

Violencia social y política en la narrativa peruana

Eduardo Huárag Álvarez
EDITOR DE LA COMPILACIÓN



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

Violencia social y política en la narrativa peruana

Violencia social y política en la narrativa peruana

Eduardo Huárag Álvarez

EDITOR DE LA COMPILACIÓN



INSTITUTO
RIVA-AGÜERO



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

Violencia social y política en la narrativa peruana

© 2013 PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

INSTITUTO RIVA-AGÜERO

Jirón Camaná 459, Lima 1 – Perú

Teléfono: (511) 626-6600

Fax: (511) 626-6618

Correo electrónico: ira@pucp.edu.pe

Página Web: <http://ira.pucp.edu.pe/>

Correctora de estilo:

Marta Miyashiro

Diseño y diagramación:

Gisella Scheuch

ISBN: 978-9972-832-67-3

Publicación del Instituto Riva-Agüero N° 295

El contenido de los textos publicados es responsabilidad exclusiva de los autores. Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de esta obra, por cualquier medio físico o electrónico, sin autorización escrita del autor.

Contenido

Presentación	13
1. La narrativa y la historia en el Perú republicano: conjunciones y disyunciones	
EDUARDO HUÁRAG ÁLVAREZ	17
1.1. Algunas premisas importantes.....	17
1.2. La Independencia y el difícil camino de la determinación de la literatura nacional	20
1.3. El costumbrismo y la época	23
1.4. El romanticismo y la actitud evasiva ante los problemas sociales	28
1.5. La guerra con Chile y los planteamientos del realismo literario	32
1.6. Ideologías de las primeras décadas del siglo XX: el anarquismo, el socialismo y el indigenismo. Las repercusiones del indigenismo en la narrativa peruana	39
1.7. Los años cincuenta: la narrativa urbana	45
1.8. Los años sesenta: la realidad rural y el acercamiento a la cosmovisión andina	47
1.9. Los años ochenta: violencia, represión y un escenario de innovación narrativa	49
Bibliografía.....	52
2. Literatura peruana en la primera mitad del siglo XIX: contexto histórico	
EDUARDO BARRIGA Y JORGE LOSSIO	55
2.1. Introducción.....	55
2.2. La Independencia y sus impactos	56
2.3. La literatura durante las guerras de independencia.....	60
2.4. Prensa y literatura durante la era de los caudillos.....	64
Bibliografía.....	68

3. Género y poder en las novelas de Mercedes Cabello de Carbonera	
MÓNICA CÁRDENAS	71
3.1. Introducción	71
3.2. El universo novelístico de Mercedes Cabello	73
3.3. Tiempo de la escritura y tiempo de la novela	88
3.4. Tras la muerte de la tapada limeña	93
3.5. Conclusiones	108
Bibliografía.....	109
4. La expresión de una violencia sorda o el preludio del indigenismo peruano. Apuntes sobre una novela de folletín escrita a raíz de la rebelión indígena de Huancané de 1867	
MAUD YVINEC	113
4.1. Introducción	113
4.2. La denuncia de la violencia sorda contra los indígenas.....	115
4.2.1. El programa literario: denunciar una realidad violenta que se desconoce	115
4.2.2. La representación de la violencia callada contra los indígenas	117
4.2.3. La voz convocante contra la violencia	120
4.3. El miedo a la violencia sorda de los indios	123
4.3.1. La escalada de una violencia desencadenante	123
4.3.2. El apóstol Santiago Matablancos: el miedo a la propagación de las rebeliones indígenas	123
4.3.3. La revolución amenazante: la primera preocupación por la unidad de la nación.....	127
4.4. La oposición a la violencia mediante la apropiación de la palabra.....	128
4.4.1. La apropiación del discurso sobre el indígena	128
4.4.2. La apropiación del discurso indígena.....	128
4.5. Conclusión.....	130
Bibliografía.....	131
Anexo: <i>Los desheredados</i> , José L. Recabarren	132
5. Opresión, dogma y purificación. La representación de la violencia en <i>El Sexto</i> de José María Arguedas	
JESÚS FRANCO SALAZAR PAIVA	159
5.1. Introducción.....	159
5.1.1. La violencia en <i>El Sexto</i>	161

5.2.	La violencia y la representación del personaje afroperuano en <i>El Sexto</i>	163
5.2.1.	Concepciones subyacentes en la representación del preso afroperuano	164
5.2.2.	Puñalada o el azote de los esquemas de dominación en metáfora	167
5.3.	Violencia de los partidos políticos	171
5.3.1.	El caso de Gabriel: la “infernalización” de lo urbano y la reacción contra la violencia de los partidos	173
5.3.2.	El caso de los presos políticos: Cámac y Juan	180
5.3.2.1.	Alejandro Cámac	180
5.3.2.2.	Juan	184
5.4.	La violencia purificadora	187
5.5.	Reflexiones finales	189
	Bibliografía	190

6. La violencia estructural como trasfondo de *Conversación en La Catedral* (1968) de Mario Vargas Llosa

	OFELIA HUAMANCHUMO DE LA CUBA	193
6.1.	Escenario social y literario de los años cincuenta en el Perú	194
6.1.1.	El Ochenio de Odría entre las dictaduras latinoamericanas	195
6.1.2.	La novela del dictador o de la dictadura	196
6.1.3.	El papel del escritor frente a la violencia social	197
6.2.	De la sociología a la literatura	198
6.2.1.	La violencia estructural en <i>Conversación en La Catedral</i>	201
6.2.1.1.	El racismo y las clases sociales	202
6.2.1.2.	El progreso individual y social	205
6.2.1.3.	El machismo	206
6.2.1.4.	El autoritarismo y los medios de comunicación	207
6.2.2.	El <i>leitmotiv</i> : “¿En qué momento se jodió el Perú?”	210
6.2.3.	La novela abierta o el problema sin solución	210
6.3.	Macro y micro violencia estructurales en <i>Conversación en La Catedral</i>	211
6.3.1.	La violencia urbana	212
6.3.2.	La violencia familiar	214
6.3.3.	Mecanismo de solución frente al sistema social fallido	215
6.3.3.1.	La corrupción y la denigración moral como alternativas	215
6.3.3.2.	El bar como espacio literario y como refugio en la historia	218
	Bibliografía	220

7. La violencia en la obra narrativa inicial de Carlos E. Zavaleta

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES	225
7.1. Introducción	225
7.2. La colección de relatos de <i>El Cristo Villenas</i>	227
7.3. <i>El Cristo Villenas</i>	228
7.4. <i>La batalla</i>	233
7.5. <i>El ultraje</i>	238
7.6. <i>La rebelde</i>	240
7.7. <i>El peregrino</i>	241
7.8. <i>Mister X</i>	244
7.9. <i>Una figurilla</i>	246
Bibliografía.....	248

8. Protesta social en el discurso simbólico de *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza

OFELIA HUAMANCHUMO DE LA CUBA	249
8.1. Trasfondo histórico de los temas de la guerra silenciosa.....	250
8.1.1. Poder y violencia	250
8.1.2. Las transnacionales, los terratenientes y la insurgencia campesina.....	252
8.1.3. Los intelectuales peruanos frente al problema social	253
8.2. Realidad, ficción y fantasía en la guerra silenciosa	254
8.2.1. El periodismo como testimonio de la realidad.....	254
8.2.2. La literatura como tribuna política	256
8.2.3. Literatura y el arte de novelar	257
8.3. Estrategias literarias del discurso simbólico para una protesta social	260
8.3.1. Hacia una estética realista.....	260
8.3.2. Recursos poéticos: la metáfora y la hipérbole.....	261
8.3.3. Los recursos del humor y la ironía.....	264
Bibliografía.....	270

9. La violencia político-social en la novela peruana de los ochenta

EDUARDO HUÁRAG ÁLVAREZ	273
9.1. <i>Rosa Cuchillo</i> : la violencia político-social y la contraposición del discurso mítico con el discurso ideológico	274
9.1.1. Rosa, el trasmundo y su concepción mágica	274
9.1.2. Liborio y las expectativas de un mítico <i>pachacuti</i>	277
9.1.3. Lo que intensifica la trama de la novela	279

9.2. <i>La hora azul</i> : Lo límites de la condición humana	282
9.2.1. La promesa y la búsqueda	282
9.2.2. Las torturas en el escenario infernal	284
9.2.3. Las implicancias de la culpabilidad	285
9.3. <i>La barca</i> : una metáfora conmovedora	286
9.3.1. La trama y las perspectivas del relato	286
9.3.2. El enigma y el ritmo narrativo	287
9.3.3. Importantes reseñas de la crítica	289
9.4. <i>Abril rojo</i> : la violencia que destruye los límites de la conciencia	291
9.4.1. El inicio de la intriga	291
9.4.2. Los enigmas se descifran	293
9.4.3. El ritmo narrativo y las significaciones	294
9.5. <i>Hienas en la niebla</i> : la sombra de un poder kafkiano que pretende someter la conciencia	295
9.5.1. La atmósfera intimista y cuestionadora	295
9.5.2. El eje central de la novela y las redes del poder	297
9.5.3. El chantaje de los oficiales del sistema represivo	298
9.5.4. Las desventuras personales se vinculan al escenario nacional	299
9.5.5. Una violencia sin límites y la revelación del dato escondido	300
9.5.6. Aciertos y limitaciones de lo revelado	302
9.6. Las novelas, el Estado y la insurgencia	304
Bibliografía	307

Presentación

Literatura y sociedad han establecido vínculos desde los orígenes de la cultura y la constitución de las instituciones sociales. De hecho, los acontecimientos más importantes de los pueblos y naciones no son registrados solo por los cronistas, historiadores o escribas. La literatura, en su particular modo de expresión, refleja los hechos sociales y las inquietudes trascendentes de su época. Los ensayos que se presentan en esta publicación se proponen analizar cómo se establecieron en el Perú las relaciones entre los hechos sociales, los momentos álgidos de la república naciente y la literatura. Se entiende como estado de violencia no solo la confrontación física, sino también la violencia sorda provocada por injusticias sociales derivadas de la polarización de las clases sociales.

Es difícil establecer etapas o fijar periodos en los que se producen acontecimientos significativos tanto para la realidad social como para la narrativa. La literatura peruana pasó por un largo periodo en el que fue gestando su identidad nacional a la vez que fue adecuando formas y modalidades narrativas. La Independencia no significó una ruptura con la tradición literaria europea, continuó ligado a ella y esa dependencia no dejó de existir con el realismo ni el indigenismo, puesto que los clásicos, Balzac y Zola, siguieron como ejemplos del modo de novelar.

En el primer ensayo, ponemos en evidencia los diferentes momentos en que se produce un acercamiento entre el tema social y la narrativa. Anotamos también cómo es que algunos hechos de trascendencia social

y política no fueron objeto de recreación literaria. Se trata de un divorcio no resuelto del todo. Es decir, a un acontecimiento social significativo no le corresponde necesariamente una obra narrativa representativa. Pareciera que los escritores no se muestran muy interesados en construir universos narrativos basados en hechos históricos importantes de la República. En los inicios, luego del caos y las luchas internas, se constata que no se han resuelto los problemas del indígena y otras minorías étnicas. Maud Yvynec publica un ensayo sobre la violencia sorda y da a conocer un folletín publicado en 1870, cuya autoría corresponde a José Recabarren. Se trata de una novela breve basada en un hecho real: la rebelión indígena de Huancané (1866-1867). El autor del relato se suma, así, a esa otra novela que Narciso Aréstegui titulara *El padre Horán*. El hallazgo es interesante porque confirma que el tema del indígena, la injusticia y la subsiguiente violencia no se manifiestan desde González Prada y Clorinda Matto, sino algunos años antes.

En las primeras décadas, como sostienen Barriga y Lossio, el país vive los efectos propios de una guerra de caudillos y la economía de la nación debe saldar cuentas con los acreedores. Lo cierto es que, en esos años de 1830 a 1850, los intelectuales de Lima cultivan un romanticismo distante de la realidad social. Son escritores elitistas que gozan de ciertos privilegios y algunos están vinculados a contratos del Estado o en actividades diplomáticas. La guerra con Chile sorprende al Perú en un momento de crisis. Para el vencido, la guerra es siempre devastadora. En el caso del Perú supuso una desestructuración de toda la sociedad, como lo advirtió González Prada con mucha lucidez. En medio del caos, González Prada reclama el replanteamiento de la república naciente puesto que la nación se había erigido ignorando a la población andina. Poco después, observaremos la lucha por el poder y la corrupción de los funcionarios. Es esto lo que pone en evidencia Mercedes Cabello, y Mónica Cárdenas le dedica un importante estudio.

Entrando al siglo XX, luego del anarquismo, se presentan en escena dos movimientos políticos que luchan contra el orden imperante: el aprismo y los comunistas. Muchos intelectuales terminan en la cárcel o deportados. Este tema se verá reflejado, de alguna manera, en *El Sexto*, de Arguedas. Es cierto que Arguedas va a trascender por la forma como llega a transmitir el mundo interior del indígena, pero fue parte de su inquietud buscar

una respuesta al submundo de la cárcel y de qué modo los personajes de diferentes etnias van estableciendo un modo de comunicación. Este proceso de interrelación es estudiado por Jesús Salazar, quien explora los elementos que funcionan como dogma y otros que se asumen como modo de purificación.

En un escenario más contemporáneo, Vargas Llosa es, sin lugar a dudas, el escritor que recrea el universo complejo y sometido que se respira durante una de las dictaduras célebres del Perú. Ofelia Huamanchumo destaca las características de la época y el compromiso de los escritores por denunciar la imposición política y la persecución. La novela de Vargas Llosa no es, pues, una novela política ni esquemática, como destaca Huamanchumo, es una novela que revela la corrupción y la denigración moral en diferentes esferas, lo que hace que la obra de Vargas Llosa se nos presente con mayor autenticidad. La misma autora analiza también la obra de Manuel Scorza, autor significativo puesto que exploró las posibilidades de expresión metafórica de la épica social que construyeron los comuneros de la sierra central. Una épica no considerada en la visión de los historiadores oficiales.

Por su parte, Antonio González Montes analiza la obra de Carlos E. Zavaleta. El Perú de los años cincuenta era un país en el que las clases sociales estaban polarizadas y el estado de violencia se manifestaba de muchas formas. La mirada de Zavaleta nos invita a observar hechos y personajes marginales del ámbito rural que sufren la violencia social. Aquí se trata, como en *Cristo Villenas*, de desentrañar las razones de conductas colectivas que algunas veces responden a motivaciones míticas.

Finalmente, con el título de *La violencia político-social en la novela peruana de los ochenta* se analizan las novelas que ficcionalizan la violencia política que en las décadas de los ochenta y noventa dejaron el saldo de sesenta mil muertos. En algunas obras, las novelas de este ciclo literario revelan cómo es que lo mítico y la expectativa mesiánica se relacionan con la posibilidad de hacer una revolución que cambie el orden establecido. En otros casos, se trata de convertir el escenario de violencia en la metafórica imagen de un barco retenido por la violencia represiva y que solo tiene como salida la muerte de los apresados que, por cierto, ignoraban su destino final. Lo importante es que las novelas no solo destacan la

atmósfera de caos y confusión social, también manifiestan la renovación constante de la narrativa peruana.

Se trata, pues, de un esfuerzo del grupo de investigación Violencia social y política en la narrativa peruana del Instituto Riva-Agüero, que pretende plantear temas de interés y motivación entre la intelectualidad que reflexiona sobre la relación de la narrativa con los hechos de violencia desde la fundación del Perú republicano. Los puntos de vista que se proponen, en muchos casos, abren posibilidades de investigación que otros estudiosos sabrán continuar.

EDUARDO HUÁRAG ÁLVAREZ

Editor de la compilación

1. La narrativa y la historia en el Perú republicano: conjunciones y disyunciones

EDUARDO HUÁRAG ÁLVAREZ

1.1. Algunas premisas importantes

Literatura y sociedad, a lo largo de la historia, siempre han establecido interrelaciones. Esa es la razón por la que estudiosos como Arnold Hauser, Georg Lukács y Antonio Gramsci orientaron sus investigaciones en torno a las vinculaciones entre la sociedad, los procesos económicos y las manifestaciones culturales, especialmente la literatura y el arte. Lo cierto es que la literatura, en su modalidad ficcional ha reflejado los acontecimientos e inquietudes de la época. No olvidemos tampoco que el relato mítico, conjunción de interpretación mítica e historia primordial, está en los orígenes de la humanidad. Literatura metafórica e historia (sacra) estaban fusionadas.

Las relaciones entre literatura y sociedad no siempre fueron directas. La novela se apoya en hechos históricos, pero es cierto también que trasciende la referencia de la realidad, de lo mundano, metaforiza y por último revela, a su manera, aspectos de la condición humana. En los siglos XIX y XX se escribieron muchas novelas sobre acontecimientos o personajes históricamente importantes. No obstante, tales obras no son significativas por haber dado referencias del personaje o datos de lo acontecido. La obra literaria adquiere un lugar significativo, como expresión, en tanto supone un uso particular del tratamiento verbal y ficcional del escritor. No olvidemos que el escritor necesariamente tiene que utilizar recursos

para crear su universo ficcional. El relato, finalmente, es una propuesta verosímil, aunque tenga muchos anclajes en la realidad. La realidad ficcional, el relato breve o la novela terminan siendo un universo narrativo que se sustenta en su propio argumento, en el tramado de secuencias y personajes, en el modo como se recrea un hecho, en la originalidad para estructurar los episodios y, finalmente, en la elección y manejo del estilo verbal que sirve de soporte a la narración.

La narración se desenvuelve acorde con el principio de autenticidad. No obstante, no se debe entender la autenticidad como equivalente a real. Lo ficcionalizado discurre a través de un planteamiento argumental, una propuesta del escritor. De esta manera, los personajes, las acciones y conflictos conforman el universo ficcional. Es importante aclarar que la novela no es una crónica, aunque a veces tenga esa apariencia. La verdad que busca el escritor, a través de su propuesta ficcional, es otro tipo de verdad, una verdad que subyace en el fondo de la condición humana. La novela es una mirada distinta, es la revelación de un universo matizado por la intensidad dramática, emocional. El escritor, de alguna manera, es un intérprete de la realidad.

El escritor propone un modo de descifrar lo que acontece en la realidad. Pero no se trata de una propuesta inmediateista. La obra propone un punto de vista que suele quedar en el ámbito reflexivo-estético, moral o filosófico. Es erróneo pensar que la obra es una posibilidad de influir en la conciencia o la conducta de los ciudadanos. ¿Quiere eso decir que la obra no produce un cambio en el lector? Influye en su percepción global, en su reflexión conceptual y emocional. El lector procesará lo ficcionalizado y seguramente podrá entender la realidad de otro modo. El escritor está inscrito en una realidad social que no ignora. De esa manera, lo que sucede en su entorno social e histórico suele influir en las posibilidades y propuestas de ficcionalización. Con ello no queremos decir que la obra sea un retrato de la realidad histórica. El escritor se desenvuelve también en escenarios diversos y es investigador de escenarios sociales. En muchos casos, la obra propone metáforas genéricas que pueden ser entendidas por lectores de diferentes ámbitos.

Si admitimos que la obra y la realidad interactúan, es lícito hacer una revisión de la manera como los hechos sociales e históricos en el

Perú republicano han sido representados en el ficcional narrativo. Ese es el propósito de este ensayo. Se trata de analizar qué tipo de vínculos se pueden establecer entre los acontecimientos históricos más relevantes de la República y las manifestaciones narrativas que recrearon literariamente esa realidad. Nuestra inquietud es explorar, en lo posible, las condiciones sociales en las que se desenvuelve la literatura y los ideales y aspiraciones de los escritores. También nos interesa comentar cómo se va forjando la identidad nacional y cómo la literatura influye en el debate acerca de la nación peruana y sus actores sociales.

Desde la perspectiva de la crítica es importante anotar que a ciertos acontecimientos históricos del Perú no le corresponde, necesariamente, un conjunto de relatos literarios. Diversos factores impiden esa plasmación. Y en medio de esas equivalencias, no llame la atención que en los momentos cruciales en los que se plantea y cuestiona la idea de nación, sean los ideólogos (González Prada y Mariátegui), intelectuales brillantes, los que expresen los dilemas del país.

Partiendo del entrecruzamiento de hechos históricos y manifestaciones literarias hemos demarcado periodos importantes. Empezamos desde los hechos de la Independencia y la instalación de la República. Como toda propuesta, sabemos que nuestro criterio es arbitrario. No pretendemos que sea el único modo de demarcar. Solo nos anima la idea de sistematizar los hechos y por eso lo proponemos. Los periodos que comentaremos son:

- 1) La Independencia y el difícil camino de la determinación de la literatura nacional.
- 2) El romanticismo y la actitud evasiva ante los problemas sociales.
- 3) La guerra con Chile y el cuestionamiento de la idea de nación.
- 4) Los planteamientos ideológicos de las primeras décadas del siglo XX: anarquismo, socialismo e indigenismo. Repercusión del indigenismo en la literatura.
- 5) Los años cincuenta y el giro hacia la narrativa urbana.
- 6) Los años sesenta, la realidad rural y el acercamiento a la cosmovisión andina.
- 7) Los años ochenta, la violencia subversiva y la represión militar en un escenario de innovación narrativa.

1.2. La Independencia y el difícil camino de la determinación de la literatura nacional

La declaratoria de la independencia es el primer acontecimiento y el más relevante con el que se inicia la República. Responde a los ideales de una gesta americanista que se ha propuesto dar fin a toda forma de colonialismo. No se piense, sin embargo, que la independencia fue un acontecimiento que comprometió la participación de todos los estratos sociales hasta el punto de convertirse en un episodio de verdadero cambio histórico-social. La independencia no fue un cambio que involucrara a todos los estratos sociales. Como dice Basadre: “La revolución fue una realidad militar y política; pero no fue una realidad económica y social. Sucediéronse los motines; pero perduró la feudalidad”¹

La carencia de un verdadero liderazgo (como el de Bolívar y San Martín) que concluyera en la formación de un ejército popular tal vez se explique por el hecho de que Lima era el centro del poder español en América. Aquí enraizaron los personajes de títulos nobiliarios, la burocracia de los virreyes y la poderosa fuerza militar que permitía el control del poder. También habría que decir que los notables de la ciudad estaban enlazados con los españoles que ostentaban el poder. Por tanto, salvo casos excepcionales, poco les podía interesar una revolución de la independencia. Al respecto, Basadre consigna lo que dijo uno de los corresponsales de San Martín que vino al Perú para observar si las condiciones sociales eran favorables a la independencia:

Los de la clase alta, aunque deseen la independencia, no darán sin embargo ni un paso para lograrla o secundarla; pues como tienen a sus padres empleados o son mayorazgo o hacendados, etc., no se afanan mucho por mudar de existencia política, respecto a que viven con desahogo bajo el actual gobierno; los de la clase media, que son muchos, no harán tampoco nada activamente hasta que no vengan los libertadores y les pongan las armas en la mano; su patriotismo solo sirve para regar noticias, copiar papeles de los independientes, formar proclamas, etc., levantar muchas mentiras que incomodan al gobierno y nada más. Los

1 Basadre, J. *La iniciación de la República*. Lima, Editorial San Marcos, 2002, p. 107.

de la clase baja que comprende este pueblo, para nada sirven ni son capaces de ninguna revolución.²

Sin embargo, sería injusto desconocer que en el siglo XVIII se dieron manifestaciones de rebelión de la población nativa indígena, como bien consigna Palma en sus *Tradiciones peruanas*. Aferrados a su religiosidad ancestral, como se menciona en la tradición *Los malditos*, los nativos dieron cuenta de algunos catequizadores y luego huyeron. Según Palma: "(...) se trasladaron a la montaña de Chanchamayo, y sus descendientes formaron uno de los mejores y más feroces cuerpos del ejército indígena que en 1770 siguió la infausta bandera del Inca Túpac Amaru."³ Algunos de los promotores de la rebelión terminaron alineándose con Túpac Amaru; otros, simplemente fueron perseguidos porque la religiosidad oficial los consideraba idólatras.

En lo que al escenario cultural se refiere, antes de la instalación de la República y aún después, se puede advertir que los escritores tenían mayor predilección por la lírica y la dramática. Los sectores populares, relegados de las actividades académicas, optaron por la difusión de pasquines, décimas o simplemente refranes alusivos al acontecer histórico. Por su parte, la población indígena optó por aferrarse a sus costumbres y manifestaciones tradicionales. Entonces, fue la oralidad el medio que sirvió para transmitir sus sentimientos, mitos y leyendas. Recuérdese *Los pasquines de Yauli*, de Ricardo Palma, donde se hace una convocatoria a: "(...) los amigos de nuestro bando, para que ocurran de Yauyos, donde se les habilitará de armas, pues ya no falta nada para el día citado"⁴ En esa misma línea hay que mencionar *Los brujos de Shulcahuanga*, tradición en la se menciona que: "En grosero lenguaje se ponía oro y azul a Fernando VII, y en caricatura se le representaba de hinojos ante Túpac Amaru"⁵ Con ello se hacía una clara alusión a la inversión del orden social, el esperado *pachacuti*, que finalmente tenía que restituir el honor de los nativos quechuas. Entonces, a su manera, en su mitología ancestral, los nativos andinos esperaban un cambio histórico, aunque no tenían forma de organizar una rebelión.

