imagen 4. Portada de *Todas las sangres*, de José María Arguedas. Buenos Aires: Losada, 1964, primera edición.

3. La ciudad sin límites: Lima en la narrativa peruana moderna. Susti

Imagen 1. Portada de *La casa de cartón*, de Martín Adán. Lima: [Imprenta de Luis Alberto Sánchez], 1928, primera edición.

Imagen 2. Portada de *Una piel de serpiente*, de Luis Loayza. Lima: Populibros Peruanos, 1964.

Imagen 3. Portada de *Los aprendices*, de Carlos Eduardo Zavaleta. Lima: Mosca Azul Editores, 1977.

Imagen 4. Portada de *Cambio de guardia*, de Julio Ramón Ribeyro. Lima: Milla Batres, 1976, primera edición.

4. Las novelas de Mario Vargas Llosa. Kristal

Imagen 1. Portada de *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa, con fotos de Xavier Miserachs. Barcelona: Editorial Lumen, 1967.

Imagen 2. Portada de *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa. Madrid: Seix Barral, 1969.

Imagen 3. Foto de Mario Vargas Llosa en la exposición *Sebastián Salazar Bondy. El señor gallinazo vuelve a Lima*. Lima, 2015. Foto: Handrez García, Casa de la Literatura Peruana.

5. El cuento peruano del siglo XX: del cuento regionalista a *La palabra del mudo*. Prado y Portugal

Imagen 1. Foto de Enrique López Albújar. En «Los 90 años de López Albújar, un relato y una entrevista». *Caretas*, Lima, año XII, N° 256, pp. 20-22. Noviembre-diciembre de 1962.

Imagen 2. Foto de Ventura García Calderón. Tomada de Ventura García Calderón. *Narrativa completa*. Lima: PUCP, 2011, volumen 2.

Imagen 3. Portada de *Nahuín: cuentos*, de Eleodoro Vargas Vicuña. Lima: Editorial Ausonia, 1953, primera edición.

6. Travesías y regresos: los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Ferreira

Imagen 1. Portada de *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique. Lima: Mosca Azul Editores, 1982, tercera edición.

Imagen 2. Retrato de Alfredo Bryce. Foto: César Ferreira.

7. Narradoras peruanas del siglo XX (1918-2000): una cartografía de género. Salazar

Imagen 1. Foto de Magda Portal. Comando de captación femenina. Chiclayo, 1946. Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Texas en Austin, Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson.

Imagen 2. Portada de la novela *La trampa*, de Magda Portal. Lima: Editorial Andimar Peruana, 1956.

Imagen 3. Portada de la antología *Cuentan las mujeres*. Selección de Rocío Cisneros. Lima: Instituto Goethe, 1986.

Imagen 4. Portada de *Ximena de dos caminos*, de Laura Riesco. Lima: Peisa, 2007, edición de bolsillo..

Imagen 5. Portada de *Las dos caras del deseo*, de Carmen Ollé. Lima: Peisa, 1994.

8. La narrativa fantástica peruana. Güich Rodríguez y Honores

Imagen 1. Caricatura de Clemente Palma, por Abraham Valdelomar. Tomada de Clemente Palma. *Narrativa completa*. Lima: PUCP, 2006.

Imagen 2. Portada de *Cuentos malévolos*. En Clemente Palma. *Narrativa completa*. Lima: PUCP, 2006.

9. Apuntes sobre la narrativa afroperuana del siglo XX. Olaya Rocha

Imagen 1. Portada de *Las almas del purgatorio. El diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*. Editado por Nancy E. van Deusen. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2012.

Imagen 2. Retrato de Teresa González de Fanning. Lima, 1886. Foto: Eugenio Courret (1839-1920).

Imagen 3. Portada de *Monólogo desde las tinieblas*, de Antonio Gálvez Ronceros. Lima: Inti Sol Editores, 1975, primera edición.

Imagen 4. Foto de Antonio Gálvez Ronceros. Lima, 2015. Foto: Marco Ramírez Colombier, Casa de la Literatura Peruana.