2 Basadre, J. Ídem, p. 65.

3 Palma, R. *Tradiciones peruanas completas*. Madrid, Ediciones Aguilar, 1968, p. 237.

4 Palma, R. Ídem, p. 696.

5 Palma, R. Ídem, p. 932.

En el periodo previo a la Independencia destacados intelectuales, como Andrés Bello, manifestaron su sentimiento americanista enalteciendo los atributos y peculiaridades de la geografía tan distinta de la vieja Europa. A pesar de los ideales libertarios, los escritores seguían el canon (neoclásico) que se difundía desde España al continente hispanoamericano. De ese periodo de la emancipación, uno de los pocos escritores que se afanaron por crear una nueva modalidad expresiva, inspirada en los cantos del *harawi* indígena, fue Mariano Melgar. Podemos distinguir en Melgar sus famosos sonetos y poemas de estilo neoclasicista, pero también sus yaravíes, una nueva forma de expresión que se inspira en los temas y sentimientos populares de la población indígena. Melgar abre una puerta, la de la literatura nacional inspirada en las manifestaciones de la oralidad que, lamentablemente, pocos continuaron. Melgar y sus fábulas representan un punto de conjunción entre los ideales libertarios y una literatura que la represente.

El fin de la dominación española no significó una renovación o replanteamiento de los modos de expresión literaria. La tradición que siguió prevaleciendo fue la misma que dejaron los españoles, es decir, el costumbrismo y el neoclasicismo. Incluso la intelectualidad siguió desarrollando los mismos temas que había consagrado la tradición española. Hay que reconocer que el costumbrismo dejó traslucir un tono ameno y criollo como reflejo de la idiosincrasia americanista. La falta de originalidad y la dependencia colonial fue duramente criticada por Mariátegui: "Nuestra literatura no cesa de ser española en la fecha de la fundación de la República. Sigue siéndolo por muchos años, ya en uno, ya en otro trasnochado eco del clasicismo o del romanticismo de la metrópoli. En todo caso, si no española hay que llamarla por largos años, literatura colonial!"⁶

Desde la perspectiva de los acontecimientos que siguen a la Independencia habría que decir que la República se inicia en medio de debates sobre la Constitución, el modelo de República, además de los desajustes económicos que dificultaron un clima estable y el impulso a la educación y la cultura. En ese periodo se presentaron obras teatrales donde se destacó la agudeza, el ingenio y la picardía. Ese teatro, en su versión popular, es

6 Mariátegui, J.C. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992, p. 239.

el que cultivó Segura; y en su versión más académica, Pardo y Aliaga. Los relatos breves de entonces fueron pequeñas crónicas o estampas costumbristas interesadas en recoger las peculiaridades de la nación.

Con la independencia, la situación social y económica de los encomenderos, de la casta criolla, poco cambia. Quizá por eso mismo, la intelectualidad se resiste a plantear una ruptura con la tradición literaria española. Era la única que habían conocido. Cornejo Polar considera que: "En concreto, para la literatura peruana de la época, el olvido de esa tradición equivalía a la prescindencia de toda tradición. Como ya está insinuado, la supresión de la memoria colonial obedece al clima político de esos años, con casi obligado entusiasmo patriótico e independentista, que impedía asumir como pasado propio el que acaba de ser negado con las armas"⁷

1.3. El costumbrismo y la época

El costumbrismo de la época, influido por el sentimiento americanista, optó por algunos temas locales, episódicos. Prefirió la pequeña historia, el humor y el sarcasmo de los personajes del momento. Mantuvo los esquemas y normativas de la tradición española, pero introdujo la agudeza y la picardía, rasgos propios de la América independiente. Los relatos breves de entonces fueron pequeñas crónicas interesadas en recoger costumbres y tradiciones culturales de una Lima que iniciaba la República en medio de luchas caudillescas.

Hay que decir también que en la narrativa, el costumbrismo (de 1820 a 1840) apenas si tuvo algunos logros. Los planteamientos y temas de sus relatos no dejan de ser episodios cotidianos o documentales del escenario urbano, en particular. De ese periodo nos ha quedado: *El paseo de Amancaes* y *El viaje*, de Pardo y Aliaga; *Una misa nueva*, *Los carnavales*, *El té y la mazamorra* y *Las calles de Lima*, de Manuel Ascencio Segura.

Todo parece indicar que al inicio de la República no se habían dado las condiciones para impulsar las actividades culturales, menos para cuestionar la tradición literaria heredada. Es curioso observar que por entonces la

7 Cornejo Polar, A. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989, p. 36.

península ibérica ya había dado productos magistrales como *Don Quijote de La Mancha* (1605-1615) y antes, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554). Sea por acción de la Inquisición o por el poco interés de las élites culturales o porque los intelectuales se amoldaron a la vida burocrática de la corte virreinal, los clásicos mencionados no provocaron en el Perú la imitación o desarrollo del género novelesco. Solo en México, tardíamente (1816), acogieron la picaresca de manera aislada con *El periquillo sarniento*.

La novela contemporánea se desarrolló en Europa en el siglo XIX. El género arraigó cuando la ciudad, los burgos, se había extendido y la intriga, elemento fundamental en la novela, era parte de la vida cotidiana de la ciudad. Además, aumentaron también los lectores ávidos de conocer relatos, lo que explica que muchas novelas se difundieran como un suplemento de revistas (publicaciones por entregas). En las primeas décadas de la República no se dieron las condiciones que facilitan el desarrollo de la novela. En ese periodo, el Estado sufrió los efectos de la inestabilidad política y una crisis económica difícil de controlar.

Pasarían varias décadas –recién con Palma, a mediados del siglo XIX– para que algunos hechos o personajes de la historia del país llegaran a la narrativa. No es que los relatos que evoca Palma no estuvieran en el imaginario de la cultura popular. En realidad, la cultura oral difundía en sus decires los episodios del Virreinato y la Independencia, pero no aparecían en la literatura oficial. Los relatos de esa oralidad llegarían a la narrativa a través de la amena recreación de las *Tradiciones*.

Los inicios de la República ponen a la intelectualidad en una coyuntura en la que política e institucionalmente se ha optado por la independencia y soberanía, aunque todavía no se ha perfilado una literatura nacional. Pensar una lírica y una narrativa con perfil propio suponía asumir su historia social y una expresión innovadora del arte y la literatura. El reto no era fácil. Todo lo que se pudo crear y difundir en la época –después de la Independencia– fueron poemas patrióticos y un intento de épica a través de las *Odas a Junín*, de Olmedo. En ese contexto, el costumbrismo optó por no hacer referencia al pasado colonial y ubicar sus obras dramáticas o estampas en ese tiempo presente de los inicios de la República. Curiosamente, las posibilidades de recrear ficcionalmente estaban allí, en los diferentes actos de la gesta emancipadora, en el sacrificio de Túpac Amaru, en los actos

heroicos de los próceres y toda la atmósfera de intriga y conspiración que supuso el proceso de la Independencia. Los intelectuales optaron por lo más inmediato, por caracterizar con cierta ironía, ingenio y humor a personajes y episodios de importancia local. Es decir, se centraron en hechos incidentales intrascendentes y no se llegó a percibir una literatura con propuestas más reflexivas o la problematización de la compleja condición humana. Como advierte Cornejo Polar, se trató:

(...) de una literatura dedicada casi exclusivamente a la representación de la actualidad, lo que implica un sintomático descuido del pasado, pero cuya intencionalidad social suele desplazarse hacia el futuro: la costumbre que *hoy* se corrige garantiza un *mañana* mejor. Poemas satíricos y festivos, cuadros, estampas y artículos costumbristas y comedias y petipiezas de igual signo se agotan en el examen de la contemporaneidad y se realizan, salvo en su ánimo de perfeccionamiento cívico, dentro de sus límites.⁸

Esa actitud de rechazo a los hechos anteriores a la Independencia y la negación de las manifestaciones culturales de la Colonia no durarían mucho. Un hábil escritor como Ricardo Palma encontraría que la ficcionalización amena, entretenida, de los personajes o hechos anecdóticos acaecidos en la Colonia o el Virreinato podía ser interesante siempre que se encontrara un modo de contar y un tono burlón. El Perú no podía desconocer los hechos anecdóticos y personajes célebres de los tiempos del Virreinato. Palma explora en aquello que pervive en el imaginario popular, los hechos e incidentes de trascendencia histórica o popular que se difundían entre la colectividad. Naturalmente, Palma no es un cronista o un simple transcriptor de los sucesos históricos. Palma creó un género (las tradiciones) que le permitió contar episodios significativos y describir personajes célebres que estaban en la memoria de la colectividad como héroes o villanos. Palma no enaltece el Virreinato (salvo ciertas costumbres que evoca con nostalgia), al contrario, con la complicidad burlona del lector, desmitifica muchas creencias de la rígida concepción de los notables y las autoridades de la época.

8 Cornejo Polar, A. Ídem, p. 25.

La Independencia es el resultado de una opción alentada por un grupo distinguido de intelectuales. Tal acontecimiento no se hubiera producido de no ser por la concurrencia de las corrientes libertadoras de San Martín (que venía de independizar a Argentina y Chile) y Bolívar que había liberado a Venezuela y la Gran Colombia. Aunque algunos sectores populares serían parte de la soldadesca, lo cierto es que, años después, comprobarían que la República y la prédica de la soberanía no les traían beneficios. Volviendo a las relaciones de la literatura con la historia diremos que el costumbrismo no tuvo mayores ambiciones y quizá tampoco los recursos literarios para ello. Como bien dice Cornejo Polar:

(...) los costumbristas sabían que estaban haciendo una tarea doblemente menor: en lo literario, porque sus obras reproducían el carácter circunstancial de sus referentes y no obedecían, en absoluto, a un designio estético trascendental; y socialmente, además, porque ese mismo apego a la coyuntura liquidaba todo impulso destinado a colaborar, desde la literatura, en la construcción de la nación, sea problematizando un designio histórico todavía informe, sea imaginando una utopía social.⁹

Hay que señalar que en las primeras décadas de la República, con una atmósfera de inestabilidad política, crisis económica y actividad cultural desarrollada básicamente entre la élite intelectual de entonces, lo que más se cultivó fue la lírica y la dramática. Una lírica atada a los estereotipos neoclásicos y casi nula capacidad para metaforizar. La dramática, a su vez, concebida con los cánones del teatro español, se esmeraba en mostrar los conflictos puramente domésticos. De ella, poco derivó en una reflexión trascendente.

Para entender el quehacer cultural de la época hay que referirnos a Palma quien hace un importante comentario en *La bohemia de mi tiempo*:

Los versos de Márquez, que es como Salaverry, Althaus y García, uno de los más notables líricos contemporáneos, entusiasmaron al público; pero argumento, caracteres y situaciones dramáticas no había en *La bandera de Ayacucho*. Pocos meses después dio a la escena *Pablo o la familia del mendigo* y *La cartera del Ministro*, dramas no menos desventurados

9 Cornejo Polar, A. Ídem, p. 30-31.

que el anterior en cuanto a condiciones de arte, pero bellísimamente versificados.¹⁰

Acerca de Nicolás Corpancho, uno de los asiduos a la bohemia y que estrenó la obra *El poeta cruzado*, Palma dice: "Éxito y ovación más espléndida no ha alcanzado ni alcanzará quizá poeta alguno en Lima. El drama de Corpancho se repitió durante varias noches y siempre con entusiasta aceptación; pero... no era drama, ni con mucho (...) Tampoco es drama *El templario*, que fue otra de las creaciones escénicas de nuestro malogrado amigo, acogida con no menor aplauso".¹¹

Como creador polifacético, Palma también incursionó en la presentación de obras dramáticas. No tuvo el éxito que esperaba y se convenció: "(...) que para dramaturgo me faltaban dotes y estudio".¹² Nuestros criterios de análisis, como lo notará el lector, son diametralmente opuestos a ciertos estudiosos de la literatura que sin mayor basamento teórico y sentido analítico incorporan como distinguidos escritores a todos aquellos que publicaron o presentaron una obra escénica, sin considerar que muchas de esas manifestaciones eran francamente mediocres divagaciones sin la mínima noción de lo que es una representación escénica.

Entre 1830 y 1850 las manifestaciones literarias en el Perú se dejan ganar por la tendencia romántica. Habría que precisar que esta tendencia, con algunas variaciones, se proyectó hasta fines del siglo XIX. Con el romanticismo, la intelectualidad de entonces vuelca sus manifestaciones sentimentales hacia una poesía que termina siendo artificiosa y poco original. La más de las veces es una poesía prosaica que aunque respeta los cánones de la poetización, no muestra originalidad en la metaforización. Se trata de una poesía que se aísla de su entorno, de su realidad, y no llega a proponer una reflexión analítica o profunda (nos referimos a una perspectiva o planteamiento sobre la condición humana). El romanticismo se desarrolla en un ambiente de breve bonanza gracias a la explotación del guano de las islas. Apogeo y caída porque la demanda por el fertilizante

10 Palma, R. Óp. cit., p. 1300.

11 Ibídem.

12 Palma, R. Ídem, p. 1302.

empezó a disminuir debido a que otros productores empezaron a copar el mercado.

Lo cierto es que cuando el país decide la consolidación de la República, no teníamos las condiciones para el desarrollo de una narrativa que mostrara hechos históricos significativos, como la lucha emancipadora expresada en la rebelión nativa de Túpac Amaru. Los intelectuales románticos vivían de ideales artificiales, de mundos utópicos. La realidad social y política seguía con sus avatares y pugnas internas. A su vez, la cultura popular se manifestó a través de pasquines, carteles y representaciones escénicas o petipiezas difundidas en provincias. El romanticismo, en lugar de inspirarse en los hechos o incidentes de la Emancipación y la Independencia, en los héroes populares que entregaron su vida por la libertad y la República, puso su sensibilidad al servicio de la expresión sentimental poco creativa, apenas una pobre imitación becqueriana.

1.4. El romanticismo y la actitud evasiva ante los problemas sociales

El romanticismo comulgó con la idea de libertad y soberanía, y reafirmó al individuo como creador mágico. Surgió en contraposición al academicismo y a la normativa impuesta por los neoclásicos. Fue, pues, un gesto, una reacción intelectual que enalteció la libertad en la creación y la búsqueda de expresión del mundo subjetivo del escritor.

En Europa, fue un movimiento que planteó una ruptura muy clara con el orden y los cánones estéticos que se habían mantenido por mucho tiempo. Al respecto, Oviedo dice:

La crisis que da origen, en el último tercio del XVIII, al romanticismo europeo refleja la insuficiencia de ese orden estético, y comienza como una revuelta –que se transformará luego en una revolución– lanzada en nombre de lo subjetivo, lo irracional y lo imaginativo. Es una reacción contra una concepción normativa e inmutable del arte, y una exaltación de las potencias de la fantasía individual y de las formas autóctonas con las que cada pueblo se expresa artísticamente.¹³

13 Oviedo, José M. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Lima, Alianza Editorial, 2005, tomo II, p. 14.

El romanticismo adaptado en Hispanoamérica tuvo algunos logros, como la narrativa versificada acerca de los gauchos (*Martín Fierro*, de Hernández) y la novela corta *El matadero*, de Echeverría. El romanticismo desarrolló con obsesivo interés temas como el amor, la muerte, la soledad, etc., y terminó poetizando con excesivo sentimentalismo. Al respecto, Oviedo dice: “La libertad romántica degeneró en América (como ocurriría en otras partes) en mera retórica, anarquía formal e hipertrofia del yo; convertidas en hábitos dominantes de la etapa crepuscular de esta tendencia produjeron la saturación contra la cual reaccionarían los primeros modernistas en la última parte del siglo.”¹⁴

El problema mayor del romanticismo es haberse inspirado en un mundo idílico distanciado de la realidad. Consecuencia de ello es la ausencia de la referencia a hechos políticos inmediatos o conflictos que en aquel entonces estaban en debate. El romanticismo terminó articulando historias apasionadas, intensas, pero totalmente desconectadas de la realidad lacerante que se vivía. Más les interesaba el sentimentalismo en sus diferentes facetas. Por eso Tamayo Vargas dice que: “El romanticismo significó el desenfreno pasional, o el exceso de color, o las figuras dotadas de un solo y rígido camino donde la perfección para el bien o para el mal era la norma que había de seguir el escritor.”¹⁵

El aporte del romanticismo es haber incursionado en la novela, como género. No se puede dejar de mencionar *Julia y Edgardo*, ambas de Luis Benjamín Cisneros. El escenario social e intelectual que le tocó vivir a Cisneros es el periodo de bonanza del guano de las islas. En efecto –es bueno tenerlo en cuenta–, Cisneros fue uno de los socios con quien la compañía Dreyfus estableció contratos comerciales, lo que indica una importante posición económica en la sociedad, la pertenencia a una clase privilegiada que veía muy a la distancia el problema de las grandes mayorías y el destino mismo de una República que aún no se consolidaba. Aunque las novelas de Cisneros pretenden mostrar rasgos de las inquietudes y particularidades de la época, tienen serias limitaciones. Cornejo Polar es claro al advertir que: “[...] sus dos novelas se contraen al seguimiento de las azarosas vidas de sus protagonistas –uno de ellos, Edgardo, prototipo romántico muy

14 Oviedo, José Miguel, Ídem, p. 18-19.

15 Tamayo Vargas, A. *Literatura peruana*. Lima, Editorial Studium, 1976, tomo II, p. 106.

marcado— y al examen de sus relaciones con el contexto social. En este examen, Cisneros no profundiza más que los costumbristas y se limita a proponer los valores de la austeridad (contra el desmedido afán de lujo, en *Julia*) y de la paz social (contra los conflictos políticos, en *Edgardo*)¹⁶

A pesar de la unánime crítica al romanticismo, hay que señalar que es un periodo germinal para la narrativa. Tal vez por eso Alberto Escobar en *La narración en el Perú*, destaca los esfuerzos de Luis Benjamín Cisneros y Narciso Aréstegui. Del primero —autor de *Edgardo o un joven de mi generación* y *Julia o escenas de la vida en Lima*— Escobar dice que: “(...) debe considerársele como precursor de la novela peruana. El sentido de la técnica y de lo novelesco, el empleo del diálogo, la facilidad descriptiva, la espontaneidad y fluidez del lenguaje, nos descubren la inspiración emocionada del autor.”¹⁷ Y sobre Aréstegui —autor de *El padre Horán*— Escobar dice que fue: “(...) el iniciador de la novela nacional (...) A pesar de que carece del dominio de la técnica y aún de la forma, los diálogos son ágiles y acertados, lo mismo que las pinturas que hace tanto de la ciudad imperial como de las costumbres de su época.”¹⁸

Al parecer, Aréstegui estuvo bien enterado de la novela folletinesca, porque ese es el formato que adopta. Su trama se estructura bajo ese principio. La novela trata del sacerdote, el padre Horán, que se enamora de la joven Brígida, hija de agricultores empobrecidos. El sacerdote no guarda los preceptos de su investidura y labor pastoral. Puede decirse que lleva una vida doble. Al no poder poseer a la bella joven, optó por el asesinato. Un final dramático, patético, que cuestiona las costumbres de ciertos religiosos que, en provincias, tenían ese tipo de comportamiento.

El tema es romántico por el acontecimiento primordial (el amor imposible que provoca sufrimiento y termina en un hecho trágico), aunque tiene también ciertos matices realistas al tener una actitud cuestionadora ante el comportamiento del clero. Bendezú Aybar destaca algunos aspectos:

(...) el episodio crea efectos dramáticos para llamar la atención del lector, la línea del argumento es discontinua y se corta en un momento

16 Cornejo Polar, A. *Literatura peruana en la República*. Lima, Juan Mejía Baca, 1982, p. 38.

17 Escobar, A. *La narración en el Perú*. Lima, Ediciones Letras Peruanas, 1958, p. 293.

18 Escobar, A. *Ídem*, p. 290.

interesante, hay cambios súbitos en los espacios y tiempos de la narración, hay sustituciones sorprendentes de escenarios, rupturas emocionantes de lo lineal del relato, la multiplicidad de tiempo, lugar y acción causa una gran complejidad argumental, la rápida multiplicación de escenarios y de personajes, la discontinuidad de la acción y la multiplicidad de personajes y escenarios genera dispersión, hay primacía del diálogo como elemento narrativo, el diálogo es presentado teatralmente como sobre un escenario.¹⁹

La de Aréstegui parece ser un intento por acercarse a las inquietudes provincianas por el tema melodramático. Temas que, seguramente, tuvieron una gran repercusión en la cultura popular y que sirvieron de base para que Aréstegui escribiera la novela que conocemos.

En el periodo que va de 1860 a 1880 aproximadamente, especialmente en el gobierno de Castilla, los intelectuales de la élite costeña, románticos por identificación y expresión, gozaron de cierto auspicio oficial por su labor literaria. Miguel del Carpio, un distinguido ministro y literato, auspició las reuniones de bohemia. Palma, en *La bohemia de mi tiempo*, evoca con nostalgia esos años: "Su casa, su mesa sibarítica, sus libros, su influencia y sospecho que hasta su bolsillo, eran nuestros!"²⁰ Y Denegri, en un libro cuyo título hace referencia a los elementos distintivos de las mujeres de la aristocracia de la época, añade, incluso, los favores oficiales (puestos públicos) que recibieron los intelectuales de mayor relevancia: "Numa Pompilio Llona había sido nombrado cónsul en Madrid en 1860, Luis Benjamín Cisneros en Le Havre en 1860, Luis Corpancho cónsul en México en 1861, y Márquez, cónsul en San Francisco en 1862. Palma se reconcilió con Castilla y aceptó su primer nombramiento diplomático como cónsul en Pará (actual Belem do Pará, Brasil), tan solo dos meses después de su llegada."²¹

19 Bendezú Aybar, E. *La novela peruana*. Lima, Editorial Lumen, 1992, p. 38.

20 Palma, R. Ídem, p. 1299.

21 Denegri, F. *El abanico y la cigarrera*. Lima, IEP Flora Tristán, 1996, p. 26.

1.5. La guerra con Chile y los planteamientos del realismo literario

La guerra con Chile significó una debacle que puso en evidencia la crisis social, política y moral del país. La ocupación del país por fuerzas chilenas demostró que el país estaba rezagado en cuanto a implementación militar y que no se había logrado un clima de estabilidad política e integración de los diferentes estratos sociales que conformaban la nación peruana. La guerra desnudó la moral de la clase dirigente que por entonces, a través de sus caudillos, gobernó el país.

El principal crítico del estado de postración en la que se encontraba el país fue Manuel González Prada, uno de los intelectuales más lúcidos de la época. En su argumentación propone replantear el Estado en tanto que no es la representación de los diferentes sectores sociales que la integran. Según él, no bastaba con haber dado vida a una nación y crear instituciones; se necesitaba una visión que englobara a los sectores mayoritarios y a la población ancestralmente olvidada. González Prada cuestiona la visión elitista y rechaza los errores y debilidades para defender la nación en tiempos de guerra. Él reclama una República más justa e inclusiva. Es conocida su reflexión acerca de la nación peruana: "No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminados en la banda oriental de la cordillera".²²

González Prada denuncia lo que hoy se conoce como violencia silenciosa, es decir, un estado de injusticia, de situaciones indignas que se mantienen debido al sistema social y político establecido. No es violencia solo el enfrentamiento y confrontación de grupos sociales, o el desborde que enfrenta a las organizaciones populares y el gobierno establecido. También es violencia que los gobernantes mantengan un orden injusto y corrupto.

González Prada orienta su crítica a todo el orden establecido. Le enerva las condiciones en las que se encuentra el país. Aspira a un cambio radical de la sociedad y confía en la reacción popular. Por eso, en el *Discurso en el Teatro Olimpo* advierte: "Cuando llegue la hora oportuna, cuando resuene el clarín y nuestras guerrillas se desplieguen por las más humildes

22 González Prada, M. *Ensayos escogidos*. Lima, Editorial Universo, 1977, p. 24.

provincias de la república, el Perú contemplará una cruzada contra el espíritu decrepito de lo pasado, una guerra contra todo lo que implique retroceso en la Ciencia, en el Arte y la Literatura.”²³

Es conocido su ataque a la actitud moral de los grupos que conducían el destino de la nación. En efecto, el Perú exhibió en la guerra sus debilidades como nación no articulada. González Prada propone repensar (y de algún modo, refundar) la nación: “En la guerra con Chile, no solo derramamos la sangre, exhibimos la lepra. Se disculpa el encalle de una fragata con tripulación novel y capitán atolondrado (...) pero no se disculpa, no se perdona ni se concibe la reversión del orden moral, el completo desbarajuste de la vida pública...”²⁴

Es importante advertir que para González Prada el cambio no significa solo una nueva moral, un reordenamiento de las instituciones. González Prada, como se ha dicho antes, plantea una refundación de la República, una reestructuración de todo el soporte ideológico que se transmitía a través de las instituciones educativas, algunas regentadas por religiosos. González Prada fue anticlerical y abogó por una educación laica que privilegie los principios de la ciencia y entierre los dogmas: “La enseñanza clerical se somete al dogma. Como los antiguos hacían girar planetas, Sol y estrellas alrededor de la Tierra, los sacerdotes hacen moverse todos los acontecimientos humanos en torno a la Biblia. Todo lo acomodan, lo achican, lo agrandan, lo envuelven, lo desfiguran y lo deforman para conformarlo con las sutiles y sofisticadas interpretaciones de textos dudosos y oscuros. Tienen una filosofía ortodoxa, una Historia ortodoxa, una Astronomía ortodoxa, y hasta una Medicina ortodoxa.”²⁵

En ese ambiente de crisis moral y de replanteamiento ideológico surge el realismo literario representado por escritoras como Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner. El influjo del realismo francés fue determinante para que estas escritoras concibieran la posibilidad de ficcionalizar a partir de los hechos del escenario nacional. Es cierto que en la época no se tenían muy claras las características de lo que luego se conocería como novela moderna. Inclusive, algunos sentían

23 González Prada, M. *Páginas libres*. Lima, Biblioteca Ayacucho, p. 26.

24 González Prada, M. *Ídem*, p. 41.

25 González Prada, M. *Ídem*, p. 81.

la necesidad de añadir un epígrafe. Tauzin-Castellanos refiere que: “Los escritores peruanos de aquel periodo emplearon muy pocas veces sola la palabra “novela”. Después del título, como prueba de sus vacilaciones, solían agregar una fórmula como “escenas de la vida en Lima” (*Julia*, de Benjamín Cisneros) vinculando la novela con los cuadros costumbristas.”²⁶ A todo ello habría que agregar la difusión que, en algunos casos, adoptó la edición folletinesca (por entregas). Este procedimiento se generalizó en algunas ciudades importantes de Europa. Las revistas difundían capítulos de novela, con lo que atraían el interés del lector.