10. Relatos del oriente amazónico, o de la frontera del Antropoceno. Marcone

Imagen 1. Portada de *Sangama: novela de la selva amazónica*, de Arturo D. Hernández. Lima: Impr. Torre Aguirre, 1942, primera edición.

Imagen 2. Portada de *Narradores de la selva: antología*. Selección, prólogo y notas de Roger Rumrrill. Iquitos: Ediciones Populares Selva, 1966.

Imagen 3. Foto de César Calvo Soriano. En *Bubinzana. Revista Cultural de Proceso*, año IV, N° 10, p. 62, 1981.

Imagen 4. Portada de *Las tres mitades de Ino Moxo*, de César Calvo Soriano. Iquitos: Proceso Editores, 1981, primera edición.

11. La narrativa peruana de fin del siglo XX (1980-2000). Yushimito del Valle

Imagen 1. Retrato de Cronwell Jara. Lima, 2018. Foto: Handrez García, Casa de la Literatura Peruana.

Imagen 2. Portada de *Montacerdos*, de Cronwell Jara. Lima: Lluvia Editores, 1981.

Imagen 3. Portada de *Caballos de medianoche*, de Guillermo Niño de Guzmán. Ciudad de México: FCE, 1997.

Imagen 4. Portada de *La premeditación y el azar*, de Pilar Dughi. Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1989.

Imagen 5. Foto de Carmen Ollé en la ceremonia de recepción del Premio Casa de la Literatura Peruana. Lima, 2015. Foto: Marco Ramírez Colombier, Casa de la Literatura Peruana.

Imagen 6. Foto de Iván Thays, en la Feria del Libro de Santiago de Chile, 2015. Foto: Wikipedia Commons.

12. Crisis estructural y catástrofe social en la narrativa peruana (1980-2000). Quiroz

Imagen 1. Retrato de Óscar Colchado. Lima, 2018. Foto: Nancy Dueñas, Casa de la Literatura Peruana.

Imagen 2. Portada de *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado. Lima: Editorial de la UNFV, 1997.

13. La narrativa indígena amazónica escrita. Una cartografía. Espino Relucé

Imagen 1. Foto de Lastenia Canayo durante el conversatorio «Dueños del mundo shipibo: Representaciones de la tradición oral, arte y diseño» en Casa de la Literatura Peruana. Lima, 2019. Foto: Tom Quiroz, Casa de la Literatura Peruana.

Imagen 2. Portada de *La verdadera biblia de los cashinahua: (mitos, leyendas y tradiciones de la selva peruana),* de André-Marcel d'Ans. Traducción del francés de Hermis Campodónico Carrión. Lima: Mosca Azul, 1975, primera edición.

Imagen 3. Foto de la representación de Yoashiko Inca en el mural *Antiguamente en el monte los animales, plantas y otros seres eran gente*, pintado por Bawan Jisbë. El mural estuvo ubicado en Casa de la Literatura Peruana entre 2016 y 2017. Foto: Elena Valera.

14. Miguel Gutiérrez y Edgardo Rivera Martínez: la condición mestiza y el sitio del escritor. Elmore

Imagen 1. Portada del tomo II de *La violencia del tiempo*, de Miguel Gutiérrez. Lima: Milla Batres, 1991, primera edición.

Imagen 2. Portada de *País de Jauja*, de Edgardo Rivera Martínez. Lima: La Voz Ediciones, 1993, primera edición.

Imagen 3. Retrato de Edgardo Rivera Martínez. Lima, 2013. Foto: Handrez García, Casa de la Literatura Peruana.

Sobre los colaboradores

Peter Elmore es profesor principal en el departamento de español y portugués de la Universidad de Colorado-Boulder. Se doctoró en la Universidad de Texas, en Austin. Sus libros de ensayo y crítica son *Los muros invisibles* (1993; segunda edición, 2015), *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana* (1997), *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro* (2002) y *La estación de los encuentros. Artículos sobre literatura latinoamericana y mundial* (2010). Es autor de las novelas *Enigma de los cuerpos* (1995), *Las pruebas del fuego* (1999), *El fondo de las aguas* (2006) y *El náufrago de la santa* (2013). Colabora desde 1984 con el grupo Yuyachkani. Fue miembro fundador de SUR-Casa de Estudios del Socialismo y de su revista, *Márgenes*. Correo: peter.elmore@colorado.edu

Gonzalo Espino Relucé. Moche, poeta y crítico literario. Es profesor principal en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), donde optó el grado de doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana; asimismo, es maestro en Ciencias Sociales (Estudios Andinos y Amazónicos) por la Escuela Andina de Posgrado / Flacso (Cusco-Quito). Su actividad académica la desarrolla en la Escuela de Literatura y el Posgrado de Letras de la UNMSM. Sus poemas circulan en diversas revistas, ha publicado el poemario *De ese hombre que dicen* (2019) y está próximo a lanzar *Atrevido.* Ha publicado los libros *Literatura oral, Literatura de tradición oral* (2015) y *Harawinchis. Antología de la poesía quechua contemporánea, 1904-2021* (2022). Correo: gonzalo.espino.reluce@gmail.com

César Ferreira es profesor principal de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Wisconsin, en Milwaukee, y académico correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua. Se doctoró en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Texas, en Austin. Es autor del libro *Culture and Customs of Peru* (2003) y editor de volúmenes en torno a la obra de Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro, Edgardo Rivera Martínez, Luis Loayza y Jorge Eduardo Benavides, entre otros. Actualmente forma

parte del comité editorial de la revista *World Literature Today*. En el año 2020 recibió un doctorado *honoris causa* de la Universidad Ricardo Palma. Correo: cferr@uwm.edu

José Güich Rodríguez es Magíster en Escritura Creativa por la UNMSM y es docente en la Universidad del Pacífico y en la Universidad de Lima. Es guionista asociado a Indoquia Films. Es autor de una decena de libros de ficción fantástica, como *Control terrestre* (2013) y *El misterio de las piedras secuestradas* (2020). En 2021 apareció su novela ucrónica *Sepan qvantos*. En 2022 ha publicado *Caso abierto*. *La novela policial peruana entre los siglos XX y XXI*, en coautoría con Alejandro Susti. La revista *Lienzo* acaba de editar sus *Poemas cinemáticos*. Correo: jguich10@yahoo.es

Elton Honores es profesor, investigador y doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la UNMSM. Ha publicado, entre otros, los libros *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010); *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú* (2014); *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)* y *La racionalidad deshumanizante. El teatro político y la ciencia ficción (1886-1989)*, ambos en 2017; *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)*, en 2018; los volúmenes I y II de las antologías *Más allá de lo real* (2018) y *Noticias del futuro* (2019). Actualmente es profesor del Departamento de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM e investigador del Instituto Raúl Porras Barrenechea. Correo: ehonoresv@unmsm.edu.pe

Efraín Kristal es profesor distinguido de Literaturas Hispánicas y Literatura Comparada en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA). Se especializa en literatura latinoamericana en contextos comparativos y en estudios de traducción. Es autor de varios libros y de más de un centenar de artículos, y editor de antologías críticas, como *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Escribió el ensayo sobre aproximaciones filosóficas y teóricas a la traducción para la *Blackwell Companion to Translation Studies,* y otro ensayo sobre la lectura y traducción de Yves Bonnefoy de Shakespeare para el *Oxford Handbook of Shakespeare's Poetry.* Ha sido investigador invitado en el Instituto de Estudios Avanzados, en Berlín. Su libro más reciente es *Querencias. Guerra, traducción y filosofía en Jorge Luis Borges* (2022). Correo: kristal@g.ucla.edu

Jorge Marcone es bachiller en Literatura por la PUCP y doctor en Literatura por la Universidad de Texas, en Austin. Su área de enseñanza e investigación se centra en las crisis y la resiliencia socio-ecológicas en la literatura y el cine latinoamericanos. Ha publicado ensayos sobre la Amazonía en la literatura latinoamericana, y ecología

en José María Arguedas y Mario Vargas Llosa. Es el autor de *La oralidad escrita: Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral* (1997). Es profesor de Humanidades Ambientales en la Universidad de Rutgers, en Nueva Jersey. Correo: jmarcone@spanport.rutgers.edu