Mención aparte merecen las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Sus relatos, de breve extensión, presentan por lo general un hecho anecdótico o el perfil de un personaje. Las historias están enlazadas con el sentir y la cultura popular. No son pocas las veces que una frase conocida por el pueblo da motivo al desarrollo de una pequeña historia. Palma heredó el costumbrismo y logró fusionarlo con algunos rasgos del romanticismo. Su gusto por la evocación de lo lejano se refleja en los relatos que refieren episodios y personajes de los tiempos de la Colonia o los primeros años de la República. No es realista, aunque los temas y el escenario costumbrista que presenta lo acercan a los hechos históricos. Palma se propone el rescate de hechos anecdóticos que son parte de la cultura popular.

Con el realismo literario, las reflexiones y el planteamiento temático de la novela adquieren otra perspectiva. Ya no se tratará de recrear la historia de algún personaje, sino de mostrar los conflictos de la vida social, especialmente si esta deviene en una crisis moral. De ese afán de representar literariamente los hechos de su realidad nacional surgen *Blanca Sol* (1889), de Mercedes Cabello, y *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto. Un poco después, en 1992, aparecerá *El conspirador*, de Mercedes Cabello.

A diferencia del romanticismo, la tendencia realista puso énfasis en la representación del escenario social. No se podía ignorar que el factor económico (siglo XIX) es determinante para que los seres humanos movilicen sus deseos y aspiraciones. Y si se asocia el factor económico a la política se tiene el perfecto escenario de la intriga, elemento fundamental para el desarrollo de la novela. El escritor no es concebido como un

26 Tauzin Castellanos, I. La narrativa femenina en el Perú. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXI, número 42, 1995, pp. 161-167.

intelectual que propone un mundo imaginario, sino como alguien que: “[...] estudia el espíritu del hombre y el espíritu de las sociedades, el uno puesto al frente del otro, con la misma exactitud que el médico, el cuerpo tendido en el anfiteatro.”²⁷

Se trata de tener una visión objetiva y recrear para que los lectores tengan conciencia de lo que sucede en el escenario en el que viven. Las novelas de Mercedes Cabello pretenden mostrar un escenario en el que prevalece la intriga política y las ambiciones personales. Su obra, lamentablemente, está condicionada por la inmediatez de los hechos, por el sensacionalismo. Cabello carece de la capacidad para simbolizar a través de su relato. Simplifica excesivamente y su producto ofrece una caricatura de la realidad política nacional. Su trama maneja la intriga y logra cierto efecto inmediato porque el lector hace la vinculación de los personajes con la realidad de la escena nacional, pero el planteamiento de su trama no permite que el lector perciba varios niveles de significación. Algunos han querido rescatar la importancia de la participación de la mujer, lo que en cierto modo se logra porque ellas son las que determinan (o influyen de manera decisiva) en el destino de los protagonistas.

Otro hecho importante es que las escritoras de este periodo creen que la obra literaria puede y debe cumplir una función, que la misión del escritor es poner en evidencia las injusticias y la corrupción social para despertar la conciencia crítica de los lectores o ciudadanos. Confían en la educación de los ciudadanos y en la modificación de su conducta o actitudes negativas. Acaso por eso el realismo de ambas no es tan descarnado, ni negativo, como en Europa. Ellas guardan la esperanza de la regeneración, del cambio de actitud de los seres humanos.

Con el positivismo y el realismo se dan las condiciones para analizar la realidad social y replantear la idea de nación y democracia participativa. Es en esta dimensión que hay que entender la novela *El conspirador*, de Mercedes Cabello. Al igual que *Blanca Sol*, la obra pretende dar una imagen de lo que acontece en esa atmósfera de intrigas y ambiciones políticas. Según advierte Cornejo Polar:

27 Cabello, M. *Prólogo de Blanca Sol*. Lima, Editorial Carlos Prince, 1889, p. II.

El mundo representado en esta novela no sólo es más amplio y variado; está, también, visto con mayor profundidad e interpretado con más coherencia y con mejores instrumentos de análisis. El procedimiento empleado consiste en la elaboración de personajes típicos y de situaciones emblemáticas a través de distintos políticos de la época, de la misma manera que se agrupan diversos acontecimientos de la escandalosa historia financiera de entonces, como los negocios del guano, la construcción de los ferrocarriles, el contrato Grace, etc.²⁸

Mercedes Cabello toca temas de la escena política, acontecimientos que generaron debates y confrontación. Su actitud es crítica y ha cuidado que la perspectiva del relato se transmita desde la primera persona, lo cual permite que el protagonista (encarcelado) pueda testimoniar acerca de los avatares de lo público y su circunstancia personal. La razón por la que su novela *El conspirador* no haya sido reconocida como destacable son sus deficiencias técnicas. Por momentos pareciera que deja a un lado la recreación ficcional para convertirse en una crónica o un ensayo.

El Perú que encuentran los realistas es un escenario marcado por la crisis económica (luego de la caída de las exportaciones del guano) y el descalabro moral (por la derrota ante Chile). El país había sufrido un estremecimiento y necesariamente tenía que reconstruir su historia y enmendar sus errores. Hasta entonces, la propiedad seguía concentrándose en pocas manos y la élite costeña controlaba el poder y el gobierno central. La vida en provincias mantenía rasgos propios de una sociedad feudal. Leamos lo que dice González Prada sobre el poder de los hacendados:

No solo influye en el nombramiento de los gobernadores, alcaldes y jueces de paz, sino hace matrimonios, designa herederos, reparte las herencias, y para que los hijos satisfagan las deudas del padre, les somete a una servidumbre que suele durar toda la vida (...) Quien no respeta vidas ni propiedades realizaría un milagro si guardara miramiento a la honra de las mujeres: toda india, soltera o casada, puede servir de blanco a los deseos brutales del señor. Un rapto, una violación y un estupro no

28 Cornejo Polar, A. *Literatura en el Perú republicano* Lima, Juan Mejía Baca, 1982, tomo VIII, p. 62.

significan mucho cuando se piensa que a las indias se las debe poseer de viva fuerza.²⁹

Clorinda Matto asume las ideas de González Prada y siente que puede contribuir a un cambio de la sociedad denunciando, a través de sus novelas, los abusos que se cometen en los pueblos de las alturas andinas. Efectivamente, sus obras revelan las injusticias de las autoridades, los notables y algunos religiosos. Precisamente, *Aves sin nido*, su primera novela, denuncia un orden social que somete a los indígenas al deshonor. Kíllac, el pueblo donde se desarrollan los hechos novelados, es un pueblo de los Andes que, como indica Cornejo Polar, se convierte en el símbolo de los pueblos que tienen rasgos semejantes.³⁰ Kíllac es un pueblo pequeño donde los notables abusan de los nativos y el clero y las autoridades amparan las injusticias. Frente a ello, los Marín –que están en Kíllac por motivo de trabajo– perciben las injusticias y tratan de aliviar las dificultades de los agraviados. Esto no es bien visto por los notables y las autoridades que intentan conservar sus privilegios. La trama de la novela no llega a articular un acto de rebeldía contra ese sistema opresor. Serán los Marín, los forasteros ciudadanos, extraños al medio regional, los que influyan para que los abusos del clero se detengan. Las escritoras no avizoraron la posibilidad de que su propuesta narrativa pudiera tener como héroes a los propios indígenas.

Una mirada a la historia nos permite saber que, en 1886, Clorinda Matto se instala en Lima. Es el mismo año en que Cáceres, ayacuchano de nacimiento, entraba a la presidencia de la República. El liderazgo de los costeños cedió ante la élite serrana que, por cierto, aspiraba a una forma distinta de nación. Las contradicciones, sin embargo, no se resolvieron a favor de los andinos. Se enfrentaban dos clases sociales culturalmente opuestas: la élite costeña, que con la prosperidad del guano tenía sus ojos más orientados a Europa; y la élite serrana, que aspiraba a una revaloración de los valores andinos y una mejor consideración al comercio de la lana.

A la caída de Cáceres sucede una *vendetta* contra Clorinda Matto. Las fuerzas pierolistas asaltan su casa y saquean la oficina y las instalaciones

29 González Prada, M. Ídem, p. 70.

30 Cornejo Polar, A. *La novela peruana*. Lima, Editorial Horizonte, 2008, p. 7.

de su imprenta. Antes, ella había sido excomulgada por la iglesia que de ese modo quiso condenar las críticas al clero. De manera que, con las condiciones adversas, a la escritora no le quedó otro camino que el destierro.

En Clorinda Matto hay varios aspectos a destacar: a) es una activa intelectual de la élite serrana (una de las pocas) que es capaz de alternar con la élite costeña; b) tiene una visión de la sociedad y una idea de nación que no puede ignorar la realidad andina y sus dificultades; c) pone en el imaginario de los lectores un escenario andino (a través de *Aves sin nido*) y personajes que el romanticismo no había considerado; y d) es una de las primeras escritoras (junto a Mercedes Cabello) que en nuestro medio incursiona en la novela y, en nuestro criterio, maneja con acierto recursos narrativos.

Cambiar el escenario a los lectores costeños supone pensar en el otro, en esos miles de pobladores de las alturas que también tenían la condición de peruanos, aunque su participación fuera periférica o nula en lo que se refiere al acceso al poder. Matto abre el camino hacia una realidad social que no se podía ignorar si se quería hablar de nación y literatura nacional. Su planteamiento es una clara contraposición a los ideales que habían cultivado los románticos y las élites costeñas. Denegri señala los rasgos y contexto de esa literatura que se había enseñoreado de la escena cultural: "Una literatura impermeable al discurso político, enemiga del lenguaje crítico y combatiente del debate ideológico fue, entonces, lo que emergió en el Perú falazmente próspero de mediados del siglo XIX bajo el nombre de movimiento romántico"³¹

La reformulación del ideario y perspectiva de la nación peruana que promovían los realistas colisionó con las expectativas de la élite costeña y sus intelectuales. Al caer Cáceres, la élite capitalina no tardó en mofarse de Clorinda Matto. Recordemos lo que publicó Pedro Paz Soldán (Juan de Arona) en *El Chispazo*. En uno de sus artículos menciona unas supuestas cartas de un sobrino a la tía Clorinda. El artículo lo titula *El sobreno de so tía*: "Por más que bajes y entornes esos ojuelos que gachos están de puros borrachos, siempre serás Maritornes y escribirás mamarrachos. Cuélgate

31 Denegri, F. Óp. cit., p. 29.

un mazo de llaves, métete de barchilona, déjate de nidos y aves, pues ni ortografía sabes. Mi plata, vieja jamona”³²

Como se ve, la aristocracia nunca aceptó a la población serrana, pese a las reflexiones y las críticas de González Prada. Era una confrontación de clase social, pero a la vez de concepción cultural. Es curioso observar que la guerra con Chile, con toda la conmoción y desestructuración política que significó para el país, no supuso, para esta generación de realistas, la posibilidad de novelar o construir una épica. Y allí estaba la gesta de Grau, los motivos e intrigas de la guerra, la miseria moral y los desaciertos de caudillos, es decir, todos los elementos para una gran novela histórica. Simplemente, no lo abordaron. Quien lo haría, varias décadas después, es Guillermo Thorndike, con la publicación de una saga que tituló *La guerra del salitre: 1879, El viaje de Prado, Vienen los chilenos y La batalla de Lima*.³³ Para completar el ciclo de sus novelas históricas escribió *Grau*.

1.6. Ideologías de las primeras décadas del siglo XX: el anarquismo, el socialismo y el indigenismo. Repercusiones del indigenismo en la narrativa peruana

El siglo XX se inicia con algunos signos de recuperación del país, los primeros indicios de industrialización en la capital y el desarrollo de las haciendas azucareras. Coincide con la difusión de las ideas anarquistas de González Prada, pero también con el planteamiento programático del socialismo marxista de José Carlos Mariátegui.

En este periodo se producen enfrentamientos, huelgas y movilización constante de los sindicatos, verdaderas jornadas épicas que van señalando el camino para arrancar al sistema algunas reivindicaciones sociales. De este periodo son las luchas por las ocho horas, las huelgas de los choferes, los tranviarios y los obreros textiles. Años de convulsión en el escenario internacional y nacional. Sánchez Cerro gana las elecciones de 1931 e inicia la persecución de apristas y comunistas. Los ánimos estaban exaltados y las organizaciones populares creen que ha llegado el momento

32 Denegri, F. Ídem, p. 176.

33 Thorndike, G. *La guerra del salitre*. Lima, Promoinvest, 1977-1979.

del alzamiento armado. Uno de los dirigentes, Manuel "Búfalo" Barreto, dirige un comando para tomar el cuartel O'Donovan. Los hechos alcanzan una dimensión inesperada. El gobierno envía a la Aviación, la Marina y el Ejército para apaciguar a los rebeldes de Trujillo. Este enfrentamiento social deja un saldo lamentable. Queda en la conciencia, por muchos años, los estragos de esa convulsión social.

En la narrativa, la obra que mejor investigó los acontecimientos y la atmósfera de violencia social de esos años fue *El año de la barbarie*, de Guillermo Thorndike. Pero, nótese que a pesar de la trascendencia del acontecimiento, los escritores de esa década y la siguiente no se interesaron por novelar las causas ni efectos de la insurgencia.

Entre 1920 y 1941, aproximadamente, los escritores toman conciencia de la situación de los indígenas y se solidarizan con ellos. De esos años es *Cuentos andinos* (1920). López Albújar caracteriza al indígena como un hombre enigmático, vengativo, desafiante y no pocas veces cruel. Tiene el mérito de ser uno de los primeros escritores en ubicar al indígena como personaje protagónico. Su mirada no ahonda en el conflicto, ni aborda el tema psicológico del personaje. Su relato parece describir una escena para luego detenerse en los momentos más dramáticos.

Albújar publicó también una novela que tuvo cierta repercusión en su momento, *Matalaché*,³⁴ novela ambientada en las últimas décadas de la Colonia. La obra revela las condiciones de vida de la población negra, esclavizada por los hacendados blancos, pero a la vez es la historia de un amor imposible entre María Luz, hija del dueño de la hacienda, y José Manuel, el capataz que se encarga de vigilar el trabajo de los esclavos. Por momentos, pareciera que el narrador evita la dramatización de la relación sentimental, pero queda claro que se trata de un romance que violenta la rígida concepción del sistema imperante. La obra se muestra como alegato de defensa de un marginal que no podía aspirar a una relación sentimental con la hija del patrón. El protagonista es el más blanco entre los negros porque, según se da a entender, fue hijo de un hacendado (José Manuel Sojo, de quien toma el nombre) y una negra.

No podemos decir que la trama pretenda revelar, básicamente, la injusticia contra los esclavos negros y la rebeldía ante el orden impuesto.

34 López Albújar, E. *Matalaché*. Piura, Imprenta El Tiempo, 1928.

En verdad, no existe el ánimo de rebelarse contra lo establecido. Dentro de su complejidad es bueno destacar la ambientación de la época, la presentación de las tradicionales competencias entre guitarristas, y una sociedad que se aferra a sus costumbres tradicionales. Según Escajadillo: “La finalidad principal que cumple esta detallada mostración de la sociedad colonial en 1816 (aparte del efecto de *tensión social* con que tiñe el mundo novelado) es, por tanto, la de elaborar una suerte de “balance e inventario” de un mundo que está a punto de desaparecer...”³⁵

No obstante, hay que señalar que aparte de la historia romántica, deja traslucir un alegato contra la esclavitud. La violencia social no se manifiesta solo en el amotinamiento de la turba, en la persecución y cárcel para los rebeldes; también hay violencia cuando un sistema de Estado impone la marginación y es indiferente a la injusticia y la pobreza extrema. Lo que sucede en *Matalaché* es una demostración de los excesos a los que puede llegar el estado de violencia de un sistema retrógrado que se impuso hasta unas décadas después de instalada la República. Coincidimos con Escajadillo, quien considera que: “Lo que cobra vida con validez estética en *Matalaché* no sólo es una fábula que ilustra la existencia del *prejuicio racial*; junto con ella está pintada la hipocresía de tal prejuicio, su verdadero carácter *social*. Pues de lo que se trata es más bien de que la raza negra (o de los mestizos) no tiene en el mundo novelado, *prestigio social*”³⁶

En las décadas de 1920 y 1930, la solidaridad con el indígena no es solo una postura intelectual, es más bien un compromiso social y político. Su desarrollo tiene manifestaciones en el ensayo, el arte, la historia y la literatura. En ese contexto surgen escritores importantes como Ciro Alegría, que trasciende sobre todo por *Los perros hambrientos* (1939) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941); y José María Arguedas, autor de *Agua* (1935), *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, entre otros. Cornejo Polar señala que: [...] el indigenismo fue el movimiento cultural más coherente y significativo de ese tiempo y tal vez el más consistente –visto sus orígenes remotos y sus proyecciones contemporáneas– en toda la historia del Perú republicano. En realidad conjugó fuerzas de variada

35 Escajadillo, T. *La narrativa de López Albújar*. Lima, Editorial Universitaria, 2007, p. 300.

36 Escajadillo, T. Ídem, p. 301.

naturaleza y procedencia en un esfuerzo por definir la especificidad nacional en términos de autoctonía y erradicar –a partir de aquí– las imágenes hispanizantes u occidentalizadas del Perú.”³⁷

El planteamiento indigenista supone una opción ideológica en sintonía con los movimientos socialistas y una clara oposición al orden establecido. La segunda década del siglo XX es un periodo interesante: todavía se produce poesía y narrativa modernista; a la vez que surge un afán de renovación. No olvidemos el escenario internacional: en 1917 se produce la revolución bolchevique y prácticamente a partir de 1910 se inicia la revolución mexicana. La insurgencia popular en México planteó ideales acogidos por la intelectualidad de Latinoamérica. Es cierto que se trató sobre todo de un sentimiento de justicia social más que de un verdadero programa de gobierno, como lo deja ver Mariano Azuela en *Los de abajo*.

En nuestro medio, el gobierno de Leguía (1919-1930) promueve la inversión norteamericana, pero el *crack* del mercado mundial del 1929 lleva al país al colapso. A Leguía le sucede la dictadura de Sánchez Cerro (1930-1933), año de convulsión social y persecución a dirigentes populares. El APRA (fundado en 1924) y el Partido Comunista (fundado por Mariátegui en 1930) representan dos versiones distintas de establecer un gobierno popular y democrático.

En esos años vuelve el debate sobre la verdadera democracia, la nación y la justicia social. Esta vez, los planteamientos no se quedan en el plano de la prédica. Se trata de esbozar lineamientos ideológicos que luego serán llevados a la praxis. Mariátegui había vuelto de Europa en 1923 y esboza el análisis de la realidad nacional en sus famosos *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. El ensayista es claro al afirmar que: “La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o en obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los gamonales.”³⁸

37 Cornejo Polar, A. Ídem, tomo VIII. p. 80.

38 Mariátegui, José C. Ídem, p. 26.

Con ello deja en claro que se trata de una lucha contra el gamonalismo y la necesidad de reivindicar al campesino, verdadero trabajador de la tierra. Este es el ideario que servirá de base al indigenismo. Los escritores entienden que existe un Estado institucionalizado que oprime al indígena y se impone por la violencia. Cuando decimos “institucionalizado” queremos decir que todos los aparatos de la sociedad han sido concebidos para que apoyen a los gamonales en perjuicio de los indígenas. Los escritores se solidarizan con los indígenas y denuncian ese estado de violencia institucionalizada. Las novelas recrean esa atmósfera de opresión e injusticia. De pronto el indigenismo está en Diego Rivera, en Sabogal, en Jorge Icaza, en Alcides Arguedas; y naturalmente en *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría y *Agua*, de José María Arguedas.

En su novela más importante, Ciro Alegría presenta un escenario en el que los personajes notables, hacendados y autoridades imponen su poder. Se trata de un orden social en el que los comuneros no tienen posibilidades de ser escuchados porque las instituciones están a favor de los gamonales. Rumi se convierte en una aldea símbolo en la que se enfrentan los gamonales y los comuneros, y donde los campesinos solo llegan a constatar que el mundo es ancho y ajeno. Con ello se prueba que el problema del indígena está ligado a la propiedad de la tierra. Naturalmente, la novela es más que la comprobación de una verdad. Alegría muestra su habilidad y destreza en el arte de narrar y crear personajes.

Si Arguedas en su primer libro de cuentos puso en evidencia la injusticia y el abuso de los gamonales de la sierra sur del país, en los libros siguientes planteará otros ejes de contradicción relacionados con la oposición costeño-serrano y desarrollo urbano-vida comunitaria andina. Además, Arguedas tiene un modo distinto de revelar el mundo andino. Para él, lo más importante es revelar el mundo interior, el universo subjetivo del indígena. Sus recuerdos de una convivencia con el mundo andino y su dominio del quechua serán decisivos para construir un universo novelístico en el que presentará la concepción mítico-mágica del hombre de la sierra sur.

Arguedas intentará la recreación novelística del destino nacional en *Todas las sangres*, obra en la que se deja el esquema habitual del indigenismo (la lucha por la posesión de la tierra) para trasladar la problemática a un escenario mayor en el que se enfrentan dos personajes prototipo: el que quiere modernizar la producción a cualquier precio, y el patrón clásico

que prefiere la vida del campo y que sus peones se mantengan casi en la condición de siervos. Según Cornejo Polar: "Todas las sangres se organiza como una novela coral: las distintas voces que la cruzan convergen sólo en la certidumbre de que ha terminado una época en la historia del país y debe construirse, sobre sus ruinas, una nueva patria."³⁹

En la búsqueda de ese modelo destacará la argumentación de Rendón Willka, el líder comunero que aspira a una sociedad nativa colectiva, que marca distancia, incluso, del proletariado costeño. Digamos que, de algún modo, es la lucha por los valores de la autenticidad indígena y la vida de comunidad que ellos han preservado desde hace siglos. Naturalmente, el enfrentamiento de esta posición, con la de don Fermín, que representa la modernización y la incursión de los extranjeros en la explotación minera, termina en violencia. Se deja entrever que se simbolizan las fuerzas sociales y políticas y los intereses de transformación que entran en colisión en el escenario nacional. Frente a ello, el mundo andino indígena inicia una lucha por conservar lo suyo, lo culturalmente propio frente a un mundo que se muestra avasallador. La obra de Arguedas avizora la larga lucha social que se daría en los años siguientes por la propiedad de la tierra, por la reforma agraria.

Si el objetivo de los indigenistas era sensibilizar a los lectores y a la ciudadanía acerca de las condiciones en las que vivían los indígenas y campesinos en general, pudiera decirse que lograron su propósito. La sociedad se puso a reflexionar acerca de las complejas relaciones sociales de la nación y de qué manera los sucesivos gobiernos mantienen marginados al indígena. A pesar de la desintegración de los movimientos de izquierda socialista, el malestar hacia un gobierno más democrático se dejaba sentir. No obstante, en el Perú y Latinoamérica la democracia es frágil y las dictaduras militares no tardan en capturar el poder. No es casual que entre 1948 a 1960 un buen número de países de Latinoamérica tuvieran gobiernos militares: Perón, Ströesner, Velasco Ibarra, Trujillo, Odría. El militarismo de Latinoamérica se extendió en los setenta con los siniestros gobiernos de Pinochet, en Chile y de Videla, en Argentina.

No se puede dejar de mencionar a Valdelomar y el grupo de escritores que congregó a través de la revista *Colónida* (1916). El rasgo común de este

39 Cornejo Polar, A. Ídem, p. 130.

grupo era su aspiración a la renovación temática y el decidido impulso a la creatividad. Los temas iban en consonancia con las inquietudes de los modernistas, y en cuanto al afán de renovar la expresión acogían las ideas de los vanguardistas. Otro aspecto destacable es que los escritores dejaron a un lado el ambiente aldeano y orientaron su mirada a los escenarios cosmopolitas.

1.7. Los años cincuenta: la narrativa urbana

La dictadura militar de Odría se mantuvo en el poder desde 1948 hasta 1956. Los intelectuales de la época asumieron una posición antidictatorial. Simultáneamente, para bien de la literatura nacional, los escritores se dedicaron a conocer, analizar y asimilar estrategias y técnicas narrativas de escritores consagrados como Faulkner, Proust, Joyce y Hemingway. El centro de interés cambió del escenario rural a las complejas vicisitudes de la vida urbana.

En el escenario nacional, el capital financiero se impone progresivamente y deja atrás a los grupos agroexportadores que aún se manejaban según la voluntad de las familias terratenientes. La migración del campo a la ciudad es incontenible y el desarrollo de una incipiente industria permite posibilidades de trabajo para buena parte de la población.

Conforme crece la ciudad, aparecen los inevitables problemas de vivienda para la población migrante. Los sectores de menores recursos ocupan las zonas marginales de la ciudad capital y la pobreza urbana se irradia por los cerros y arenales. Los héroes de esta narrativa son personajes agobiados por sus problemas sociales. En unos pocos casos (*Al pie del acantilado*, de Julio Ramón Ribeyro) intentan una resistencia y se movilizan contra el sistema, la injusticia y la opresión. Solo Leandro, que es parte de lo que la institucionalidad considera como los otros, puede resistir las disposiciones de una institucionalidad que amenaza con dejarlos sin un lugar donde vivir. Quienes mejor expresan esos años de conflicto social, frustración y miseria son: Ribeyro, Congrains, Zavaleta y Oswaldo Reinoso.

Es importante reiterar que en ese periodo existe un especial interés por el modo de narrar. La economía agraria da paso a la economía financiera. Los temas del problema de la tierra o el indigenismo dan paso a

la problemática de una urbe que no estaba preparada para la presencia de una población migrante. Uno de los escritores que empieza a tener reconocimiento internacional, con *La ciudad y los perros*, es Mario Vargas Llosa. Su realismo tiene fuertes anclajes en el contexto real, pero indudablemente se trata de una ficcionalización construida por el escritor. Los recursos e innovaciones de Vargas Llosa ganan rápida aceptación de la crítica y el público.

La dictadura de los años cincuenta se ensaña con la persecución a los apristas y comunistas, muchos de los cuales tienen que seguir el camino de la deportación. Es un periodo en el que la dictadura militar, debido a la inestabilidad y desordenes sociales, consigue el aval de la aristocracia y los grupos de poder. La novela que mejor recogerá este escenario de pugnas, corrupción y degradación moral es *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa. Lejos del maniqueísmo, MVLL reproduce un escenario en el que los diversos sectores de la sociedad revelan sus ideales y miserias, sus éxitos y, en algunos casos, el rostro de la degradación. La novela de Vargas Llosa es, quizá, la que mejor ha revelado el escenario social y el envilecimiento de personajes en una dictadura. Vargas Llosa utiliza la técnica de la alternancia narrativa, las modalidades de tiempo y crea formas y modos de narrar que revitalizan la literatura latinoamericana.

Algunos pueden decir que es una novela más sobre las dictaduras en América Latina. Lo que realiza Vargas Llosa es, quizá, la mejor novela que hasta entonces se había escrito sobre las dictaduras. Ya antes había utilizado el relato a través de historias alternadas proponiendo una lectura de secuencias que se enlazan como vasos comunicantes. La obra revela un buen manejo del suspenso y el universo novelado termina siendo un todo ensamblado.

El tema de la dictadura está presente también en *Cambio de guardia*, de Ribeyro, aunque sus logros como novela son menores en comparación a la obra de Vargas Llosa. Los mejores logros de Ribeyro están en el cuento, allí es donde se muestra como un eximio narrador de hechos incidentales o de personajes abrumados por la frustración. La realidad social se ha tornado más compleja y, sin haber resuelto el problema de la posesión de la tierra, ya se podía advertir el malestar y los problemas propios de una urbe que se siente desbordada por una población que ante la miseria del campo ha migrado a la capital.

1.8. Los años sesenta: la realidad rural y el acercamiento a la cosmovisión andina

Desde 1965 a 1968 se producen constantes enfrentamiento entre hacendados, autoridades y campesinos. Este fenómeno se agudiza en la sierra sur del país. La modernización del campo (en algunas localidades) y el conflicto minero suponen un nuevo escenario de lucha. En 1958, cuando todavía se mantiene el gamonalismo en el campo, Arguedas escribe *Los ríos profundos*, obra que ya no tiene como conflicto central el enfrentamiento entre terratenientes y campesinos. Se trata de una novela que desde el mundo adolescente del protagonista explora más bien el mundo subjetivo del indígena, su sentimiento y cosmovisión.

En esta misma línea se inscribe *La agonía de Rasu Ñiti* (1962), extraordinario cuento que muestra al danzante en el momento final de su existencia. El cuento condensa los elementos básicos de lo que es la interpretación de la vida y la muerte en el mundo andino, pero también la forma de entender a sus dioses tutelares. No son ellos los que deciden su destino o su muerte. Son los apus o los wamanis los que “hablan”. El danzante no es sino un mediador entre la deidad ancestral y los humanos.

Lo cierto es que en pleno siglo XX encontramos que la cosmovisión y filiación religiosa a los dioses ancestrales (apus y wamanis) se ha mantenido en el sentimiento andino. Arguedas, como pocos, logra transmitir con autenticidad el sentimiento, el animismo de los hombres andinos que pudo conocer. Personajes atados a sus verdades míticas demandan un orden más justo. Ellos esperan el pachacuti, es decir, los tiempos en que se instalará un orden más justo. Estos afanes mesiánicos se revelan precisamente en *La agonía de Rasu Ñiti*. Los nativos saben que en el mundo oficial ellos no tienen voz ni presencia. Entonces metaforizan, como sucede con *El sueño del pongo*, donde el personaje, el más desvalido y humillado en la hacienda, sueña que en el más allá, el padre San Francisco humillará al patrón y lo reivindicará a él.

En 1968 el gobierno nacionalista de Velasco decreta la reforma agraria. Pero la injusticia continuaría en los centros mineros, como Cerro de Pasco. Es este escenario el que sirve de referente a las novelas de Manuel Scorza. Sus héroes han batallado contra las autoridades que suelen aparecer en contubernio con los notables de la localidad. En este universo novelístico,

los comuneros aparecen con una mentalidad mítica y sus héroes tienen atributos extraordinarios. Destacan, en esta gesta épico-mágica, *Redoble por Rancas*, *Garabombo, el invisible*, *El jinete insomne* y *La tumba del relámpago*.

El mérito de Scorza es haber mostrado novelísticamente esa larga crónica de confrontaciones, muertes y de violencia político-social permanente. Los líderes de ese escenario comunal son capaces de hechos extraordinarios y sus proezas estarán siempre presentes en el imaginario popular. La memoria no olvidará a sus héroes, como tampoco las innumerables muertes ocasionadas por la caballería montada.

Entre los años sesenta y setenta surge un interés especial por testimoniar las manifestaciones culturales y conflictos sociales de las etnias que en condición de marginales integran la nación peruana. Este es el camino que siguió Scorza, al recoger el testimonio de los comuneros de Cerro de Pasco. En la costa, dos escritores importantes, Gregorio Martínez y Gálvez Ronceros, recogieron también el testimonio oral de otro sector marginal: la población afrodescendiente. Muestra de lo que decimos son *Canto de sirena*, de Gregorio Martínez, y *Monólogo desde las tinieblas*, de Gálvez Ronceros. César Calvo, poeta distinguido, se sumerge en el mundo de los asháninka, comunidad nativa de la Amazonía y de esa experiencia con chamanes publicó *Las tres mitades de Ino Moxo*.

La literatura nacional en proceso mostrará que la realidad social es más compleja y que la nación no se puede construir solo desde Lima y para Lima. De los años setenta habría que mencionar la tarea un poco solitaria que emprende Guillermo Thorndike al proponerse el desarrollo de la novela histórica, abordando periodos tan controvertidos como la guerra con Chile y la masacre de Chan-Chán. Thorndike llena el espacio de esa carencia de historia novelada de hechos significativos en la República. En 1968 publicó *El año de la barbarie* y reconstruyó lo que fue la rebelión y persecución de los apristas en el norte del país. Entre 1977 y 1979 se entrega totalmente a la escritura de un ciclo de novelas históricas que se conocerá como *La guerra del salitre*. Su obra revela a un serio investigador, aunque el tratamiento literario se deja llevar por los criterios y recursos periodísticos. Desmitifica muchas creencias acerca de la guerra y enaltece la gesta épica de los héroes que a sabiendas de que estaban en inferioridad numérica, no retroceden. Obra invaluable que traza un camino a seguir por otros escritores.

No podemos dejar de mencionar a Alfredo Bryce, otro de los escritores de este periodo. Su opción y estilo son insulares. Escribe acerca de una aristocracia que vive al margen de las inquietudes y problemas del país. Son empresarios que nunca se han planteado, ni se plantearán, el destino de la nación ni la violencia pasiva en la que viven las grandes mayorías del país. Su estilo opta por la oralidad y los modos de ser de ese sector social más preocupado por viajes al extranjero o las exquisiteces de la vida burguesa.

Habría que decir que el tratamiento de sus novelas (especialmente *Un mundo para Julius* y también *No me esperen en abril* y *La vida exagerada de Martín Romaña*) han merecido el reconocimiento de la crítica y que efectivamente es un modo distinto de penetrar en el mundo subjetivo y en las inquietudes de quienes son parte de las clases pudientes. Bryce maneja con acierto ese modo de narrar que parece derivado de la oralidad. Su logro más importante es haber ingresado a la subjetividad y la soledad de personajes que tienen bonanza económica pero un gran vacío e infelicidad.

En los años setenta Vargas Llosa alcanza su consagración como novelista. Su profesionalismo le permite asumir, incluso, temas que no pertenecen al contexto nacional, pero que tienen actualidad en el contexto latinoamericano. El tema de la opresión dictatorial vuelve a tener vigencia en *La fiesta del chivo* y es la oportunidad para que el escritor construya una novela que no solo desentraña la ética de los personajes, la podredumbre de la dictadura y los homicidios perpetrados, sino que también muestra su manejo casi perfecto del ritmo novelístico y las secuencias alternas. La novela político-policia había llegado a su pleno desarrollo.

1.9. Los años ochenta: violencia, represión y un escenario de innovación narrativa

En los ochenta nos encontramos con un escenario social en el que la violencia política derivó en enfrentamientos, muertes masivas y conmoción social. Los movimientos insurgentes de los ochenta (Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) a partir de un escenario en el que grandes sectores de la población viven en condiciones de miseria extrema promueven la lucha armada contra el sistema imperante. El enfrentamiento se extiende por veinte años y dejaría, según la CVR (Comisión

de la Verdad y la Reconciliación) unos sesenta mil muertos. Los grupos armados de la subversión actúan desde la clandestinidad y provocan bajas a las fuerzas militares. La acción represiva, especialmente en las aldeas más aisladas de la sierra, no es menos violenta. Las fuerzas militares ejecutan sin el debido proceso y los desaparecidos suman cifras asombrosas.

Los escritores no podían ser ajenos al escenario de violencia social y política que conmocionó al país entero. La primera tarea de los escritores fue tratar de entender el porqué de la violencia y cómo operaban los partidos subversivos desde la clandestinidad. Pero también, naturalmente, buscan una explicación al desempeño de la oficialidad que perpetró matanzas masivas. Entre las novelas destacables de este periodo mencionaremos *La hora azul*, de Alonso Cueto; *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado; *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo; *La barca*, de E.J. Huárag; y *Hienas en la niebla*, de Juan Morillo.

Un aspecto a considerar es que los escritores de este periodo han internalizado los aportes de la novela hispanoamericana. Son conscientes de que no se trata solo de reflejar la violencia social y política, la barbarie. Para ellos también es importante cómo y de qué manera novelar. Aunque al inicio la lucha contra la subversión era distante para quienes vivían en la capital, pronto les afectó y el Estado tuvo que tomar medidas para garantizar la defensa de lo que se entiende por institucionalidad. Pero entonces era evidente que los campesinos, los nativos rurales y los resentidos violentos eran los otros, eran la barbarie, y frente a ellos la ciudadanía debía organizarse. Las novelas que reflejan la violencia de los ochenta abren una ventana por la que el hombre ciudadano puede conocer algo de esa misteriosa y cruel organización subversiva, pero también la barbarie que impusieron los militares contra todos quienes les resultaran sospechosos.

En los años noventa y la primera década del 2000 también encontramos algunos escritores, como Miguel Gutiérrez, que a través de la historia de una familia metaforiza la historia de la violencia en el país. *La violencia del tiempo* (Lima, Milla Batres, 1991) es la historia de los Villar, pero de algún modo es una visión histórica sobre los conflictos sociales y étnicos del país. Elmore, en *La violencia del tiempo, el mestizaje y sus descontentos*, (publicado en *Del viento, el Poder y la Memoria*, compilación de Cecilia Monteagudo y Víctor Vich) considera que: "(...) aunque su repertorio no sea el característico de las ficciones históricas, *La violencia del tiempo* se

acerca a estas al involucrar el pasado colectivo en el texto y al interrogarse minuciosamente sobre las operaciones de la memoria.⁴⁰

La novela es ambiciosa. Se remonta a un soldado español (Miguel Villar) que deserta del ejército realista y se esconde en Piura. Vive como bandolero y de su relación con la india Sacramento Chira, nace Cruz Villar. Este vive en la pobreza debido a su condición de mestizo e ilegítimo y, por ello mismo, rechaza a su madre. Tiene como hija a Primorosa, la que es ofrecida al patrón Odar Benalcázar. Pero Primorosa se fuga con un artista de circo, lo que se toma como una gran humillación al patrón. Benalcázar, afectado en su honor, castigará públicamente a Cruz. Isidoro promete venganza, que logra perpetrar al meterle un tiro a Benalcázar. Finalmente, el pueblo de Congará termina como aldea desolada y el imaginario popular cree que se trata de una especie de maldición.

Para Higgins: "Lo que queda sugerido es que la cultura de la dominación introducida por la Conquista ha viciado la vida peruana en todos sus aspectos. El rencor que el caciquismo provoca entre las masas populares se ve duplicado en el nivel doméstico por el temor y odio con los que los familiares de Cruz y Santos responden a su tiranía."⁴¹ Gutiérrez se esfuerza por construir la novela total, aunque su estilo es denso y carece de la precisión discursiva y poética de Rulfo. Su esfuerzo de plantear el tema de la silenciosa violencia vale por el intento de metaforizar los problemas de la nación a través de la historia de una familia.

Pocas veces en la historia de la República, la violencia político-social se ha convertido en un referente que encuentra su versión ficcional en la narrativa literaria. No sucedió así con la Independencia, con todo lo significativo que es; no pasó tampoco con la guerra con Chile, cuya representación narrativa (como novela histórica) se conocería recién en la segunda mitad del siglo XX. La violencia de los ochenta tiene, pues, una repercusión que no se puede ignorar, más aún si tratamos de enlazar la historia con su referente ficcional narrativo. Esa es la razón por la que en

40 Elmore, P. La violencia del tiempo, el mestizaje y sus descontentos. En: Monteagudo, Cecilia; Vich, Víctor (comps.). *Del viento, el poder y la memoria*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2002, p. 76.

41 Higgins, J. Replantando las relaciones de raza y género en el Perú. En: Monteagudo, Cecilia. *Ídem*, p. 101.

esta publicación hacemos el análisis de las cinco novelas que tratan, de una y otra manera, el tema de la violencia que conmocionó el país.

A manera de resumen habría que decir que la Independencia, la formación de la República, no partió de una idea de nación en la que se vieran representados los sectores sociales marginados y que a la vez son las culturas étnicas ancestralmente relegadas del poder y la institucionalidad. Intelectuales como González Prada y Mariátegui representaron una necesaria reflexión sobre la idea de nación. La literatura reflejará ese proceso de confrontación y debate. Primero con el realismo literario (fines del siglo XIX) y luego con el indigenismo. En ese mismo escenario de confrontación y luchas sociales de los cincuenta se gesta la narrativa moderna, aquella que asumía las técnicas narrativas de la literatura universal.

Poco tiempo después, uno de los escritores más destacados de ese periodo que va de los años cincuenta a los sesenta, nos referimos a Vargas Llosa, nos entregaría sucesivas novelas que conjugan la complejidad de la problemática social con la recreación personajes que en su realidad intrapersonal revelan sus ilusiones y miserias.

En los últimos años, a través de la narrativa de Roncagliolo, Colchado, Cueto y otros, la narrativa reflejará el complejo escenario social y cultural en el que se ha instalado la violencia y la barbarie. Los novelistas no han propuesto una simple traslación realista de los hechos de violencia. Cada uno ha presentado una recreación ficcional donde pone en evidencia su creatividad para narrar. Y ese es uno de los logros de ese encuentro entre la historia social y la literatura. Se trata, pues, de una nación en la que los escritores asumen su rol de manera creativa entendiendo que el arte literario, con los pies en tierra, puede proponer textos trascendentes.

Bibliografía

- Aréstegui, Narciso. *El padre Horán*. Cusco, imprenta de El Comercio, 1846.
- Arguedas, José María. *Relatos completos*. Lima, Editorial Horizonte, 1987.
- Basadre, Jorge. *La iniciación de la República*. Lima, Editorial San Marcos, 2002.
- Cabello de Carbonera, Mercedes. *Blanca Sol*. Prólogo de la autora. Lima, Editorial Prince, 1889.

- Colchado, Oscar. *Rosa Cuchillo*. Lima, Editorial Universitaria, Universidad Federico Villarreal, 1997.
- Cornejo Polar, Antonio. *Historia del Perú republicano. Ensayo Literatura en el Perú republicano*. Lima, Juan Mejía Baca, editor, 1982.
- . *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, CEP, 1989.
- Cueto, Alonso. *La hora azul*. Lima, Peisa, 2005.
- Escobar, Alberto. *La narración en el Perú*. Lima, Ediciones Letras Peruanas, 1958.
- González Prada, Manuel. *Ensayos escogidos*. Lima, Editorial Universo, 1977.
- Huárag, Eduardo. *La barca*. Lima, Editorial San Marcos, 2007.
- Mariátegui, José C. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima Editorial Minerva, 1992.
- Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido*. Lima, Peisa, 1988.
- Morillo, J. *Hienas en la niebla*. Lima, Editorial Universitaria, URP, 2010.
- Nieto, Luis. *Asesinato en la gran ciudad del Cuzco*. Lima, Editorial Norma, 2007.
- . *La joven que subió al cielo*. 2ª. ed. Lima, Editorial Norma, 2008.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Ossio, Juan. *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima, Ed. I. Prado Pastor, 1973.
- Reverte, Concepción. El siglo XVI en novelas y cuentos históricos peruanos contemporáneos. En: *Crónicas Urbanas*, Cusco, Nro. 13, 2008.
- Roncagliolo, Santiago. *Abril rojo*. Lima, Alfaguara, 2006.
- Rosas Paravicino, Enrique. *Ciudad apocalíptica*. Cusco, Librando Editores, 1998.
- . *Muchas lunas en Machu Picchu*. Lima, Editorial Huaca Prieta, 2006.
- . *El ferrocarril invisible*. Lima, Editorial San Marcos, 2009.
- Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana*. Lima, Editorial Studium, 1976.
- Tauzin, Isabelle. La narrativa femenina en el Perú. *Revista Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXI, Nro. 42, 1995.
- Thorndike, Guillermo. *El año de la barbarie*. Lima Editorial Nueva América, 1968.
- . *Grau*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2005.
- . *La guerra del salitre*. Lima, Ediciones Promoinvest, 1977-1979. 4 t.
- . Avendaño, Ángel. *Abisa a los compañeros, pronto*. Lima, Mosca Azul, 1976.
- Ubillús, Juan Carlos. *Contra el sueño de los justos*. Lima, Ediciones IEP, 2009.

2. Literatura peruana en la primera mitad del siglo XIX: contexto histórico

EDUARDO BARRIGA Y JORGE LOSSIO

2.1. Introducción

No es posible entender la producción literaria que se produjo en los inicios de la vida republicana desligada de su contexto histórico, marcada por carencias económicas, guerras recurrentes y fuertes disputas ideológicas entre realistas y patriotas primero, y luego entre conservadores y liberales que discutían el tipo de gobierno que debía regir en el Perú. La carencia de recursos hizo difícil la producción de obras narrativas que requerían presupuestos y tiempos prolongados, pero alentó el uso del teatro, la poesía y los discursos en plazas y cafés como formas de transmisión de ideas políticas.

En las siguientes páginas se describe cómo influyó el difícil contexto histórico de la primera mitad del siglo XIX en la producción literaria y cultural de la naciente república peruana. Se verá también cómo la literatura sirvió como un medio para legitimar proyectos nacionales en un contexto político y social sumamente convulsionado por las guerras de Independencia y posteriores conflictos caudillistas. Se pretende enlazar la historia de la literatura de la temprana república con una descripción del contexto político, económico y cultural que vivió el Perú entre 1810 y 1850. Se decidió este marco temporal por el hecho de que en 1810 se promulgó la Ley de Libertad de Imprenta en el Perú y para 1850 ya se había consolidado el boom del guano, que transformó la realidad económica del país.

Las primeras décadas del siglo XIX constituyeron una etapa difícil para las artes peruanas por la crisis económica que vivió el país y que se derivó de la destrucción de infraestructura, expropiaciones recurrentes de tierras, corrupción y vaivenes en las políticas económicas durante las prolongadas guerras independentistas y luchas internas entre caudillos. Entre los impactos más visibles fue que reorientó la producción literaria. Así, las obras de narrativa, que en principio demandan extensos periodos de preparación y un mercado amplio de consumidores, fueron escasas. Se optó más bien por el periodismo, los discursos o las obras de teatro como un medio de difusión de ideas políticas, principalmente de conceptos asociados a la gesta independentista tales como libertad, república e igualdad.

2.2. La Independencia y sus impactos

La primera mitad del siglo XIX fue una etapa políticamente convulsionada marcada por el paso de la era virreinal a la republicana. La Independencia del Perú fue un proceso largo y en muchos sentidos penoso.⁴² Durante el tiempo precursor, el virrey José Fernando de Abascal (1806-1816) se impuso como un férreo opositor de la Independencia del Perú. Sofocó las rebeliones de Zela (1811), Huánuco (1812), Paillardelle (1813) y la de los hermanos Angulo (1814).⁴³ Su sucesor, el virrey Joaquín de la Pezuela (1816-1820), gobernó también un período difícil, pues tuvo que combatir una fuerte crisis económica por el bloqueo marítimo de las tropas independentistas, el impacto de la Independencia de Argentina en 1816 y la Independencia de Chile en 1817. La inestabilidad política se exacerbó cuando el 8 de setiembre de 1820, el libertador argentino José de San Martín desembarcó en Paracas y se concentró en desarrollar su estrategia para lograr la Independencia del Perú. La situación política del Perú se polarizó al tener una población dividida en torno a la cuestión de la Independencia. Mientras

42 Para una visión general sobre la independencia del Perú, véase: Anna, Timothy. *La caída del gobierno español en el Perú. El dilema de la independencia*. Lima: IEP, 2003.

43 Para un mayor detalle de las acciones del virrey Abascal, véase: Brian R. Hamnett. *La política contrarrevolucionaria del virrey Abascal: 1806-1816*. Lima: IEP, 2000. Documento de Trabajo No. 112.

que en Lima hubo un fuerte apoyo al régimen español, en las provincias del sur y el norte peruanos hubo un mayor espíritu separatista.⁴⁴

La Independencia del Perú fue declarada formalmente por un cabildo abierto el 28 de julio de 1821. A partir de este momento y hasta diciembre de 1824 se mantuvieron dos gobiernos en el Perú, uno que se mantenía leal a la Corona, y el republicano dirigido primero por José de San Martín y luego por Simón Bolívar. En 1824 se dieron dos batallas importantes que sellaron el fin del Virreinato: Junín (6 de agosto) y Ayacucho (9 de diciembre).⁴⁵ El fin del gobierno virreinal no significó, sin embargo, cambios absolutos en materia social o económica ni el inicio de una etapa de estabilidad política para el país. Por ejemplo, la desintegración de la esclavitud fue un proceso gradual y la abolición de la misma recién se produjo en 1854. Lo mismo ocurrió con el tributo indígena o contribución personal. En el aspecto político, luego de la salida de Bolívar en 1826 y el rechazo a la Constitución Vitalicia por él promulgada, el Perú entró en una pugna entre facciones políticamente liberales y conservadoras, entre protecciones y aquellos que favorecían el libre comercio, entre regionalistas y centralistas para controlar las riendas del naciente Estado peruano, dando paso a una etapa conocida como la era de los caudillos que duró hasta 1845.⁴⁶

Los factores que alentaron el surgimiento del caudillismo fueron varios. Al no existir un grupo social con legitimidad para aglutinar al resto del país, el poder político fue capturado por jóvenes militares que habían adquirido fama y fortuna durante las luchas independentistas. Las arcas casi siempre vacías del Estado, las escasas vías de comunicación y la propia geografía hacían difícil la imposición de un proyecto nacional. En los años siguientes a la declaración de la Independencia hubo enfrentamientos entre distintos caudillos que en muchos casos solo duraban unos cuantos meses en el poder. Los caudillos mostraron además poco respeto por las formas democráticas y la constitución fue abolida y reescrita siete veces

44 O'Phelan Godoy, Scarlett. El mito de la independencia concedida: los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y el Alto Perú: 1730-1814. *Histórica* Vol. 9 No 2 (1985): 155-191.

45 Para tener una mejor comprensión de la situación política y militar del Perú entre los años 1821 y 1824, véase: Anna, Timothy. Óp. cit., cap. 9.

46 Los caudillos fueron: José de La Mar (1827-1828), Agustín Gamarra (1829-1833, 1838-1841), José de Orbegoso (1833-1836), Felipe Santiago Salaverry (1835-1836), Andrés de Santa Cruz (1836-1839) y Manuel Ignacio de Vivanco (1843-1844).

entre 1823 y 1845.⁴⁷ El caudillismo contribuyó a profundizar la crisis económica del Perú y a exacerbar males heredados de la era virreinal como la corrupción y el Estado patrimonial. Se mantuvo una sociedad militarizada por las fuertes pugnas entre caudillos que generaron un constante estado de guerra en el país. Esto impactó en la economía peruana y el gasto fiscal en asuntos militares ascendió en promedio al 70% de los precarios presupuestos en las primeras dos décadas después de la independencia. Por ello, el historiador Paul Gootenberg no duda en afirmar que “los regímenes caudillistas entre los años de 1825 y 1845 en el Perú, al igual que los demás de la región, se hallaban sistemáticamente en estado de quiebra, siendo una constante la desesperación fiscal!”⁴⁸

La economía peruana recién se recuperaría en la década del cuarenta del siglo XIX, cuando los librecambistas capturaron el poder y el Perú firmó los primeros contratos para exportar guano, un producto que en las décadas siguientes convertiría a la economía peruana en una de las más dinámicas de la región.⁴⁹ El crecimiento económico permitió cierta estabilidad política en el país cuando Ramón Castilla asumió el poder en 1845 y pudo llevar a cabo su proyecto político con los ingresos guaneros. En el gobierno de Ramón Castilla se logró “la aprobación de la primera ley de presupuesto para 1848-1849, la publicación de los nuevos códigos civil y penal, y la promulgación en 1860 de un texto constitucional destinado a tener vigencia hasta entrado el siglo XX.”⁵⁰

La crisis política y económica repercutió también en el plano educativo. Aunque se dieron reformas, como la transformación de la educación intermedia en educación secundaria, así como la creación del Colegio

47 Las constituciones redactadas fueron: 1823, 1826, 1828, 1834, 1839. En 1836 se crearon dos constituciones para los Estados nor y sur peruanos de la Confederación Perú-Boliviana.