Juan Manuel Olaya Rocha es magíster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Federal de Minas Gerais y licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Federico Villarreal. Es fundador y director de la revista *D'Palenque: literatura y afrodescendencia*, la primera y única revista especializada en literatura afroperuana, y del proyecto D'Palenque Editorial. Ha publicado diversos artículos y textos de divulgación sobre la literatura de raigambre africana en el Perú y en el contexto andino. Actualmente, es becario del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq-Brasil). Correo: jm_olaya@hotmail.com

José Alberto Portugal es bachiller en Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y doctor en Literatura por la Universidad de Texas, en Austin. Su área de enseñanza e investigación es la narrativa latinoamericana moderna y contemporánea. Ha publicado ensayos sobre narradores peruanos contemporáneos y es autor del libro *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado* (2007, segunda edición 2011). Actualmente es profesor de Español en New College of Florida. Correo: portugal@ncf.edu

Agustín Prado Alvarado es profesor titular de Literatura Española e Hispanoamericana de la UNMSM. Ha sido becario por la Agencia Española en la Universidad Autónoma de Barcelona (1997). Es colaborador en el suplemento El Dominical de *El Comercio* (Lima). Ha coordinado los números monográficos «El cuento hispanoamericano del siglo XXI» de la revista *América Sin Nombre* (2017) y el dossier «La novela histórica latinoamericana» para la revista *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* (2017). Con Sandro Chiri ha editado los libros *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa. Ensayos literarios* (2014) y «*La ciudad y los perros*» *y el boom hispanoamericano* (2018); y con Ángel Esteban, *El mar no es ancho y ajeno, complicidades transatlánticas entre Perú y España* (2019). Actualmente dirige el programa de libros Ciudad Letrada. Correo: apradoa@unmsm.edu.pe

Víctor Quiroz es magíster y licenciado en Literatura por la UNMSM. Es autor de *El tinkuy postcolonial. Utopía, memoria y pensamiento andino en «Rosa Cuchillo»* (2011), así como de diversos artículos incluidos en revistas académicas y libros de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Ha sido profesor del programa de Maestría en Estudios de Género de la PUCP. Actualmente es candidato a doctor en Lenguas y

Literaturas Hispánicas por la Universidad de California, en Berkeley. Correo: victor.quiroz@berkeley.edu

Claudia Salazar Jiménez es escritora y académica. Estudió Literatura en la UNMSM y es doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Nueva York (NYU). Ha sido editora de las antologías *Voces para Lilith* (2011), *Escribir en Nueva York* (2014) y *Pachakuti feminista* (2020). Su primera novela *La sangre de la aurora* (2013), obtuvo el Premio Las Américas de Narrativa Hispanoamericana. Ha publicado también la colección de relatos *Coordenadas temporales* (2016). Es ganadora del Premio Sylvia Molloy de LASA por su producción académica en el área de Estudios de Género y Sexualidades. Actualmente es profesora en California State Polytechnic University, Pomona. Correo: claudias@cpp.edu

Alejandro Susti es doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad Johns Hopkins. Ha publicado, entre otros, los poemarios *El río imaginado* (2012), *Bajo la mancha azul del cielo* (2018) y *Un reloj derramado en el desierto* (Premio Internacional de Poesía Rubén Darío 2020) y los libros de narraciones *Staccatos* (2014), *Aspavientos* (2016) y *La otra orilla* (2019, Premio José Watanabe Varas, Asociación Peruano Japonesa). Como investigador ha publicado los libros *Todo esto es mi país. La obra de Sebastián Salazar Bondy* (2018) y *La ciudad sin límites. Lima en la narrativa peruana del siglo XX* (2021). Es editor de la obra de Sebastián Salazar Bondy. Actualmente ejerce la docencia en la Universidad de Lima y en la PUCP. Correo: asusti@ulima.edu.pe