48 Gootenberg, Paul. *Caudillos y comerciantes. La formación económica del Estado peruano, 1820-1860*. Cuzco: Centro Regional de Estudios Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1997, pp. 189-190.

49 El primer contrato se firmó entre el Estado Peruano con la empresa Quirós & Co. en 1840. En 1842 se firmó con la Casa Gibbs & Sons que fue la encargada del monopolio del guano hasta la década de 1860. Para mayor información, véase: William M. Mathew. *La firma inglesa Gibbs y el monopolio del guano en el Perú*. Lima: BCRP, IEP, 2009.

50 Rey de Castro Arenas, Alejandro. *Republicanism, nación y democracia. La modernidad política en el Perú, 1821-1846*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2010, p. 109.

Guadalupe,⁵¹ lo cierto es que la educación, la producción de ciencia y arte estuvieron mermadas por la crisis que afrontaba el país. El ingreso de nuevos estudiantes estuvo limitado por la falta de recursos económicos, lo que mantuvo el carácter elitista de la educación heredada del Virreinato. Asimismo, se mantuvo la aproximación escolástica y poco científico-experimental. Sobre este punto, Margarita Guerra y Lourdes Leiva afirman que “el contexto histórico del Perú en el siglo XIX no fue escenario adecuado para el desarrollo y difusión de la instrucción popular. Si bien se dan nuevas ideas al respecto, influenciadas por las corrientes liberales como la enseñanza primaria gratuita y obligatoria, el otorgamiento de becas para los alumnos pobres, el reparto de textos y útiles escolares por parte del Gobierno, y finalmente nuevas metodologías de enseñanza como la de Lancaster y la de Pestalozzi”, las condiciones para la ejecución de los objetivos planteados fueron adversas.⁵²

Para las universidades fueron años caóticos y la crisis económica también afectó la producción cultural que pudiera irradiar de ellas. Según Carlos Daniel Valcárcel, estas instituciones “estaban convertidas en lugares donde se recibía un título o un grado, después de estudiarse muy poco, en una ceremonia pomposa y complicada.”⁵³ Asimismo, es necesario señalar que las tasas de alfabetismo eran aún bastante bajas particularmente en zonas andinas. Esto no fue impedimento para que las clases menos acomodadas tuvieran conocimiento de las novedades políticas pues a partir de los discursos en plazas, la lectura grupal de diarios o la poesía se difundían las noticias de forma oral. Estaban también los cafés, donde se discutían ideas políticas y comentaban las noticias, y aunque los sectores populares no podían acceder a estos recintos, la lectura en voz alta en plazas públicas fue otro medio de dar a conocer noticias y poesía. Esto

51 Valcárcel, Carlos Daniel. *Historia de la Universidad de San Marcos (1551-1980)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1981, pp. 91-92.

52 Guerra Martinière, Margarita y Leiva Viacava, Lourdes. *Historia de la educación peruana en la República (1821-1876)*. Lima: Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional, Universidad Femenina del Sagrado Corazón, 2001, p. 11.

53 Valcárcel, Carlos Daniel. Óp. cit., p. 92.

Garfías Dávila, Marcos Ernesto. *La formación de la universidad moderna en el Perú: San Marcos 1850-1919*. Tesis para optar el título de licenciado en Historia. Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima, 2010, capítulo 2.

ayudó a masificar las ideas expuestas en medios escritos como la prensa y que la poesía fuera apreciada por un público no letrado.

2.3. La literatura durante las guerras de Independencia

Desde fines del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XIX se empleó a la poesía, la prensa y el teatro como medios para difundir las ideas de libertad y republicanismo. Aunque el decreto de Libertad de Imprenta dado en 1810 fue abolido en el Perú el 11 de marzo de 1815, cuando el rey Fernando VII retomó el poder, el espíritu independentista y de crítica a la monarquía circuló a través de la poesía, la prensa y el teatro. La poesía fue empleada como un medio de exaltar el sentimiento a favor de la causa independentista. Como lo señala Aurelio Miro Quesada, hubo una evolución en la forma en que aparecían los poemas en contra de la monarquía española y a favor de la libertad republicana, debido a que “las primeras manifestaciones, son por el común, poesías anónimas; y esto no solo por razones de cautela política, o por las circunstancias de su improvisación, sino también por las costumbres literarias de entonces. Pero a medida que se fue definiendo el proceso y se aclara la política, se depura y se cuida el estilo, los poetas ponen sus iniciales y luego se complacen en lucir su nombre propio.”⁵⁴ Como se puede desprender de esta cita, a medida que iban avanzando las luchas independentistas hubo un mayor interés de los poetas por hacer pública su adhesión política en sus escritos. Ramón Mujica señala que el poema más célebre fue *La victoria de Junín, Canto a Bolívar* (1826), de José Joaquín de Olmedo.⁵⁵

No es la intención de este panorama incluir un recuento de poetas independentistas ni transcribir sus poemas, ya que hay trabajos de recopilación importantes que han realizado esta tarea.⁵⁶ Sin embargo, nos interesa resaltar la labor que cumplieron los poetas y sus poesías como medios de

54 Miro Quesada Sosa, Aurelio. *La poesía de la Emancipación*. En: Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo XXIV, Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971, p. XV.

55 Contreras, Carlos. *Perú: crisis imperial e independencia*. Madrid: Santillana Ediciones, 2013, p. 295.

56 Miro Quesada Sosa, Aurelio. Óp. cit.

divulgación de ideales y conceptos propios de un sistema de gobierno republicano que recién nacía y cuyos valores empezaban a asimilarse en el Perú aunque de forma aún incipiente. Los poetas exaltaron también actos políticos como la rebelión de los hermanos Angulo, donde murió Mariano Melgar, y las expediciones de San Martín y Bolívar, y se convirtió en una tribuna para fortalecer los ideales de libertad e independencia.

Con mayor intensidad, la prensa jugó un rol importante durante el proceso de independencia, ya que tanto el lado realista como el patriota decidieron publicar sus propios diarios con el fin de luchar ideológicamente contra el bando contrario. Apareció por ejemplo *El Triunfo de la Nación* (1820). Asimismo, cuando a inicios de la década de 1820 La Serna decidió dejar Lima para refugiarse en la sierra sur fue acompañado por “el periodista Gaspar Rico y Angulo [que] siguió con su imprenta a las tropas realistas editando *El Depositario* en Lima, luego en Huancayo, Huamanga, Cuzco, Callao.”⁵⁷ Las tropas realistas decidieron llevar una imprenta itinerante, ya que era necesario publicar bandos y diarios que ayudaran a combatir al lado republicano. Lo mismo ocurrió cuando el general Canterac estuvo al mando del ejército realista, ya que se publicó el *Boletín del Ejército Nacional de Lima* (1822-1824) en Huancayo, Jauja, Cuzco y Arequipa. El principal objetivo fue presentar a la población que los insurgentes querían imponer un gobierno ilegítimo. Por esto, no es casual que otro diario se denominará *Gaceta del Gobierno Legítimo del Perú* (1821-1824).

En cuanto al bando patriota, hay que hacer una división entre los periódicos militares o de campaña que informaban sobre el accionar de las tropas y sus batallas,⁵⁸ y los diarios de doctrina que más bien buscaban la reflexión y la discusión de ideas.⁵⁹ En estos periódicos se hacen presentes

57 Gargurevich Regal, Juan. *Historia de la prensa peruana*, p. 52.

58 Durante la expedición de San Martín se publicaron el *Boletín del Ejército Libertador* (1820-1821) y el *Boletín del Ejército Unido Libertador del Perú* (1820-1821). En la expedición de Bolívar se publicaron los diarios *El Centinela en Campaña* (1824) y el *Boletín del Ejército Unido* (1824).

59 Entre los diarios destacados se encuentran: *El Americano* (1821), *El Consolador* (1821), *Los Andes Libres* (1821), *Correo Mercantil, Político y Literario* (1821-1824), *El Sol del Perú* (1822), *La Cotorra* (1822-1823), *La Abeja Republicana* (1822-1823), *El Brujo* (1822), *El Loro* (1822), *El Loquero* (1822), *El Católico* (1822), *El Tribuno de la República* (1822), *El Diario de Lima* (1823), *El Investigador Resucitado* (1822-1823), *El Vindicador* (1823), *El Corneta de la Guerra* (1824), *El Lince del Perú* (1824), *El Nuevo Día del Perú* (1824) y *El Triunfo del Callao* (1824-1825).

los siguientes temas: la legitimidad de la independencia; la mayor o menor aceptación del proyecto continental en función del acercamiento a las propuestas y a la influencia de San Martín y Bolívar; toma de postura ante la intervención externa, tanto de ejércitos americanos como de Gran Bretaña; y el reconocimiento diplomático de la soberanía política en el comercio institucional.⁶⁰ Un hecho importante que marcó la aparición de estos diarios fue la declaración de la libertad de imprenta durante el gobierno de San Martín (17 de octubre de 1821), que fue complementada a lo largo de los años hasta que en la Constitución de 1828 se hizo explícito que: "Todos pueden comunicar por medio de palabras o por medio de escritos y pueden publicarlo por medio de la prensa, sin censura previa; pero bajo responsabilidad que la ley establece."⁶¹ Esto permitió que la libertad de expresión fuera utilizada ampliamente por los caudillos en los tiempos de la anarquía política.

Otro espacio literario importante para la reflexión política fue el teatro, que fue utilizado por las nacientes autoridades políticas como medio de educar a la población. Uno de los problemas que trajo la lucha por la independencia fue el ingreso de nuevos conceptos políticos que debían de ser propagados y entendidos por una población acostumbrada a una tradición monárquica y autoritaria. Palabras como "patria", "independencia", "patriota" y "ciudadano" fueron empleadas en obras teatrales, cuyo fin era que se entendiera la nueva condición que vivía el Perú y el rol del ciudadano en ella.⁶² Asimismo, como lo ha mostrado Mónica Ricketts, el interior de los teatros servía para hacer correr rumores sobre los acontecimientos políticos y militares y para distribuir pasquines subversivos. Por ello, el teatro fue parte importante de la Independencia en Lima. Al ser el teatro un centro importante donde las ideas separatistas y patrióticas circulaban,

60 Sobre el periodismo doctrinal durante la Independencia, véase: Martínez Ríaza, Ascensión. *La prensa doctrinal en la independencia del Perú*. Madrid: Cultura Hispánica, 1985, p. 316.

61 Gargurevich Regal, Juan. Óp. cit., p. 60.

62 Estas palabras fueron empleadas frecuentemente en los diarios. La diferencia entre el teatro y la prensa es que en el primero se podía escenificar con un ejemplo el significado de los nuevos conceptos políticos, lo que permitía su mejor comprensión.

las autoridades políticas no desaprovecharon este espacio para afianzar los valores que acompañaban al proceso independentista. No es casual que José de San Martín decretara en 1821 que “todo acto público comenzara y terminara con un “Viva la patria.”⁶³ Este decreto tuvo como fin afianzar el patriotismo en la población. Un dato interesante es que para lograr esto se recurrió a la remembranza del pasado majestuoso del incanato, pues en algunos casos se representó a los incas luchando al lado de los patriotas. En cambio, el pasado colonial fue representado “como un largo sueño, un aletargamiento.” Es decir, el nacionalismo peruano se construyó, en parte, resaltando los aspectos negativos de la herencia virreinal y las grandezas del pasado incaico.⁶⁴

En el teatro se exaltaban las acciones patriotas. Como lo ha estudiado Mónica Ricketts, en 1821 se presentó el drama *Lima libre* en alusión a la rendición de la Plaza del Callao. En esta obra se presentó a una Lima que se lamentaba de vivir como esclava. La intención fue remarcar el carácter de servidumbre del Perú frente a la monarquía española. En algunas comedias se burlaban sobre la situación de los peninsulares como en la obra *Patriotas de Lima en la Noche Feliz*, la primera pieza que fue estrenada luego de la proclama de la Independencia en agosto de 1821. En esta obra “se alude a las mujeres de los españoles, que corrían por la ciudad cargando sus muebles y a sus “bárbaros” esposos refugiados en conventos.”⁶⁵ La sátira y la burla siempre estuvieron presentes en la literatura peruana y en este contexto independentista concentró sus baterías hacia los peninsulares. Hay que recordar que un fuerte impulsor de estas obras fue Bernardo de Monteagudo, el brazo derecho de San Martín, renombrado pensador conocido por su rechazo hacia los peninsulares.

63 Mónica Ricketts. El teatro en Lima: tribuna política y termómetro de la civilización, 1820-1828. En: Scarlett O’Phelan Godoy (comp.). *La independencia del Perú: de los Borbones a Bolívar*. Lima: Instituto Riva-Agüero PUCP, 2001, p. 439.

64 Ricketts, Mónica. Ídem., p. 440. Esto fue plasmado en la historiografía peruana del siglo XIX. Joseph Dager Alva. *Historiografía y nación en el Perú del siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2009.

65 Ricketts, Mónica. Ídem, p. 442.

2.4. Prensa y literatura durante la era de los caudillos

Durante sus primeros años republicanos el Perú se vio dividido entre propuestas de gobierno liberales (voto universal, descentralismo, libre comercio) y conservadoras (centralismo, fuerte poder presidencial, voto restringido a los alfabetos). La lucha entre caudillos conservadores y liberales no solo se dio en el campo de batalla, sino que al igual que en tiempos de la Independencia, la prensa y el teatro cumplieron un rol importante, ya que fueron empleados con el fin de propagar ideas políticas y ganar adeptos ya sea para la causa liberal o conservadora. La prensa por ejemplo jugó un rol principal. Como lo indica Jorge Basadre: “El periodismo fue en el Perú el instrumento único de gran comunicación de masas, a las que informó, educó, orientó y, en sucesivas ocasiones, movilizó y puso, a su modo, nuevas relaciones entre los individuos y las clases”⁶⁶

Por su carácter masivo, el periódico fue un instrumento importante para la irradiación de ideas políticas y en las luchas entre caudillos para consolidar sus proyectos políticos. A esto hay que añadir que “de 1827 a 1834 vino una orgía periodística”⁶⁷ que permitió la aparición de nuevos diarios⁶⁸ aunque algunos de efímera existencia. Como lo afirma el historiador norteamericano Charles Walker: “El caudillismo no significó que toda la vida política se reducía a guerras y revoluciones; por lo contrario, en las páginas del periodismo se dieron debates y análisis políticos –verdaderas batallas ideológicas– que coincidían y se superponían con el accionar de los caudillos militares”⁶⁹. No es casual que un diario como el *Telégrafo de Lima*, cuyo dueño fue partidario de La Mar y Orbegoso, plasmara en sus páginas la defensa del gobierno representativo (liberalismo), mientras que

66 Basadre Grohmann, Jorge. *Historia de la República del Perú*. Tomo 2, p. 297.

67 Basadre Grohmann, Jorge. Ídem, p. 291.

68 Los principales diarios que aparecieron durante esta época son: *Mercurio Peruano* (1827-1834), *El Telégrafo* (1827-1829), *La Prensa Peruana* (1828-1829), *La Miscelánea* (1830-1833), *El Conciliador* (1830-1834), *La Floresta* (1831), *El Centinela de la Libertad* (1831), *La Verdad* (1831), *El Telégrafo de Lima* (1832-1839), *Crónica Política y Literaria* (1827), *Los Clamores del Perú* (1827), *El Penitente* (1832-1834) y *El Genio del Rímac* (1834-1835).

69 Walker, Charles. La orgía periodística: prensa y cultura política en el Cuzco durante la joven república. En: Charles Walker. *Diálogos con el Perú: Ensayos de Historia*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2009, pp. 280-281.

La Verdad, un semanario gamarrista, defendió en sus artículos la teoría del gobierno presidencial fuerte (conservadurismo). Estas pugnas ideológicas no se dieron solo en Lima. Walker ha demostrado que en el Cuzco la prensa también sirvió de instrumento en la lucha entre conservadores y liberales, y ha contabilizado alrededor de treinta periódicos en la República inicial temprana creados con la intención de defender posturas políticas.⁷⁰

En el Perú de entonces los grupos políticos recurrieron a los diarios con el fin de presentar sus propuestas y ganar adeptos, por lo que su tiraje aumentaba en épocas electorales. Por ello, “el interés por dar a conocer sus propuestas llevó a los partidarios a armar redes de comunicación e impulsar la producción impresa (...)”⁷¹ Algo similar ocurrió con el teatro, pues en épocas de elecciones se presentaban más obras satíricas en contra de los políticos. El teatro fue un poco más allá y no solo se usó para difundir corrientes ideológicas liberales o conservadoras, sino para inculcar a la población los nuevos valores republicanos y formas de comportamiento ciudadano. A pesar de la crisis económica que golpeó al país durante las primeras décadas del siglo XIX, el teatro fue muy concurrido por distintos sectores sociales.

Los caudillos y sus ideólogos eran conscientes de que este espacio era una tribuna importante para acercarse a artesanos, comerciantes y burócratas. Además, hay que tener en cuenta que a lo largo del siglo XIX, el público era un agente mucho más activo durante la escenificación de las obras. Por ello, el deseo de los caudillos de hacer recordar sus principales logros y victorias a través de este medio. El contacto con la población era particularmente importante por la debilidad de las nacientes instituciones estatales en pleno proceso de construcción. Según Ricketts, “la asistencia de los caudillos era, por lo general, anunciada con días de anticipación, sobre todo cuando se trataba de conmemorar alguna fecha importante.”⁷² En el teatro se resaltaban acontecimientos importantes. Por ejemplo, en 1833 se interpretó la obra *Lanuza* del escritor español Ángel Saavedra. El personaje principal llamado Lanuza lucha en contra de los franceses que han invadido España. En este trabajo se buscaba resaltar los valores

70 Walker, Charles. Óp. cit.

71 Ragas, José. Prensa, política y público lector en el Perú, p. 49.

72 Ricketts, Mónica. Óp. cit., p. 138.

nacionalistas, los ideales de libertad y de crítica al despotismo y la monarquía. Esta obra hace alusión directa al presidente Agustín Gamarra que ad portas de una nueva elección buscó ser reelecto apelando a su pasado como parte del ejército libertador.⁷³

El teatro se usó también para expresar rechazo hacia las dictaduras y el despotismo caudillista y se interpretaban obras que satirizaban a estos personajes y sus entornos. Como lo ha señalado Jorge Basadre: "A veces fueron llevados a la escena obras con punzantes alusiones políticas inéditas, como ocurrió con *La Monja Alférez* del autor español Juan Pérez de Montalván que se representó el 12 de diciembre de 1830 con la asistencia del vicepresidente Antonio Gutiérrez de la Fuente y en notoria alusión a la esposa del presidente Agustín Gamarra, doña Francisca Zubiaga". En el imaginario social de la época era conocido el fuerte carácter de la esposa del presidente Gamarra, lo cual era indicativo, según sus opositores, de la debilidad del caudillo.⁷⁴

Como se ha visto, diversos medios fueron empleados por los políticos para hacer llegar sus ideas a la población. Se empleó la poesía, el teatro, la prensa y los discursos en plazas. La narrativa en cambio fue dejada de lado a principios de la vida republicana.⁷⁵ El poco desarrollo de la narrativa se pudo deber al impacto que décadas de guerras y crisis económica tuvieron en la educación formal, en el reducido mercado de consumidores (capaz de comprar libros) y en la empresa editorial. Incluso los medios masivos como los diarios vivían en fragilidad y estuvieron pendientes de sus suscriptores. A esto hay que añadir los efectos puntuales que las guerras y la obstaculización del comercio tenían en la vida económica, por ejemplo, la escasez de papel. La producción de libros resultaba una empresa muy costosa y poco rentable. ¿Cuál fue la medida que tomaron los escritores para llegar a un público más vasto? El uso de la prensa y la entrega por partes de sus novelas. Como lo explica Cornejo Polar: "(...) antes de pensar en el libro (cuya preparación, impresión, distribución y venta

73 Para otros ejemplos, véase Ídem, capítulo IV.

74 Basadre Grohmann, Jorge. Óp. cit., p. 299.

75 Este tema es tratado en la tesis de Marcel Velázquez Castro, *Novela y nación en el Perú republicano (1845-1879)*. Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana e Hispanoamericana en la UNMSM. Lima: 2004. Lamentablemente no se ha tenido acceso a este trabajo.

exigen un tiempo más o menos largo [además de costoso]) el impaciente costumbrista que quiere ser leído de inmediato piensa en el periódico.⁷⁶ Por esto se entiende la aparición de diarios de costumbres como *El Espejo de Mi Tierra* (1840 y 1859), dirigido por Felipe Pardo y Aliaga, y *La Cometa* (1840-1841) de Manuel Atanasio Fuentes. Los diarios de Manuel A. Segura fueron *La Bolsa* (1841), *El Moscón* (que tiene una vida intermitente entre 1848 y 1854) y *El Vigía* (1842-1847).

Respecto a las corrientes literarias en la naciente república, durante la década de 1830 apareció el costumbrismo, que fue la primera corriente literaria del Perú independiente.⁷⁷ Los costumbristas buscaban retratar la realidad, “tanto las frustraciones de la ascendente clase media (Manuel Segura y Ramón Rojas y Cañas) como las de la declinante clase alta (Felipe Pardo y Aliaga).”⁷⁸ Otro género literario que apareció a fines de la década de 1830 fue la novela de folletín. Estas fueron publicadas en el diario *El Comercio* que se fundó en 1839. Estas novelas fueron escritas hasta la década de 1860 por autores extranjeros. Cada una se hacía por entregas (entre 3 y 8 partes), pero el éxito de algunas hizo que llegaran a 15 partes. Una de las más exitosas durante los primeros años fue *Los Misterios de París* de Eugene Sue que se reprodujo “(...) entre agosto de 1843 y abril de 1844 superando las 160 entregas.”⁷⁹ Estas novelas buscaron la “formación de un nuevo público lector, (...), coadyuvaron a la constitución de la prensa popular como el primer medio de una cultura protomasiva en nuestra comunidad.”⁸⁰

Como se ha visto, los primeros atisbos de mejora económica y la estabilidad política durante el primer gobierno de Ramón Castilla abrieron

76 Cornejo Polar, Jorge. *El costumbrismo en el Perú. Estudio y antología de los cuadros de costumbres*. Lima: Ediciones Copé, 2001, p. 26.

77 Los escritores costumbristas más destacados fueron: Manuel Ascencio Segura (1805-1871), Felipe Pardo y Aliaga (1806-1869), Narciso Aréstegui (1818-1924), Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889), Ramón Rojas y Cañas (1830-1881) y Abelardo Gamarra (1852-1924).

78 Watson Espener, Maida Isabel. *El cuadro de costumbres en el Perú de decimonónico*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1980, p. 54.

79 Velázquez Castro, Marcel. Las novelas de folletín: utopías y biotecnologías en Lima (1839-1848). En: Aguirre, Carlos y Mc Evoy, Carmen (eds.) *Intelectuales y poder: ensayos en torno a la república de las letras en el Perú e Hispanoamérica (ss. XVI-XX)* Lima: IFEA, PUCP, Instituto Riva-Agüero, 2008, p. 200.

80 Velázquez Castro, Marcel. Óp. cit., p. 201.

las puertas a un nuevo escenario donde la cultura letrada pudo florecer. Oswaldo Holguín, especialista en la obra del joven Ricardo Palma, al describir la vida intelectual de la época en que vivió este escritor menciona que “hacia el medio siglo XIX el comercio librero en Lima se hallaba en expansión debido al auge económico del país. Las importaciones comprendían un significativo número de impresos de todo tipo (literarios, religiosos, militares, etc., y diversas publicaciones periódicas)”⁸¹ Es decir, hacia mediados del siglo XIX, con la lluvia de millones producida por los ingresos del guano, el Perú empezó una nueva etapa en su historia republicana marcada por la abundancia de capital y el despilfarro, pero también por un mayor apoyo a las artes y las ciencias, lo que dio lugar a un contexto distinto de la era independentista y caudillista.

En conclusión, el contexto histórico de la era independentista alentó el uso de la poesía y el teatro como formas de ganar adeptos, ya sea para el bando patriota o el bando realista. Una vez ganada la independencia, los debates giraron en torno a posturas liberales versus conservadoras y se recurrió a estas mismas formas para promover la lealtad a los caudillos y los valores republicanos de libertad, igualdad y ciudadanía. La pobreza material de la época, propiciada por años de guerras, expropiaciones, corrupción y luchas caudillistas, no fue propicia para la narrativa que demandaba recursos y tiempos más extensos y un mercado de lectores que entonces era muy reducido.

Bibliografía

- Aljovín de Losada, Cristóbal. *Caudillos y constituciones: Perú 1821-1845*. Lima: Fondo de Cultura Económica, Instituto Riva-Agüero, 2000.
- Anna, Timothy. *La caída del gobierno español en el Perú. El dilema de la independencia*. Lima: IEP, 2003.
- Basadre Grohmann, Jorge. *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. 7ª. ed. Lima: Universitaria, 1983. t. 2
- Contreras, Carlos. *Perú: crisis imperial e independencia*. Madrid: Santillana Ediciones, 2013.

81 Holguín Callo, Oswaldo. *Tiempo de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1994, p. 196.

- Cornejo Polar, Antonio, Cornejo Polar, Jorge. *Literatura peruana siglo XVI a siglo XX*. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", Latinoamericana Editores, 2000.
- Cornejo Polar, Jorge. *El costumbrismo en el Perú. Estudio y antología de los cuadros de costumbres*. Lima: Ediciones Copé, 2001.
- Dager Alva, Joseph. *Historiografía y nación en el Perú del siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2009.
- Delgado, Washington. *Historia de la literatura republicana: nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Rikchay, 1984.
- Deustua Carvallo, José. *La minería peruana y la iniciación de la República, 1820-1840*. Lima: IEP, 1986.
- . *El embrujo de la plata: la economía social de la minería en el Perú del siglo XIX*. Lima: IEP, BCRP, 2009.
- Elliott, John H. *Imperios del mundo atlántico. España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*. México D.F.: Taurus, 2008.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. "Modernismo, estética, música y fiesta: élites y cambio de actitud frente a la cultura popular en el Perú 1750-1850" En: Urbano, Henríque (ed.). *Tradición y modernidad en los Andes*. 2ª. ed. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1997.
- . *La plebe ilustrada: el pueblo en las fronteras de la razón*. En: Walker, Charles (comp.) *Entre la retórica y la insurgencia: los movimientos sociales en los Andes, siglo XVIII*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1999.
- García-Bedoya Maguiña, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2004.
- Garfias Dávila, Marcos Ernesto. *La formación de la universidad moderna en el Perú: San Marcos 1850-1919*. Tesis para optar el título de licenciado en Historia. Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima, 2010.
- Gargurevich Regal, Juan. *Historia de la prensa peruana (1594-1990)*. Lima: La Voz Editores, 1991.
- Gootenberg, Paul. *Caudillos y comerciantes. La formación económica del Estado peruano, 1820-1860*. Cuzco: Centro Regional de Estudios Andinos "Bartolomé de las Casas", 1997.
- . *Imaginar el desarrollo: las ideas económicas del Perú postcolonial*. Lima: IEP, BCRP, 1998.
- Hamnett, Brian R. *La política contrarrevolucionaria del virrey Abascal: 1806-1816*. Lima: IEP, 2000. Documento de Trabajo No 112.
- Holguín Callo, Oswaldo. *Tiempo de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1994.

- Martínez Riaza, Ascensión. *La prensa doctrinal en la independencia del Perú*. Madrid: Cultura Hispánica, 1985.
- Mathew, William M. *La firma inglesa Gibbs y el monopolio del guano en el Perú*. Lima: BCRP, IEP, 2009.
- Miró Quesada Sosa, Aurelio *La poesía de la Emancipación*. En: Colección Documental de la Independencia del Perú. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971. t. XXIV.
- O'Phelan Godoy, Scarlett. El mito de la independencia concedida: los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y el Alto Perú: 1730-1814. *Histórica*, Vol. 9 No 2 (1985): 155-191.
- Ragas, José. Prensa, política y público lector en el Perú, 1810-1870 En: Velázquez Castro, Marcel (comp.). *La República de papel: política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009.
- Rey de Castro Arenas, Alejandro. *Republicanism, nación y democracia. La modernidad política en el Perú, 1821-1846*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2010.
- Ricketts, Mónica. *El teatro en Lima y la construcción de la nación republicana, 1820-1850*. Tesis para optar el título de Licenciada en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- . El teatro en Lima: tribuna política y termómetro de la civilización, 1820-1828. En: O'Phelan Godoy, Scarlett (comp.). *La independencia del Perú: de los Borbones a Bolívar*. Lima: PUCP, Instituto Riva-Agüero, 2001.
- Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú*. 4ª. ed. Lima: P.L. Villanueva Editor, 1975. t. 3.
- Valcárcel, Carlos Daniel. *Historia de la Universidad de San Marcos (1551-1980)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1981.
- Varillas, Alberto. *La literatura peruana en el siglo XIX: periodificación y caracterización*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1992.
- . *Apuntes para una historiografía de una literatura peruana republicana en el siglo XIX*. Lima: PUCP, Instituto Riva-Agüero, 2010.
- Velázquez Castro, Marcel. Las novelas de folletín: utopías y biotecnologías en Lima (1839-1848). En: Aguirre, Carlos, Mc Evoy, Carmen (eds.) *Intelectuales y poder: ensayos en torno a la república de las letras en el Perú e Hispanoamérica (ss. XVI-XX)*. Lima: IFEA, PUCP, Instituto Riva-Agüero, 2008. pp. 199-220.
- Walker, Charles. La orgía periodística: prensa y cultura política en el Cuzco durante la joven República. En: Charles Walker. *Diálogos con el Perú: ensayos de Historia*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2009.
- Watson Espener, Maida Isabel. *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1980.

3. Género y poder en las novelas de Mercedes Cabello de Carbonera

MÓNICA CÁRDENAS MORENO

Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3

3.1. Introducción

Mercedes Cabello (1842-1909) representa un hito en la narrativa peruana. Escribió seis novelas a finales del siglo XIX, entre 1884 y 1892, tras la guerra del Pacífico (1879-1883) y fue olvidada, como la mayoría de escritoras de su tiempo, por la historia y la crítica literaria hasta los años noventa del siglo pasado.⁸² La importancia de esta escritora radica no solo en que creó un universo novelístico donde la mujer es la protagonista, ya que esto era más o menos habitual en el folletín romántico y realista del XIX, sino que dichas mujeres evolucionan desde una posición de domesticidad hacia otra de libertad y de decisión política.

Se pretende, en primer lugar, responder a la siguiente pregunta: ¿cuál es la relación entre la transformación del rol de la mujer en las novelas de Mercedes Cabello y las nuevas formas de feminidad que surgen en el contexto posbélico? Luego, a partir de dicha exploración, se intenta enriquecer el panorama de la representación de la mujer limeña que tanto

82 En esta década se defienden dos tesis que iniciarán los estudios sobre la literatura escrita por mujeres en el siglo XIX peruano. La tesis de Isabelle Tauzin Castellanos, *Le roman féminin péruvien pendant la seconde moitié du XIXème siècle* (1989) y la de Francesca Denegri, *The first generation of literary women in Peru (1859-1895)* de 1992. Ambas estudian a las escritoras de la época como una generación alimentada por similares condiciones, lecturas e influencias.

identifica a la literatura decimonónica peruana. Para ello se ha planteado una segunda interrogante: ¿cuáles son los nuevos rostros de la limeña tras la tapada?

En este trabajo, por lo tanto, dialogarán el discurso histórico con el literario. En la primera parte se hace una síntesis de la propuesta novelística de Cabello extraída del análisis de sus principales artículos y de la lectura de sus novelas. De estas últimas, interesa, en particular, la transformación final del personaje femenino: la revelación de la “verdad de la novela” y la caída de la “mentira romántica” en términos de René Girard.⁸³ Es decir, de qué manera, las mujeres al renunciar a su deseo de pertenecer a una clase social privilegiada y dedicarse, por ejemplo, a la costura o a la prostitución, están descorriendo el velo hacia una pluralidad del sujeto más allá de los estereotipos acostumbrados del folletín romántico. Al perderse la unidad de la ilusión, se nos entrega una realidad mucho más compleja donde la mujer escapa de la angustia por ser la madre abnegada o la dama más elegante del salón, es decir, se libera del corsé de heroína y encarna nuevas facetas.

En segundo lugar, situados en el contexto posbélico limeño, se vinculan los nuevos roles que asume la mujer en las novelas con lo que ocurre en la realidad contemporánea a la autora. Aquí interesa diferenciar entre el tiempo de la ficción y el tiempo de la creación para comprender mejor la propuesta de Cabello y las posibilidades del realismo que defendía, así como su noción de lo que creía debía ser la literatura peruana. En este sentido, sus novelas representan un tiempo anterior a la guerra para mostrar los motivos de la derrota anclados en nuestra propia sociedad.

Finalmente, se hace una representación de la mujer limeña en la literatura peruana del siglo XIX. Bajo la imagen de la tapada se le ha atribuido una serie de características: coquetería, elegancia, disimulo, poder de manipulación, etc. Sin embargo, este modelo solo funciona hasta mediados del siglo XIX, ¿qué pasa después?, ¿tiene la tapada alguna sucesora o es absorbida solo por la mujer guardiana de la civilidad? Para resolver estas cuestiones se han utilizado dos elementos. *Imageries* de Phillipe Hamon,

83 René Girard en *Mensonge romantique et vérité romanesque* analiza la funcionalidad de los finales de novelas sobre todo del siglo XIX europeo como *Madame Bovary*, *Rojo y negro* y *Crimen y castigo*, entre otros.

que estudia los objetos a través de los cuales se establecen los vínculos entre los sujetos y las ciudades en el siglo XIX. Así, se relevan dos elementos: la máquina de coser, por un lado, como símbolo del trabajo abnegado, pobreza y viudez; y por otro lado, la vestimenta, resultado del fenómeno cultural de la moda que se va transformando de acuerdo con el rol que el personaje asume: mujer doméstica, mujer de salón, prostituta, etc.

Mercedes Cabello se dirigió a la sociedad de su tiempo, se preocupó por enseñarle nuevas pautas de conducta sobre todo a las mujeres, pero tal vez en lo que más contribuyó fue en mostrar nuevos espacios y darle voz a prácticas antes invisibilizadas por el discurso novelesco.

3.2. El universo novelístico de Mercedes Cabello

De los artículos que Cabello de Carbonera escribe entre 1874 y 1898 se extraen principalmente tres ideas eje: la estética realista sui géneris que defiende para la literatura peruana, la defensa de una ética femenina que garantice el proceso de modernización de la sociedad de su tiempo, y la construcción de un nuevo modelo de mujer cuyas costumbres y necesidades permitan llamarla moderna.⁸⁴

Es cierto que quien mejor encarna este nuevo modelo de mujer moderna es la propia escritora. Cierto es que la mujer de letras se construye en oposición al caudillo como modelo de liderazgo político en el contexto bélico de la segunda mitad del siglo XIX, pero en esta ocasión se profundiza en lo que tienen que decirnos al respecto los personajes de sus novelas.

En sus artículos se advierte una evolución hacia un liberalismo más radical, una crítica cada vez más directa contra la Iglesia y la defensa de las condiciones de autonomía para la mujer. Todo ello contribuye a la construcción de una ética femenina.⁸⁵ De los artículos que abordan el tema patriota: *Cuba* (1877), *Sobre el Dos de Mayo*⁸⁶ (1877), *Los pícaros y los*

84 Se utiliza el concepto de modernidad inaugurado por Charles Baudelaire y desarrollado luego por Walter Benjamin y Michel Canillescu.

85 Concepto desarrollado en la tesis: *La ética femenina en el Perú decimonónico. Estudio de dos novelas de Mercedes Cabello de Carbonera: Blanca Sol y El conspirador* (2010).

86 El título no es exacto, ya que la autora no le colocó uno. Lo presentó en la velada de Juana Manuela Gorriti dedicada a conmemorar el décimo aniversario del heroico

honrados (1889), *Los héroes peruanos* (1890), *Un pensamiento de Grau* (1890), *La madre del guerrero* (1890), *Colón y la raza latina* (1890) y *El bombero de Lima* (1892) se pueden sacar algunas conclusiones: defienden la civilización en términos de unión territorial (libertad de los pueblos), democracia, paz social y libertad individual; alaban el progreso; están en contra de la invasión territorial, el autoritarismo, las guerras, el conflicto entre pueblos y los signos de barbarie. De esta manera, la noción de patriotismo solo se valida en el terreno de la civilización. En esta referencia al progreso y a la civilización es clara su identificación con el positivismo.

Años después de finalizada la guerra del Pacífico, en el momento en que se debe rendir homenaje a los héroes peruanos, Cabello en un artículo del mismo título establece la diferencia entre los "héroes de la espada y del rifle" y los "héroes de la idea", que son aquellos a quienes debemos admirar en el "gran siglo del progreso", pues ellos "son los representantes de la integridad del territorio, de la autonomía nacional, del afianzamiento de las nacionalidades en el Nuevo Mundo, del equilibrio sudamericano; son el testimonio tangible, la desesperada y sangrienta manifestación de la protesta que el progreso ha dado al espíritu de conquista, esa tradición de la barbarie" (Cabello 1890). También en *Un pensamiento de Grau* identifica a este héroe con Simón Bolívar. Ambos en su condición de héroes de la idea habrían marcado el rumbo del siglo XIX americano bajo los principios de unidad, justicia y progreso. Basándose en los escritos del propio marino, Cabello rechaza la posibilidad de una venganza frente a Chile, anuncia como un hecho futuro el castigo y defiende sobre todo la corrección de los errores del país del sur.

Por otro lado, Cabello escribe una serie de artículos sobre el rol de la literatura. En ellos se preocupa por el establecimiento de una novela moderna (polémica categoría discutida en esos años también en Francia y España) que garantice al discurso literario una eficaz influencia sobre las conductas, un realismo que sea el espejo a través del cual se denuncien los peligros y se exalten las ventajas y posibilidades de la modernidad. La modernidad literaria que está en debate tiene que ver con la capacidad

combate del 2 de Mayo con el que se consolida la independencia del Perú. El texto se encuentra dedicado a la anfitriona y días más tarde fue publicado por *El Nacional* el 1 de mayo de 1876.

de construir modelos que expresen las contradicciones de la sociedad peruana, escenas y personajes a partir de los cuales se pueda establecer un estudio sociológico exhaustivo. Los artículos concernidos son: *La poesía* (1875), *La lectura* (1876), *El positivismo moderno* (1876), *Importancia de la literatura* (1878), *La influencia de las bellas artes en el progreso moral y material de los pueblos* (1877), *Meditaciones literarias* (1877), *La novela realista* (1887), *Poetas y versificadores* (1889), *Una obra* (1890), *La novela moderna. Estudio filosófico* (1892), *El conde Leon Tolstoy* (1894) y *Sin título*⁸⁷ (1894).

En este terreno es conocido no solo el eclecticismo de la autora, sino la identificación entre romanticismo e idealismo; y realismo y objetividad. Cabello censura el primero por alejarse de la realidad y critica los excesos del segundo en su versión naturalista, vía a través de la cual se accede a la obscenidad y la vulgaridad, dice ella. La masculinidad domesticada del realismo es la que defenderá como justo medio y posibilidad de un retrato "fiel" de la dimensión humana. En este sentido, el arte realista debe ser: humanista, filosófico, analítico, democrático y progresista. Y en la forma: "...prefiere vestir la ropa viril, aunque áspera y burda, propia del hombre que piensa, estudia, reflexiona, y deduce" (Cabello 1892, p. 62).

Ya en *La novela realista* se anunciaba lo que luego desarrollará mejor en su célebre ensayo *La novela moderna*. Es decir, la admiración del sentimentalismo cuando este alaba las virtudes que engrandecen al hombre, y la admiración de algunas obras naturalistas por su acuciosidad en las descripciones; reafirma su afinidad con el realismo de estilo balzaquiano porque sabe combinar los elementos de ambos y retrata "fielmente" la realidad considerando la dimensión moral implícita en este acto: "Solo la castidad engendra su prole sana y robusta; la prostitución, cuando no es del todo estéril, da hijos raquíuticos, enclenques y enfermizos" (Cabello 1892a, p. 25).

Cabello sigue las ideas de Herbert Spencer, quien a su vez acata el planteamiento darwinista, pero frente a ellas son incluso más importantes las leyes sociológicas.⁸⁸ Estas fueron desarrolladas por el positivismo, que

87 Texto en el que estudia las escuelas literarias decadentes, parnasiana y simbolista. Publicado en *El Iris* el 1 de junio de 1894.

88 *El Conde León Tolstoy*, p. 44.

reemplazó la moral cristiana por la religión de la humanidad concentrada en el conocimiento científico, el altruismo y el bienestar común.

Así, en *Un prólogo que se ha hecho necesario*, que acompaña la segunda edición de *Blanca Sol*, la novelista establece pautas de curación para una sociedad enferma. A diferencia de ciertos cuerpos cuyas enfermedades ya no se pueden curar, los males sociales son susceptibles de extirparse en nuestros jóvenes pueblos, ya que estos aún no se han incorporado de manera que puedan transmitirse genéticamente. El determinismo hereditario no tendrá en sus novelas la importancia que tiene la influencia del medio geográfico y sobre todo el de la educación. La novela experimental, sin embargo, no es rechazada por su método, sino más bien por su resultado. Los naturalistas realizan un trabajo admirable en la creación de cuadros vivos y en la elaboración de tipos representativos de los males sociales.

Por lo tanto, hacia el final de su desarrollo intelectual, da un paso más allá del realismo: la literatura ya no es copia de la realidad, sino un experimento científico que da como resultado la elaboración del tipo social cuyos rasgos y acciones dependen de las condiciones a las que los hayan sometido y que mediante este proceso constituyen la voz de los males de la sociedad. El hecho de que las novelas peruanas no puedan ser lo sórdidas y pornográficas que son las francesas radica en la diferencia de realidades entre una nación vieja donde la sociedad moderna ha engendrado vicios de mayor data y complejidad, y repúblicas jóvenes como la peruana donde la producción industrial, el enriquecimiento y la modernización aún están en proceso.

Finalmente, podemos encontrar en el amplio repertorio de artículos escritos por Cabello aquellos que se refieren específicamente a la condición de la mujer: *Influencia de la mujer en la civilización* (1874), *Necesidad de una industria para la mujer* (1875), *El patriotismo de la mujer* (1875), *El desengaño* (1875), *Estudio comparativo de la inteligencia y la belleza de la mujer* (1876), *Mujer escritora* (1878), *Emancipación de la mujer* (1884), *Dos fases de la vida* (1888), *Filosofías a vuelapluma* (1891), *La religión de la humanidad*, *Carta al señor D. Juan Enrique Lagarrigue* (1893), *Una cuestión sociológica* (1897), *Los exámenes* (1898) y *El besuqueo* (1899).

En *Influencia de la mujer en la civilización* defiende las ideas esencialistas del pensamiento ilustrado (Rousseau, entre otros) e identifica a la mujer con el universo de la naturaleza, de la belleza (su espíritu se inclina

naturalmente al desarrollo de las artes, la música, la pintura, la poesía, etc.) y el de la virtud “porque el corazón de la mujer es el jardín que produce las más ricas y perfumadas clases, de esas flores del alma que se llaman virtudes” (Cabello, 1874a, p. I). La misión de esta será educar a los nuevos ciudadanos en “honor, saber y patria” y, de acuerdo con los nuevos saberes médicos, garantizar su óptimo desarrollo físico (movimiento y desplazamiento en contra del sedentarismo a que obliga la educación tradicional a los niños, creando individuos débiles y enfermizos). Para lo cual es necesario que se eduque primero ella, ya que el grado de su instrucción garantiza su perfeccionamiento moral y ambos determinan el progreso de las naciones. Cabello no restringe el carácter de dicha educación femenina, por el contrario, afirma que el acceso a la ciencia y a la verdad a través de una educación sólida y vasta irremediablemente alejarán a la mujer de la ligereza y la pedantería modelándola como individuo virtuoso.

En sus primeros artículos rechaza tajantemente una educación que convierte a las mujeres en adorno de los salones, en seres frívolos, objeto de admiración de una belleza solamente exterior: mujeres objeto⁸⁹ las llamará años más tarde. Sin embargo, en esta primera etapa conserva para ellas el hogar como espacio principal.

Para Mercedes Cabello, dos son los principales males que adolece la mujer peruana: la educación que la reduce a un objeto de adorno y la prepara para ser un medio de cambio dentro de las relaciones de poder económico y social que enmascara el matrimonio; y en segundo lugar, el encierro que alimenta su ignorancia, aletarga su cuerpo y manipula su voluntad. Respaldao esta noción, en *Estudio comparativo de la inteligencia y la belleza de la mujer* establece la existencia de muchos tipos de belleza física, dentro de las cuales la peruana se describe como: “aquella con ojos de cielo, cabellos de oro, cutis alabastrino, y cuerpo de esbeltas y delicadas formas” (Cabello 1876a), cuyo poder de atracción es muy fuerte, pero debe rendirse frente a la inteligencia, cualidad superior que garantiza el desarrollo de toda la sociedad: “A un hombre de talento, una mujer bella puede hacerle concebir la felicidad, solo a una mujer inteligente le

89 Se hace referencia a su posterior artículo: *Una cuestión sociológica*.

es dado realizársela. La primera le hará soñar, la segunda le hará sentir y pensar” (Cabello 1876a).

No obstante, como en los temas antes tratados, en lo que se refiere a la condición de la mujer también las prioridades de Cabello van a cambiar, y hacia el final de su producción intelectual le dará mayor importancia a la educación científica y fisiológica de la mujer. Así, en *Los exámenes*,⁹⁰ critica al clero, a la alta sociedad que ofrece lujos y contribuciones, a las sociedades católicas de mujeres como la Unión Católica a la que llamó Unión de la Ignorancia, del Fanatismo y de la Perversión, y a la educación de frailes y monjas. Afirma que la ciencia por excelencia de la mujer es la fisiología, debido a la importancia del conocimiento y el cuidado del cuerpo en lo que se refiere a la transmisión de males o virtudes a la descendencia a través de las leyes de la herencia. Su vínculo con la medicina, el higienismo y la fisiología serán las vías a través de las cuales se exprese el cientificismo positivista que defendió. Este lenguaje invadirá muchas de sus novelas, la acercará al naturalismo, pero no reemplazará del todo la primacía que le otorga a las condiciones socioeconómicas y culturales como responsables de los rasgos de sus personajes.

Pasemos ahora a las novelas. En la ficción decimonónica, el sujeto femenino tiene particular importancia como agente procreador y educador de la nación moderna movida por ideales de progreso e interesada en la formación de ciudadanos que reproduzcan los valores que las élites establecen de acuerdo con parámetros eurocentristas. Efectivamente, muchas de las mujeres en las novelas de la escritora moqueguana obedecen a este afán modelizador de la sociedad, sus vientres, afectos, deseos y acciones son utilizados para salvaguardar el honor familiar, la fortuna, el color de la piel y el orden moral de la descendencia.

90 Texto polémico publicado por *El Comercio* y ante el cual la directora del Liceo Fanning, Elvira García y García, tendrá que apartarse públicamente de las ideas de Cabello y reafirmar su fe cristiana. En él, entre otros aspectos, se denuncia la corrupción y sensualidad de las autoridades de la Iglesia, a las que descalifica como guías de la educación. Es este un texto polémico, además, porque Cabello al afirmar su rol de reformadora de la educación por encargo del “Ilustre Gobierno del progresista Presidente señor de Piérola” muestra a la luz pública el síntoma que desde hace algún tiempo había introducido sospechas en su salud mental: delirio de grandeza. Sin embargo, dicho síntoma podría ser leído a la vez como parte del mesianismo con que en la época se identificó a utopistas que defendieron proyectos de reforma social, como Flora Tristán o Auguste Comte, y que enfrentaron la oposición de un gran sector de la élite intelectual de su tiempo.

Sin embargo, en muchas de ellas somos testigos de la debacle: las familias empobrecen, los maridos se corrompen, las herencias se despilfarran, se descubre la falsedad del linaje, entonces, la mentira cae. En las primeras novelas predomina la trama melodramática por encima de las contradicciones sociales o los conflictos políticos; la atmósfera idealizante y un léxico edulcorado más tarde cede el paso a frías descripciones y explicaciones científicas. En este sentido, proponemos tres etapas en la producción novelística de la autora: las novelas del acatamiento del orden patriarcal (*Los amores de Hortensia* y *Sacrificio y recompensa*), las novelas de la reescritura (*Eleodora* y *Las consecuencias*) y las novelas de la transgresión (*Blanca Sol* y *El conspirador*).

En *Los amores de Hortensia*,⁹¹ la protagonista, empujada por las exigencias de una sociedad que valora la fortuna y el dinero, se casa sin amor con un hombre que ella cree adinerado. Convertida en la señora Montalvo, su matrimonio le hará experimentar sucesivas decepciones, se convertirá para ella en un “profundo abismo” debido a la ambición excesiva, su vicio por el juego y la infidelidad, ya que él tiene un hijo con una mujer de clase baja, mujer a la cual Hortensia ayudará al enterarse de que su esposo los ha abandonado.

Balzac⁹² concebía el matrimonio como un combate, un conflicto en el que la victoria era la libertad, aquí no hay conflicto, Hortensia se somete a las reglas matrimoniales y a pesar de amar a otro hombre (Alfredo, un joven apasionado vinculado al circuito de intelectuales liberales) no huye con él, ni se convierte en su amante. La protagonista padecerá la frialdad y la ambición del esposo, a la vez que la tristeza de los salones, allí donde prima el parecer sobre el ser, e inclinada a la creación artística, la literatura y la reflexión, optará por una vida al margen, construye para sí misma

91 De acuerdo con la información que brinda Ismael Pinto, fue publicada como folletín en *El Correo de Ultramar* de París a finales de 1886; sin embargo, hemos encontrado en la Biblioteca Nacional de Francia el original de la publicación en las páginas de dicho semanario, pero en 1884. Posteriormente, bajo el mismo formato se publica en *La Nación* (Biblioteca Nacional del Perú) en 23 entregas del 13 de julio al 11 de agosto de 1887. Se edita en formato de libro ese mismo año por la imprenta de Torres Aguirre.

92 En su famoso estudio sobre el matrimonio de Francia: *Physiologie du mariage* (1829).

la imagen de viuda que encuentra solaz solo en la lectura y la escritura, pasando de imágenes sublimes a otras más crudas.