Estelle Tarica es profesora e investigadora. Es doctora en Literatura Comparada por la Cornell University. Su primer libro, *The Inner Life of Mestizo Nationalism* (2008), estudia las ideologías indigenistas en México, Bolivia y Perú, y la obra de Rosario Castellanos, Jesús Lara y José María Arguedas. Su segundo libro, *Holocaust Consciousness and Cold War Violence in Latin America* (2022), versa sobre la memoria del Holocausto judío en América Latina durante el período 1975-2015. Sus artículos y ensayos han sido publicados en la *Revista de Crítica Cultural Latinoamericana*, *Chasqui*, *Política Común*, *Latin American Literary Review*, *Yale French Studies* y *Journal of Jewish Identities*, entre otros. Actualmente es profesora de literatura y cultura latinoamericanas en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Berkeley. Correo: etarica@berkeley.edu

Carlos Yushimito del Valle es escritor, docente e investigador. Es doctor en Literatura por la Universidad de Brown. Ha publicado los libros de cuentos *Las islas* (2006), *Lecciones para un niño que llega tarde* (2011), *Los bosques tienen sus propias puertas* (2014) y el libro de ensayos *Marginalia. Breve repertorio de pensamientos prematuros*

sobre el arte poco notable de leer al revés (2015). Sus relatos han sido traducidos al inglés, portugués, francés e italiano, e incluidos en antologías de más de diez países. Actualmente es profesor investigador en la Universidad Adolfo Ibáñez de Chile. Correo: carlos.yushimito@uai.cl

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de
ALEPH IMPRESIONES S.R.L
Jr. Risso 580 Lince
correo: ventas@alephimpresiones.net
Telefono : 6345000
Se utilizaron caracteres
Adobe Garamond Pro en 11 puntos
para el cuerpo del texto
diciembre 2022, Lima - Perú

Los seis volúmenes de la *Historia de las literaturas en el Perú* constituyen una propuesta de lectura crítica de la compleja historia y las múltiples tradiciones orales y letradas, entretejidas a lo largo de los siglos para formar la densa trama de la literatura del Perú. Escritos por reconocidos especialistas, los ensayos incluidos en estos volúmenes ofrecen un actualizado recorrido diacrónico de los procesos y géneros que han conformado tan singular literatura. La travesía conduce a espacios culturales inusitados, desafía la imaginación y fortalece la conciencia ciudadana de formar parte de una cultura admirable, heterogénea y maravillosa.

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro

Los ensayos reunidos en este volumen se concentran en la producción de narrativa de ficción, novela y cuento, y ofrecen una cobertura amplia de esta producción desde el año 1920 al año 2000. Los ensayos han sido distribuidos en tres secciones. El material de la primera ofrece lo que entendemos como una forma reconocible de presentar el origen y desarrollo de la narrativa contemporánea en el Perú. Se trata, en gran medida, de asuntos, géneros, obras y autores a partir de los cuales se ha definido el canon de esta narrativa a lo largo de las décadas de 1920 y 1970. La segunda sección propone visiones alternativas: presenta cuatro estudios que retan la integridad de una narrativa pensada dentro de las coordenadas del cauce central. Evidencian la insuficiencia de esa perspectiva al hacer visible una vasta producción que plantea cuestiones y problemas fundamentales, tanto en lo referente a los ámbitos de la representación como a las formas de la experiencia y la imaginación sociales activas a lo largo del siglo XX. Se concentran estos ensayos en aspectos específicos atendiendo a criterios de género o etnia, o enfatizando modos narrativos opacados y redefiniendo el ámbito de representación más allá de la dicotomía costa-sierra. La tercera sección está dedicada a una coyuntura particular, las dos décadas que cierran el siglo XX: las raíces del presente. Aquí podemos observar la compleja articulación de distintas épocas y sensibilidades: vemos la multiplicación de canales y la presencia en escena de una multitud de autores y de agendas narrativas e ideológicas, así como también diferentes entonaciones en el diálogo con la tradición literaria. El propósito de esta estructuración es sugerir otras lecturas del corpus, y dar cuenta de distintas interpretaciones del origen y desarrollo de la narrativa contemporánea en el Perú.

FONDO EDITORIAL PUCP

ISBN: 978-612-317-814-7

CASA DE LA LITERATURA PERUANA

PERÚ Ministerio de Educación