Hortensia es un híbrido, a medio camino entre el “ángel del hogar” y la mujer de letras, para quien el matrimonio es una ilusión que solo sirve cuando “el amor es verdadero y el hombre es de mérito” y quizás esta singularidad le asegura la incompreensión que provoca su trágico desenlace. El final revela que este tímido tránsito hacia la liberación de las penas provocadas por un matrimonio sin amor no se concreta, ya que la heroína muere a causa de una bala con que el esposo la hiere embargado por los celos al verla conversar con Alfredo en un acantilado. Tras su muerte, la recomposición de los hechos es trágica: Alfredo, el romántico enamorado, la olvida en poco tiempo y se casa con una señorita de “buena familia”, mientras que el señor Montalvo huye impune hacia Europa gracias a su dinero y a sus influencias en la política y la prensa.

Por otro lado, en *Sacrificio y recompensa*⁹³, la autora, acude a tópicos del drama romántico: el contrariado amor entre una pareja de jóvenes de clase alta, Catalina y Álvaro. Ambos son un dechado de virtudes. Ella, bella y sacrificada; él, valiente y patriota. Los separan las prohibiciones familiares y el honor. Álvaro, cubano, debe vengar la muerte de su padre quien fue asesinado por el padre de Catalina. Esta rivalidad los obliga a trasladarse a Lima. Allí, un nuevo personaje, el señor Guzmán ayudará, por separado, tanto a Catalina como a Álvaro, pero a cambio concertará los matrimonios entre éste y su hija Estela, por un lado; y el de él mismo con Catalina, hecho que terminará por desunir a la pareja de enamorados.

La ley del padre no se trasgrede, los jóvenes esperarán hasta la trágica muerte de Estela, que bendice su unión en su lecho de muerte y entrega a su pequeño hijo al cuidado de Catalina, quien, tras la muerte del señor Guzmán, había ingresado a un convento de la capital. El final feliz se sella con el matrimonio y con la entrega del hijo de Estela en brazos de la casta Catalina. En esta novela, los dos personajes femeninos son ejemplo de

93 Novela con la que en muchas ocasiones se ha identificado el inicio de la empresa novelística de la autora, ya que obtuvo el premio máximo (la medalla de oro) en el concurso internacional organizado por *El Ateneo de Lima* y, por lo tanto, su publicación con el formato de libro se produjo antes que la de *Los amores de Hortensia*. Ha merecido incluso una edición moderna, creemos, por ejemplificar el folletín romántico tradicional, uniendo en su trama elementos patriotas nacionales y cubanos con la historia sentimental, el lenguaje fantasioso y personajes heroicos que concluye en un final feliz.

castidad, obediencia y abnegación. Por ello, las penas de amor, los encierros, la frustración en sus matrimonios volverán a utilizar el tópico romántico de la mujer enferma. El cuerpo femenino es un centro nervioso predispuesto a las fiebres, los desmayos y los ataques cerebrales. Así, cuando Catalina sacrifica su amor en aras de la felicidad de Estela y se casa con un hombre a quien no ama, dice: "Felizmente esta situación no durará mucho tiempo. Esta fiebre que me devora concluirá pronto con mi vida. Sí, no es posible vivir en esta horrible agonía" (Cabello 215). El mismo drama vive Estela para quien el matrimonio no le reporta todas las alegrías con que había soñado: "Y dio algunos pasos dirigiéndose a la puerta; pero como si su cuerpo no obedeciera a su voluntad, se tambaleó como una persona ebria, y dando traspiés cayó desplomada sin sentido" (Cabello 289), y más adelante, cuando se entera de que la indiferencia de Álvaro se debe al amor que él siente por Catalina: "Desde este momento Estela no dio razón de lo que por ella pasaba. La congestión cerebral presentose acompañada de una fiebre de más de cien pulsaciones, que trajo por consecuencia el delirio" (Cabello 295).

La enfermedad y la muerte de las mujeres de estas dos primeras novelas se pueden interpretar, de acuerdo con Girard, como una caída de la mentira romántica, pero en la que no se produce ninguna transformación del héroe en el plano de la ficción. Hortensia y Estela son heroínas que mueren solas como lo estuvieron dentro de sus matrimonios, ya que ninguna recibió el amor que anheló. Tampoco para Catalina se produce ninguna transformación ética al final, ya que obtiene como recompensa una vida de sacrificios y un matrimonio en el que deberá conservar la misma conducta pasiva.

Hemos denominado novelas de la reescritura a *Eleodora*⁹⁴ y *Las consecuencias*,⁹⁵ ya que sobre la base del mismo argumento se construyen dos relatos diferentes. Los protagonistas en ambas son Eleodora y Enrique Guido. Él es un joven de clase baja que gracias a su ingenio logra casarse por interés con la acaudalada Eleodora. Con el matrimonio empiezan las desdichas para ella. Enrique se dedica a despilfarrar sus bienes debido a su

94 Publicada en seis entregas en el *Boletín de El Ateneo de Lima* en 1887. Tuvo dos ediciones posteriores en formato de libro con las cuales no se cuenta.

95 Publicada como folletín de *La Nación* en 1889. La edición en libro estuvo a cargo de la Imprenta de Torres Aguirre en ese mismo año.

adicción al juego. En estas dos formas de presentar la misma historia hay dos elementos diferenciadores que nos parecen importantes: el cuerpo de la mujer y la función del final feliz.

En *Las consecuencias*, a diferencia de *Eleodora*, el cuerpo de la protagonista se transforma en el cuerpo del deseo sexual puesto de manifiesto en su relación con el criado Juan. Este sirve de corresponsal entre los dos amantes, pero además de transmitir los mensajes es quien encarna el deseo físico que no existe entre la pareja. Así: "Al tomarla por el talle, tuvo necesidad de oprimirla para resistir su peso, y sintió que el turgente seno de Eleodora se rozaba contra el vigoroso pecho de él, y al asirse ella del cuello de él, acercó tanto su rostro, que él sintió los párpados de ella y el cosquilleo de sus pestañas como el aletear de una mariposa. Con su respiración de fragua, Juan le quemaba a Eleodora la mejilla que ella no cuidaba de alejar" (Cabello 104).

Por otro lado, en *Eleodora*, el final satisface las expectativas del lector de las dos novelas anteriores. Eleodora se autoinculpa para salvar el honor de su esposo y el de sus hijos. Tras este hecho, Enrique Guido muere de un ataque cerebral. Los padres consolados por la virtud a salvo, tanto de la hija como de los nietos, quedan al cuidado de los pequeños garantizando su bienestar. En *Las consecuencias* no existe esta intención de recomposición ni se persigue el final feliz, ya que la historia culmina con el suicidio de Enrique Guido, quien logra darse cuenta de su responsabilidad en la muerte de su esposa. También en las líneas finales, el narrador alude a la responsabilidad de los padres en la educación de Eleodora y a la de Serafina, la criada de esta, que en su papel de alcahueta determinó el matrimonio sin amor solo por alimentar sus intereses personales. En esta novela, por lo tanto, se da un primer paso hacia el descubrimiento de una realidad más allá de la ilusión que construyen las protagonistas, todas ellas pertenecientes a la clase alta limeña y educadas en la cultura del lujo y las apariencias. Sin embargo, dicha transformación es solo esbozada por el narrador y no operada por los acontecimientos narrados. En las dos siguientes novelas se seguirá avanzando en este sentido.

Las novelas de la transgresión sí nos mostrarán un proceso de transformación sobre todo de los personajes femeninos: Blanca en *Blanca Sol* (novela social), 1888; y Ofelia en *El conspirador. Autobiografía de un hombre público* (novela político-social), 1892. Para comprender mejor dicho proceso,

se utiliza el concepto de *flâneuse* desarrollado por Nesci⁹⁶ que nos permite comprender la dinámica entre personaje y narrador como responsables de los mecanismos a través de los cuales el sujeto femenino ingresa en el imaginario urbano, se apropia del mismo e intenta modificarlo. Así, la monstruosidad de esta feminidad transgresora en las protagonistas (advertida a través de la parodia, la histerización del cuerpo, la sexualidad desbordante, etc.) es acompañada por el recorrido que emprenden junto con la narradora desde los salones más prestigiosos de la ciudad hasta las calles donde visitan amantes de quienes reciben favores en el caso de Ofelia, o hasta pequeñas viviendas que deben alquilar cuando lo pierden todo, y que además deberán transformar en casa de citas en el caso de Blanca Sol. Así, en las novelas de Cabello de Carbonera existen indicios para la superación de la misoginia decimonónica acercando a la mujer deformada a través de un proceso de complicidad entre el narrador y su personaje.

En *Blanca Sol*⁹⁷ se narra principalmente el periodo matrimonial de la protagonista desde mediados de la década de 1860 hasta los siguientes diez años, lo cual nos coloca en el periodo inmediatamente anterior a la guerra con Chile. Las alusiones a su infancia y primera juventud se aprovechan para criticar la perniciosa influencia del colegio de monjas que, junto a las ideas de la madre, tías, los consejos y comentarios de las amigas, influyen sobre su conducta hasta convertirla en amante del dinero, el lujo y la adulación. Rechaza, entonces, el amor y se casa por interés con Serafín Rubio, hombre mediocre, sin fuerza intelectual, atractivo físico ni noble pasado que logren “conmover” el corazón de Blanca. Gracias a su belleza

96 Catherine Nesci da cuenta del proceso de incorporación de la mujer decimonónica a la modernidad a través de su apropiación de la ciudad, no siempre a través del desplazamiento físico, sino mediante estrategias de movilidad comprendidas dentro de la categoría de *flâneuse*: travestismo, parodia, histerización, etc. Además, en un trabajo comparativo entre la *Physiologie du mariage* y *La Comédie humaine* de Honoré de Balzac, a través de la contradicción entre el fundador trabajo filosófico del novelista francés y su posterior proyecto novelístico, establece puntos de relación para la consolidación de la misoginia balzaciana y de la *femme mode d'emploi*. En este sentido, ella defiende la tesis de que el matrimonio burgués por el que apuesta el narrador no alcanza a domesticar el fantasma de una sexualidad femenina amenazante; sexualidad que se desborda en las dos novelas aquí tratadas.

97 Publicada en formato de folletín en 1888 en las páginas de *El Nacional*. Tras el éxito de esta primera publicación le seguirán varias reediciones en formato de libro. La segunda es la que utilizamos y fue editada por la Imprenta y Librería del Universo de Carlos Prince en 1889 e incorpora “Un prólogo que se ha hecho necesario”, que la autora redactó en vista del escándalo que acompañó a la popularidad de la novela.

y simpatía, pero sobre todo al dinero de Serafín, ella empieza a brillar en los salones, se entrega por completo a su vida social utilizando la prensa y la Iglesia como respaldo de la imagen de “gran señora” que rápidamente construye. El elemento final que asegura su éxito social es la política y se consolidará tras obtener el cargo de Ministro de Justicia para su esposo.

No obstante, en poco tiempo, sus excesivos gastos precipitarán la bancarrota de Rubio y la caída de Blanca, quien inútilmente intentará cambiar alguna de sus actitudes: acercándose cariñosamente a sus hijos y reconociendo el amor que siente hacia Alcides Lescanti, hijo de un inmigrante italiano. En una consciente actitud moralizante, este decide casarse con la virtuosa Josefina, excosturera de Blanca, y adquirir los bienes de Rubio, con lo cual destruye el efímero poder de la protagonista. Ante la crítica situación que atraviesa la familia, Rubio enloquece y ella a cargo de sus seis hijos abrirá su ahora pequeño y modesto salón para prostituirse junto con algunas jóvenes vecinas suyas que ya conocían el oficio.

Como en todas las novelas de Cabello, el narrador omnisciente es quien conoce el universo que relata y va conduciendo al lector de la mano, mostrándole los factores que han determinado la conducta de cada uno de los personajes. En *Blanca Sol*, el narrador se cuida de iniciar la novela con una alusión directa a la educación de la protagonista, quien no es más que un ejemplo de las maneras usuales en Lima: “La educaron como en Lima educan a la mayor parte de las niñas: mimada, voluntariosa, indolente, sin conocer más autoridad que la suya, ni más límite a sus antojos, que su caprichoso querer” (3). Si la infelicidad de Hortensia, Catalina, Elisa y Eleodora radicaba en la falta de educación y la sobreprotección paterna, el colegio de monjas y el mal ejemplo de la madre condicionan algo más perverso en Blanca: el capricho y la ambición.

Dentro del matrimonio, ella no se preocupa ni por el cuidado de su esposo ni por el de sus hijos. Su salud incluso estará supeditada a su interés por que la admiren, por ser objeto de deseo de todos los caballeros de la alta sociedad limeña. En la ruina, Blanca ríe y bebe una “copita de pisco” y de esa manera anuncia su decisión de utilizar a sus antiguos admiradores como posibles clientes para vender ahora sus caricias. La prostitución anula su locuacidad y la alegría con que departía en los salones, ahora en silencio, sus gestos y movimientos expresan su nueva condición. Este silencio de Blanca será, al mismo tiempo, el silencio de la narradora quien

también ha osado “hablar” de la degradación moral de una mujer de clase alta en la Lima de su tiempo.

En la última novela *El conspirador. Autobiografía de un hombre público*,⁹⁸ el personaje narrador es Jorge Bello⁹⁹. La novela se encuentra dividida en dos partes que nos remiten al ascenso y la caída social que sufre el protagonista. Jorge Bello también es resultado de una deficiente educación, en este caso varonil, ya que fue criado con excesivos mimos y sin mayor exigencia en su formación académica. La única autoridad que conoció fue la de su tía, mujer que dirigió las ambiciones políticas de su difunto esposo y que sueña con verlo convertido en un revolucionario, otorgándole a este término un significado romántico. De origen arequipeño, *locus* de la rebelión y centro de conspiración contra el poder central, lidera un partido político sin programa ni organización. No obstante, disfrutó de popularidad y admiración sobre todo cuando pudo ostentar el dinero que le dejó la cartera de Hacienda que obtuvo como máximo logro en su vida pública.

“La caída”, segunda parte de la novela, se construye bajo la forma de un diario íntimo, ya que en ella nos narra su dependencia sentimental hacia Ofelia, quien convertida en la Coronela Bella relativiza aún más la causa revolucionaria. La debilidad de Bello se pone en evidencia cuando Ofelia Olivas de Vesale, mujer con un carácter similar al de Blanca, toma la conducción de su partido político hasta convertirlo en el “bellismo”, no por el apellido del líder, sino en alusión a su carácter femenino, al “bello sexo”. Los despilfarros en su alocada carrera por el poder terminan arruinándolo, hecho que no sabe enfrentar, sino desde el encierro y la inmovilidad.

Debemos tomar en cuenta que Ofelia Olivas de Vesale “pertenece a una familia rica y noble; rica oliendo a salitre y guano, y noble con vahos de cuartucho de abajo el puente”. Es decir, que al igual que la madre de Blanca, la suya acostumbraba hacer a los amigos de su salón sus amantes para recibir a cambio algún beneficio económico. Más adelante, nos enteramos

98 Se publica en 1892 por E. Sequi y Co., Editores.

99 Isabelle Tazuin ha desarrollado ampliamente la relación entre este personaje y *El Califa, Nicolás de Piérola*, así como la correspondencia entre la sucesión de hechos descritos en la novela y los sucesos históricos correspondientes. Véase la traducción y revisión de su artículo al respecto: “Política y herencia en *El Conspirador* de Mercedes Cabello de Carbonera”, *Primer Simposium Internacional Mercedes Cabello de Carbonera y su tiempo (1909-2009)*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 2010, pp. 45-54.

de que Ofelia era en realidad la nieta de esta mujer cuya hija había tenido una niña ilegítima que hacía pasar como su hermana menor. Su interés por Jorge Bello tiene como principal móvil la seducción que ejerce sobre ella la política. Poco a poco, cuanto más debía permanecer oculto Jorge Bello debido a las acusaciones que sobre él pesaban, ella empieza a influir en sus estrategias y decisiones políticas hasta tratar directamente los asuntos del partido con sus aliados.

Como en *Blanca Sol*, la fortaleza de Ofelia se manifiesta también a través de la risa, esta delata una transgresión consciente: ellas están dispuestas a prostituirse con tal de salvarse de la miseria. Si el medio social las agrede quitándoles el poder y el lujo y dejándolas en la pobreza, ellas continuarán subsistiendo a través del comercio de su cuerpo, entre otros motivos, porque son conscientes de que lo que la misma sociedad premió como matrimonio virtuoso no fue más que otra forma de comercio en el que ofrecían su belleza. Blanca ya se había prostituido desde que aceptó casarse con el señor Rubio y Ofelia dejó de ser una mujer virtuosa desde que aceptó como amante a Jorge Bello. Al final de esta novela, Ofelia enferma y poco antes de morir se confiesa ante su amante. Sus palabras, que encierran las ideas que la autora desarrolla en sus artículos, transforman a Bello, quien decide cambiar su vida.

Al igual que Blanca, Ofelia gobernará sobre su pareja y su despropósito la conducirá a la ruina; en medio de esta situación y en su afán por sobrevivir y financiar su partido político acudirá también a la prostitución, pero a diferencia de Blanca, quien no asimila tal condición más que con actos como la risa o la bebida, Ofelia incorpora su actividad dentro de la rutina de dirigir tanto el hogar como las estrategias políticas de Jorge. Quizá porque Ofelia había aceptado mucho antes salir de las reglas del matrimonio. Se había casado con un francés interesado en el dinero de su familia para comprar en Europa el título de conde; así, Ofelia pasó a llamarse: “la condesita del pescante.”¹⁰⁰ Aunque casada, al igual que Hortensia, ella se decía viuda.

Es interesante señalar que en esta novela de temática política asistimos a un doble proceso de parodia. El primero, el que protagoniza Jorge Bello

100 “En los carruajes, asiento exterior desde donde el cochero gobierna las mulas o caballos” (DRAE).

representando al romántico estratega, personalista y fantasioso; el segundo, el que lleva a cabo Ofelia, como aficionada a la política, admiradora de Bello y luego como su epónima tomando las riendas de su proyecto de gobierno. Es esta experiencia la que respalda sus palabras finales acerca del verdadero rol del político.

Ofelia se transforma en la conspiradora anulando a Jorge, la coronela Bella no solo se apodera de su apellido feminizándolo, sino que hace del “bellismo” un partido de racionalidad femenina, una organización simpatizante y seguidora del “bello sexo” donde la fe y los deseos están puestos en la gracia y sonrisas de ella. La fama y adulación que conquista de esta manera no se comparan con la que había conseguido con su título de condesa. De aquí el fervor que manifiesta: ¡Ah! Si supiera Ud. ¡Cómo me entusiasma la política, cuando se divide en partidos! Yo me muero por esas agitaciones, esas impresiones de los partidos en lucha; y si conspiran contra el Gobierno, mejor; así hay lugar a mayores impresiones, ya sean de angustia o de esperanza, de zozobra o de alegría, que es lo que a mí me gusta. ¡Ah! ¡Qué felices son los hombres, que todo lo pueden! Nosotras las mujeres nada podemos, por eso nos morimos de fastidio (Cabello 1892: 181).

El carácter de estas dos heroínas se sustentaba en su arte de seducción, ingenio y belleza que atraía la atención de hombres y mujeres. Mientras esta ilusión se mantuvo fueron capaces de sobrepasar los límites de su humilde origen; sin embargo, cuando cae, al final de las novelas se revela la pobreza moral y social. De esta manera, la aparente libertad que suponía su conducta y sueños de mujeres dominantes era la evidencia de un ideal social que moviliza al conjunto de la sociedad (principalmente a la clase alta, pero a partir de ella se desplaza como ideal sobre las demás) y que choca con la realidad: la incompetencia, la falta de preparación intelectual y la superficialidad. Al caer la mentira romántica nos quedan dos imágenes de mujer a las cuales nos referiremos más adelante. Por un lado, la costurera que representa el trabajo y la abnegación de la mujer empobrecida; y por el otro, la prostituta que también supone un alto grado de marginalidad social en el que, sin embargo, no queda a salvo la moral. Ambos son los roles de la mujer sola. Es decir, de aquella que asume tras

la guerra la manutención de su hogar y que entendemos bajo el concepto de viuda, invisibilizada y psicológicamente débil.

3.3. Tiempo de la escritura y tiempo de la novela

Los estudios de género que evalúan la situación de la mujer en la actualidad¹⁰¹ siguen considerando la viudez como una condición que involucra sobre todo a las mujeres (son ellas las que mayoritariamente enviudan en relación con la cantidad de hombres que lo hacen, debido a la diferencia de edades entre la pareja), que es ignorada por las estadísticas oficiales, que sufre estigmatización social ya que las viudas son consideradas como mujeres con pocas perspectivas en el futuro y, finalmente, como una condición asociada al sufrimiento y al dolor. En el Perú decimonónico, la situación fue especialmente dramática a causa de la guerra, mucho más en Lima donde se libraron las trágicas batallas de San Juan y Miraflores y sufrió una ocupación entre los años 1881 y 1883. El historiador Juan José Pacheco afirma que fueron cerca de 10.000 las víctimas en la defensa de Lima. Como consecuencia de esto hubo gran cantidad de familias empobrecidas y de mujeres al frente de sus hogares que empezaron con dificultades a cobrar las pensiones que otorgaba el Estado, pero ya sea porque el sistema fallaba o porque estas eran muy escasas, estas viudas tuvieron que trabajar.

En algunos casos privilegiados las mujeres de clase alta e instruidas pudieron dedicarse a oficios de prestigio como el de maestra.¹⁰² Esta es la puerta por la cual empieza a formarse la intelectual. De hecho, muchas de las escritoras que formaron parte de la primera generación de mujeres letradas en el Perú se dedicaron a la escritura en su condición de viudas, ese es el caso de Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera, Teresa González de Fanning, entre otras. Fueron estas escritoras quienes en sus artículos para la prensa o leídos en veladas,

101 Se hace referencia a la información compendiada en el *Diccionario de estudios de género y feminismo* dirigido por Susana Beatriz Gamba.

102 Uno de los estudios canónicos al respecto es el de Francesca Denegri, *El abanico y la cigarrera*.

reclamaban la apertura de la sociedad y del Estado hacia el trabajo y la educación de la mujer. Así, por ejemplo, al día siguiente de la muerte de la poeta peruana Manuela Villarán de Plascencia, el 27 de octubre de 1888, en *El Perú Ilustrado* se publica la semblanza que Cabello le dedica; en ella destaca su sentimentalismo e inteligencia, admira las condiciones de su escritura (madre de once hijos, la Villarán fue otra de las viudas¹⁰³ de la guerra al haber perdido a su hijo en el conflicto del 79) y reclama otras para garantizar autoras más prolíficas: “Si la señora Villarán de Plascencia hubiera podido consagrar tiempo y tranquilidad al cultivo de su fecunda musa, no libros, sino bibliotecas hubiera llenado con sus versos”. A pesar de la clara tendencia romántica de la homenajead, Cabello insiste en resaltar sus cualidades intelectuales: “Ha muerto a los cuarenta y ocho años de edad. En toda la plenitud intelectual de su vida”.

Ahora bien, la urgencia por modificar la realidad de las mujeres en este periodo se reclama también en las novelas, pero ellas involucran estrategias mucho más complejas. Por lo tanto, necesitamos tener en cuenta tres tiempos: el de la representación de las ficciones, es decir, el periodo de prosperidad falaz motivado por la explotación del guano y la administración de Ramón Castilla que coincide con el primer impulso modernizador como política estatal. En segundo lugar, el tiempo de la consolidación de la autora como sujeto letrado, a partir de la década de 1870, en que nace la generación de mujeres ilustradas para cuya comprensión debemos tener en cuenta el gobierno de Manuel Pardo y el programa reformador del Partido Civil. En tercer lugar, el tiempo de la escritura ficcional, de 1884 a 1892, que coincide con el periodo de reconstrucción nacional impulsado por el gobierno de Andrés Bello, cuyas medidas entenderemos como respuesta a la fractura que sufrió el Perú tras la derrota frente a Chile.

Consideremos el proceso de anticipación del narrador a partir de la diferencia entre el tiempo de la ficción y el de la escritura en el siguiente fragmento de *Los amores de Hortensia*:

103 La viudez fue utilizada en muchas de las ficciones de Teresa González de Fanning y en las de Cabello de Carbonera (*Los amores de Hortensia* y *El conspirador*) como una categoría bajo la cual se comprendía a la mujer atrapada en un matrimonio sin amor. El matrimonio solo como apariencia y empresa que permite la transacción de bienes somete a la mujer en el ámbito afectivo e intelectual a la condición de viuda y anula, por un lado, a la pareja masculina, y por el otro, empuja a la mujer desde la soledad hacia un proyecto de realización personal.

El hermoso y pintoresco pueblo de Miraflores es hoy como Chorrillos y como el Barranco, un montón de ruinas y de ennegrecidos escombros. Sus suntuosos ranchos, amenos jardines y lujosos malecones, todo ha sido destruido e incendiado. Lo que el fuego no pudo destruir, destruyolo la formidable dinamita. Por todas partes las huestes chilenas dejaron, en esos que fueron hermosos y florecientes pueblos, la huella de su bárbara ferocidad y rabiosa envidia. (Cabello 1887: 74)

El narrador nos anuncia el futuro de la crisis. Atendiendo a las ideas que González Prada desarrolla en sus discursos, Cabello critica las causas de la debacle y para eso debe representar un tiempo anterior: la falta de formación de los políticos, la improvisación, el arribismo, la frivolidad y la pacatería de las mujeres, el gusto por las apariencias, etc. Estos elementos están presentes desde su primera novela. Así, la ciudad de Lima es un espacio de apariencias representada mediante dos relaciones: la ciudad-oro y la ciudad-niño. Respecto a lo primero, se nos dice:

Lima era por entonces la voluptuosa bacante que libaba el placer en la copa de oro eternamente renovada por los inmensos caudales que los gobiernos derrochaban con loca imprevisión. El oro corruptor de las conciencias y de las costumbres fluía en vertiginosa corriente para convertirse siempre en lujo y placeres. Lima, por consiguiente, tenía que ser un paraíso de ventura para las imaginaciones fantásticas y los caracteres ambiciosos como el de Hortensia. (Cabello 1887: 9).

Los habitantes de la ciudad-niño no participan responsablemente de la política, sino que improvisan y fantasean sin analizar la realidad con herramientas más o menos objetivas. Los personajes están alejados de los problemas públicos o forman parte de agrupaciones para quienes lo bello pertenece a un universo idealizado o se relaciona solo con la riqueza material y, en todo caso, está lejos del interés colectivo:

Los que conozcan estos pueblos-niños donde la estrechez de la vida se relaciona con la estrechez de conocimientos y con la carencia de movimiento intelectual, nos objetarán que una sociedad como la que se reunía en casa de Hortensia es una creación tan ilusoria como imposible. Para nuestra justificación, diremos que de aquella sociedad no salió

jamás ningún presidente de la República ni ningún ministro de Estado elevado por las revoluciones y motines de cuartel. (Cabello 1887: 49)

El Perú, como el resto de sociedades latinoamericanas, tras el proceso de emancipación lucha por su consolidación como Estado-nación. En este sentido, los principales intelectuales y escritores se identificaron con la ideología liberal que buscaba dejar atrás el clientelismo y el caudillismo en la política, así como la economía de extracción y exportación de materias primas, y perseguía la creación de una clase política que promoviese el desarrollo de la industria, la producción y el trabajo. Para ello era fundamental renovar la educación: los pensadores liberales más radicales como Manuel González Prada y Clorinda Matto de Turner plantearon integrar al indígena explotado en un proyecto educativo que garantizara su occidentalización y su posterior participación en la cadena productiva dejando atrás las condiciones de semiesclavitud propias de la sociedad colonial, mientras que Cabello, concentrada en la sociedad limeña se dedicó a retratar las limitaciones de hombres y mujeres no solo en sus vidas privadas sino también en su función pública.

Bien puede leerse, como se ha hecho repetidas veces,¹⁰⁴ al personaje de Blanca Sol como la representación de la decadencia de la antigua aristocracia terrateniente que no llega a conjugar su poder con el de los nuevos ricos o la burguesía exportadora. Ocupados en la lucha por conservar sus privilegios, se hundieron económica y socialmente mucho más en el contexto de guerra. La caída de la protagonista, por lo tanto, está aludiendo también a dicho fracaso.

El *bildungsroman* en la narrativa del siglo XIX para los personajes femeninos tenía por objetivo prepararlos para su incorporación a la sociedad burguesa. En esta novela, el proceso de aprendizaje no culmina, sin embargo, con su incorporación en la sociedad, sino más bien da cuenta de la alienación sellada por la prostitución. Lo que se ha aprendido, entonces, no son pautas de socialización ni reglas de un mundo adulto ordenado que deberán acatarse, sino trampas, escollos propios de una sociedad en

104 Castro Arenas, Lucía Fox-Lockert, Mary Garland Jackson, Lucía Guerra, Miguel Glave, Yolanda Westphalen, entre otros.

aguda crisis económica y política cuya raíz se encuentra en la deficiente educación y en muchas de las costumbres que en ella se practican.

Lo interesante de esta dinámica social es que no permanece encerrada en el círculo de la clase alta, sino que se proyecta y es imitada por las más bajas hasta convertirse en ideología, y como tal, modela las conductas cotidianas. Así, encontramos en estos relatos a mujeres que ahorran 200 soles mensuales con tal de sostener un coche propio, incluso a costa de los bienes básicos de subsistencia:¹⁰⁵

Decían que Blanca al bajar del coche o al subir el peldaño de una escalera se levantaba con garbo y lisura el vestido para lucir el diminuto pie, y más aún la torneada pantorrilla. ¡Mentira! Blanca se levantaba el vestido para lucir las ricas botas de cabritilla, que por aquella época costaban muy caro, y sólo las usaban las jóvenes a la moda de la más refinada elegancia. Gustaba más excitar la envidia de las mujeres con sus botas de abrochadores con calados, traídas directamente de París, que atraer las miradas de los hombres con sus enanos pies y robustas pantorrillas. (Cabello 1889: 8)

También en *La religión de la humanidad* Mercedes Cabello establece algunas ideas importantes sobre los tiempos de guerra. Dicha carta data de 1893 y en ella recuerda la actitud de Juan de Lagarrigue, quien imbuido de la religión comteana se solidarizó con el pueblo peruano y criticó el despojo de las provincias peruanas abogando por la unidad del territorio; esta actitud resalta mucho más si se la compara con el apoyo que durante todo el conflicto recibió la armada chilena por parte de la Iglesia católica.¹⁰⁶ El ejemplo que utiliza comparativamente es el de Brasil¹⁰⁷ donde: “ha caído un imperio y se ha levantado una República, sin que este portentoso cambio costara una sola gota de sangre derramada en holocausto a las

105 Dicha cantidad es aludida en la novela *Blanca Sol*.

106 Véase el texto de Carmen Mc Evoy: *Armas de la persuasión masiva: retórica y ritual en la Guerra de Pacífico*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Bicentenario, 2010.

107 El lema “Orden y progreso” en la bandera brasileña ha dejado impregnada la importancia de esta doctrina en el establecimiento de su república y es hasta el día de hoy un referente inmediato en el estudio del positivismo decimonónico. Los templos positivistas siguen siendo visitados, la temprana obra de Nisia Floresta y su relación epistolar directa con Auguste Comte en París así lo confirman. Ella es, además, un referente obligado en la línea del positivismo desarrollado por mujeres de letras en Latinoamérica.

instituciones republicanas, regadas siempre con la sangre generosa de los pueblos, en sus conquistas políticas”

Los tiempos modernos son para Cabello elocuentes en su preferencia por los hombres de letras frente a los hombres de armas, por los artistas y filósofos en lugar de los estrategas y sembradores de conflictos, no por gusto el gran siglo XIX se identifica en Francia con la imagen de un escritor como Víctor Hugo. Por lo tanto, el sentimiento patriota no puede dejarse al libre albedrío, sino que debe ser educado para conducirlo hacia nobles acciones y alejarlo de luchas infructuosas: “El patriotismo, ese sentimiento que hoy necesitamos enaltecer y estimular, porque es el vigilante altivo y celoso de las nacionalidades, ha sido de continuo explotado por las malas pasiones y compelido a guerras injustas y funestas”

La autora se interesa en criticar un presente de inmoralidad, injusticia y conflicto; y en imaginar un futuro de virtud, justicia y paz apelando a las leyes lógicas de la modernidad, es decir, al progreso irrefrenable de los pueblos gracias al uso de la razón, el desarrollo de la ciencia y la implantación de la civilidad. Para ello, destaca a quienes desde ya anuncian dicho futuro, “los soldados de la civilización”, los “abnegados servidores de la humanidad”. El poder del nuevo hombre residirá no como antes en la aristocracia de cuna, sino en la “aristocracia del sentimiento”,¹⁰⁸ entre ellos, desde luego, los héroes de la idea, pero también, ciudadanos cuya conducta cotidiana se ha moldeado con los principios de la solidaridad y la abnegación, individuos que son evaluados en virtud de sus actos cotidianos como los bomberos y las madres.

3.4. Tras la muerte de la tapada

La tapada recorre el imaginario limeño durante la primera mitad del siglo XIX. La belleza, elegancia y coquetería de la mujer limeña, sus estrategias de conquista y el disimulo que le permite su traje ha sido estudiado muchas veces.¹⁰⁹ Veamos por ejemplo la anotación de Carlos Prince sobre ella:

108 Expresión utilizada en su artículo *El bombero*.

109 Véase, *El abanico y la cigarrera* de Francesca Denegri.

La limeña con saya y manto era una mujer sumamente interesante, pues lucía su garbo, su torneado brazo, su diminuto pie, su bien formado cuerpo, su salero andaluzado y su ojo picaresco. Nada había comparable con toda esta reunión de felices circunstancias, en una hembra encubierta, cuyas misteriosas palabras dichas, ora al acaso, ora al intento, eran un incentivo más para poner a los hombres enloquecidos. (*Lima antigua*: 12)

Pero, como afirma el propio Prince, esta moda que había existido durante casi tres siglos:

Perdió completamente su imperio desapareciendo del todo a mediados del este siglo, en que fueron, al fin, destronadas por las modas francesas, las que, por lo visto, han sido más eficaces que las ordenanzas de los Virreyes y las prohibiciones de la Iglesia. Empero, necesitando la limeña algo que agregar al misterio de su belleza, ha adoptado, después, la manta chilena, con la cual se cubre y disfraza aunque no tan completamente como con la saya y el manto". (*Lima antigua*: 13)

La tapada fue sobre todo un símbolo del carácter de las mujeres y como tal no se extinguió inmediatamente después del establecimiento de una moda diferente. En este sentido, muchos viajeros y cronistas del siglo XIX han reparado en los atributos de la limeña, en sus virtudes morales y han coincidido en la agudeza que las caracteriza respecto a sus pares masculinos. Recordemos, por ejemplo, lo que anota Flora Tristán a partir de su viaje al Perú en 1833, quien a pesar de sus duras críticas a la sociedad peruana se detiene a admirar a las limeñas: "No hay ningún lugar sobre la tierra donde las mujeres sean más libres y ejerzan mayor imperio que en Lima. Reinan allí exclusivamente. Es de ellas de quien procede cualquier impulso. Parece que las limeñas absorben, ellas solas, la débil porción de energía que esta temperatura cálida y embriagadora deja a los felices habitantes" (*Peregrinaciones de una paria*, p. 476).

Años más tarde la visión sigue siendo la misma, Manuel Atanasio Fuentes, quien se encargó de establecer un detallado registro del microcosmos de la sociedad del siglo XIX, dice:

La mujer de Lima es, sin duda, la que merece mayores elogios por las dotes naturales que ha querido prodigarle la Providencia; suave, amable,

y llena de ternura, ofrece rasgos de inteligencia y de imaginación tanto más notables cuanto que la educación femenina ha estado, hasta ahora pocos años, casi totalmente descuidada. Las mujeres tienen, en general, pronta comprensión; los trabajos de aguja, la música, la pintura, el baile, son para ellas tan fáciles que pocas hay que no posean todas o algunas de estas habilidades. (*Lima. Apuntes históricos: 70-71*).

La propia Cabello, quien en sus primeras novelas caracteriza a las mujeres de sus novelas bajo los cánones de belleza europeos y de acuerdo con las normas del folletín romántico, hacia el final, se preocupa mucho más por el análisis sociológico y afirma que con todos los defectos que pueda tener, aun así, ella es superior al hombre. A nivel de las historias, esta es su propuesta hasta el final, ya que son las mujeres las que resuelven la intriga en sus dos últimas novelas. Por ejemplo, a Blanca Sol: vanidosa, ingeniosa, coqueta y superficial, la va a calificar como “limeñísima” y cuidará que su apariencia física vaya de acuerdo con ese carácter: “Sus rubios cabellos, y sus negras cejas, formaban el más seductor contraste, que el tipo de la mujer americana puede presentar. No era el rubio desteñido de la raza sajona, sino más bien, el rubio ambarino, que revela el cruzamiento de dos razas de tipo perfecto” (p. 45).

Para acercarnos a otros rostros de la mujer limeña más allá de la tapada, utilizaremos una de las categorías de Phillipe Hamon, especialista en literatura decimonónica francesa. Él llama *imageries*¹¹⁰ a todos aquellos objetos que vinculan al sujeto con el nuevo rostro de las ciudades modernas. La relación entre mujer y ciudad es especialmente interesante, a causa de su acelerada transformación, de las nuevas facetas que asume y, por lo tanto, de los nuevos artefactos con los que se relaciona. Hamon reconoce que este siglo está caracterizado por una *boulimie du regard*, una *hypertrophie de l'oeil*. La cultura entra por la mirada, porque el panorama de las ciudades cambia, la interacción y el aprendizaje ocurre también en las calles, en los paseos, los teatros, las ferias y las exposiciones universales.

Se impone, además, la moda como fenómeno de consumo cotidiano de tal manera que no solo las personas observan sino que son observadas y valoradas en el nuevo escenario urbano donde la prensa se consume

110 *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*.

también de manera visual: los diarios, afiches y carteles se exhiben en las calles, aquellos que más acogida tienen son los que incorporan imágenes, en especial retratos y fotografías. El público está interesado también en fabricar álbumes y tarjetas de presentación donde se va modelando la imagen personal. Todos estos nuevos artefactos, según Hamon, se relacionan con los sujetos de tres maneras: *influence*, *concurrency* y *médiation*. Aquí, solo nos ocuparemos de dos *imaginerías* para analizar la nueva condición de la mujer limeña en los tiempos de guerra: la máquina de coser y la vestimenta relacionada con una actividad marginal, la prostitución.

En la percepción de Cabello el proyecto modernizador estaba ya en camino, solo había que empujarlo. Las imágenes de las principales ciudades europeas y norteamericanas que se proyectaron en el cinematógrafo de Lima desde el día de su inauguración, el 2 de enero de 1897, reforzaron en la mentalidad de esta élite, el modelo a seguir. Era imposible no pensar de esta manera cuando la vida cotidiana se veía invadida por sorprendentes y ventajosos cambios. Recordemos que, en el Perú, el telégrafo existía desde 1855, pero las comunicaciones avanzarán con la llegada del teléfono el 15 de febrero de 1887. El alumbrado eléctrico se inaugura el 14 de febrero de 1884 y las máquinas de escribir aparecen en los hogares desde 1890. El símbolo del nuevo siglo llega a las calles de Lima en 1903, el primer automóvil funcionó a vapor, habría que esperar un año más para ver rodar el primer auto a gasolina. En el caso particular de las mujeres de clase media y baja, su oficio se revolucionará con la venta de máquinas de coser desde 1875 (tomemos en cuenta que en 1876 había 1.461 costureras en Lima y 7.021 en 1908). Sin embargo, muchas de ellas continuaban cosiendo a mano. En la mayoría de casos este era un oficio que se ejercía en familia, es decir, las madres se lo transmitían a sus hijas.

El trabajo de costurera sufrió el estigma de todo trabajo físico: degradaba la salud, maltrataba el cuerpo y estaba relacionado con las clases menos favorecidas. Pobreza y costura terminaban enfermando y matando a las mujeres, sino recordemos lo que Luis Benjamín Cisneros narra en *Julia*, la historia de una familia dedicada a tal actividad. Sin embargo tenía la ventaja de ser una forma honrada de ganarse la vida.

En particular, tras la guerra, el gobierno en varias ocasiones organizó campañas en las que se ofrecían máquinas de coser con el objetivo de proveer herramientas de trabajo a las muchas viudas que poblaban la

ciudad. En 1884, 1885 y 1887 el gobierno de Andrés Avelino Cáceres compró 150 y 160 máquinas de coser con este objetivo. Recordemos que en *Blanca Sol*, el triángulo amoroso que se desarrolla en la segunda parte de la novela lo protagonizan: Alcides Lescanti, Blanca y Josefina. Las mujeres son asombrosamente parecidas físicamente, sin embargo, una de ellas es abnegada y trabajadora: Josefina; y la otra, ambiciosa y banal. Josefina conoce a Blanca porque trabaja como costurera en su casa, vive en una casa humilde con su madre y sus pequeños hermanos a quienes tiene que mantener. La actitud sacrificada de esta mujer, quien pasa noches enteras cosiendo y fabricando flores para vender, es recompensada al final con el amor de Alcides.

Veamos ahora lo que pasa en el universo de Blanca, historia que se repetirá en Ofelia, protagonista de *El conspirador*. Los personajes de las cuatro novelas precedentes son mujeres que no transitan por espacios distintos del de sus privilegiados hogares, sus lujosos coches, o los ranchos y haciendas que poseen en las afueras de la ciudad. La única de ellas que sale a hurtadillas de la casa paterna para ir a la habitación del hombre del cual se había enamorado fue Eleodora. Una vez en este lugar extraño (un cuarto pobre y lúgubre) un prolongado desmayo representa su incapacidad para asimilar el universo de miseria que la rodea, opuesto al que estaba acostumbrada. En cambio, Blanca y Ofelia *flânent*,¹¹¹ en términos de Catherine Nesci¹¹², ya que se desplazan desde los lujosos coches hacia la calle, de los salones hasta la casa de citas en barrios bastante modestos. El elemento que prepara a estas mujeres para dicha transformación es su identificación con el universo del salón y dentro de él, con la moda: “Desde que Blanca conquistó el codiciado puesto de mujer a la moda, diríase que sus atractivos habían aumentado, su inteligencia había crecido, llegando

111 El uso de la palabra francesa es amplio, pero posee cierta tradición en el ámbito literario a partir de la célebre frase de Víctor Hugo: “Errer est humain. Flâner est parisien” (*Les Misérables*, 1862, t. 1, p. 780) de tal manera que el adjetivo *flâneur* (*se*) se relaciona, en primera instancia, al movimiento sin rumbo fijo, sin un objetivo predeterminado. Nesci para la construcción de esta categoría ha tomado en cuenta el desarrollo teórico de Walter Benjamin en relación con el desarrollo de la modernidad y la ha aplicado a algunos personajes del siglo XIX francés para comprender las estrategias a través de las cuales los sujetos, en principio excluidos de la ciudad, son incorporados a ella desde el movimiento, desde la transición garantizadora del conocimiento de la ciudad, manera muchas veces cruel, pero válida de apropiación de un entorno.

112 En *Le flâneur et les flâneuses. Les femme et la ville à la époque romantique*.

el prestigio de su nombre a tal y tanta altura, que ninguna otra hubiérase atrevido a disputarle la preeminencia" (Cabello 1889: 49).

Es evidente que en Blanca la vida de salón ha sido su escuela, en ella predomina el parecer sobre el ser, y como en todo melodrama, siguiendo a Martín-Barbero, es necesario que se desarrolle una poética del reconocimiento, es decir, el desenmascaramiento que ponga en evidencia la "semilla del error"; en la novela, el personaje se transformará al mismo tiempo que se despoja de todos los adornos que sustentaban su poder en estos espacios.

Lo interesante del desenvolvimiento de estos personajes femeninos es que conforme van trasgrediendo las limitaciones que su tiempo les impone, a través de figuras mucho más activas en la sociedad, se va produciendo en ellas un proceso de masculinización, de tal manera que aparecen como seres que ridiculizan a los hombres dentro de sus quehaceres, políticos, por ejemplo, y los someten a través de un dominio apabullante. En este sentido, Ana Peluffo afirma: "Blanca Sol funciona por lo tanto como emblema literario de la "nueva mujer latinoamericana" que se apropia de valores masculinos normativos (la agresividad, la ambición, el afán de mando) debilitando en el proceso al sexo opuesto" (Peluffo 2002, p. 46).

Por lo menos desde el Romanticismo y a lo largo de toda la literatura del siglo XIX, la mujer es un personaje problemático. Muchas de las ficciones de este periodo son novelas de formación femenina donde el objetivo es modelizar, a través del discurso, sus acciones, afectos e ideales. El aprendizaje de estas mujeres hasta convertirse en ángeles del hogar, en sumisas vírgenes, o los riesgos de la aparición de las peligrosas *cocottes*, prostitutas y las monstruosas mujeres de letras se deben leer como las contradicciones del proceso de modernización donde lo que se imagina, gracias al discurso realista, revela problemáticas sociales concretas.

Blanca Sol pertenecía a una familia de clase alta venida a menos, su madre, sus tías y ella vivían de una escasa renta y en esas circunstancias no podían seguir manteniendo el estilo de vida al que estaban acostumbradas. Estas mujeres que no se habían formado en oficio alguno, sino en el arte de la coquetería, no tienen más camino que seducir a quienes asisten a sus salones. Así es como la madre de Blanca Sol adquiere los bienes que desea y que le permiten mantener el estatus social que tanto le interesa.

Blanca por su parte refuerza el ejemplo de su casa con su formación en un colegio de monjas donde se aprenderá a preferir las cualidades físicas en detrimento de las intelectuales; aunque su ingenio y gracia la destacan por encima de las demás mujeres de salón. Utiliza, además, la religión hecha de fórmulas sin contenido para atraer la admiración de los demás a través de suntuosas obras de caridad y devociones en clara oposición a la práctica sincera de fe que impulsa la virtud y la moral.

Convertida en una “gran señora” gracias a la fortuna de Serafín, ignora a quienes viven en casa: su esposo e hijos, y se vuelca hacia afuera en busca de aquella “blancura” que la identifica y la arrastra hacia la ambición de poder: “Si yo llego a levantar a este hombre hasta la Presidencia de la República, como lo he elevado hasta el desempeño de una cartera, diré que yo Blanca Sol, puedo con sólo mi poderoso querer, remover las cordilleras de los Andes” (p. 78). El espacio de los salones donde ella actúa refuerza aún más la necesidad de la apariencia: de la promesa que nunca se llega a cumplir, la adulación gratuita y los favores interesados, elementos que le permitirán convertirse en una coqueta sin serle infiel a su esposo. Este ambiente la envuelve al punto de distanciarla de sus propios sentimientos; por ello mismo, el camino hacia la miseria será a la vez el que va de la ficción a la realidad, es decir, el que la irá conduciendo al reconocimiento de sus cualidades desplazadas: la mujer que ama y la mujer madre.

Como se ha señalado, a pesar de sus vínculos con la novela experimental, en *Blanca Sol*, la prostitución no está justificada en estrictas leyes de la herencia, sino sobre todo en las condiciones sociales y en el rol de la educación. Esta crítica social convierte el itinerario de la protagonista en el síntoma de los malestares de la sociedad de finales del siglo XIX. La era del guano lastima a la sociedad en los siguientes términos: permite la obtención de dinero sin trabajo ni esfuerzo; a nivel político, el establecimiento de un sistema de compadrazgo transforma la política en una lucha de oportunidades y no en una lucha ideológica; la aparición de nuevos ricos, consignatarios del guano, quienes no poseían la educación ni los valores morales que podían haber tenido algunas de las antiguas familias adineradas; el mantenimiento de un sistema de explotación social a pesar de la abolición de la esclavitud y del tributo indígena a partir de la llegada de chinos coolíes. En este sentido, la autora desde una

posición liberal defiende el desarrollo de la sociedad a través del trabajo, la industrialización y el cientificismo que garantizarán el progreso solamente si se fundamenta en sólidos pilares éticos. Por lo tanto, la mujer de salón articula el funcionamiento de una sociedad volcada al deleite y al despilfarro: la conducta de una mujer de salón es la metáfora de la ciudad, y metonímicamente comprende otros vicios que en torno a ella, en tanto centro de atracción, se desarrollan: el juego, el caudillismo, el arribismo y el oportunismo.

Las novelas de la segunda mitad del siglo XIX en el Perú nos han dejado un interesante testimonio de los deseos, ilusiones y ambiciones que movilizaron a la clase alta peruana, y junto a ella, también a otros sectores de la población que adoptaron sus costumbres y sus ideales como propios. Al mismo tiempo, estas ficciones viabilizan propuestas reformadoras de una sociedad que, a pesar de la media centuria de vida republicana transcurrida, aún carece de un sistema político y social capaz de hacer del país una república que satisfaga los ideales de progreso del próximo cambio de siglo.

La mayor parte de estas novelas tiene como escenario la capital del país y aun las que no lo hacen, construyen universos cuyo desarrollo no se puede entender sino en relación con Lima: irrefutable centro económico, político y cultural del país. Esta ciudad posee, en el imaginario de los escritores de la época, las huellas de su otrora poder colonial en tanto antiguo centro del Virreinato del Perú. En este sentido, los escollos que los escritores, hombres y mujeres de letras observan guardan relación con la dificultad de sistematizar un proceso educativo liberal, una ética del trabajo y el desarrollo industrial y comercial; rezagados por el privilegio que se le otorga al enriquecimiento fácil a partir de redes de corrupción, a la valoración social de formas de conducta ostentosas que convierten al oportunismo, la adulación y la simulación en prácticas cotidianas.

En esta novela la protagonista es castigada con el rechazo del hombre a quien llegó a amar, con la pérdida de su esposo quien se vuelve loco, y desde luego, con la pérdida de su fortuna, y finalmente, la de su reputación; así, el pasaje final que pone en evidencia su derrota la convierte súbitamente en una mujer "de a pie":

Algunos días habían ya transcurrido después de aquel en que, el señor Rubio, por orden de una junta de facultativos, había pasado a ocupar una celda en la Casa de Insanos; Blanca iba por las solitarias y polvorientas callejuelas que conducen al Cercado; sola meditabunda llorosa, cuando vio venir un lujoso coche tirado por un par de briosos alazanes.

Espesas nubes de polvo, levantadas por el coche, envolvieron en sus remolinos, a la en otro tiempo, altiva señora de Rubio. No por esto ella dejó de ver a dos personas que iban en el coche: —¡Es ella! ¡Ella en coche lujoso y yo a pie, por estos callejones, asfixiándome con el polvo de su coche!... ¡Yo en la miseria!... Ella en el más fastuoso lujo. ¡Dios mío! ¡Qué crimen he cometido que así me castigáis!... y el llanto ahogó su voz (Cabello 1889: 176-177).

Esta degradación social no solo se pone de manifiesto con la pérdida del coche, sino también con la de las ostentosas prendas de salón para las que antes tenía a su servicio a modista y costurera. Ahora: “Blanca no se equivocó, todos sus invitados acudieron presurosos. Y ella los esperó vestida sencillamente con bata de casa, como si quisiera manifestarles que esa invitación no era más que el principio de otras muchas que diariamente daría ella en su casa” (p. 189). Por su parte, también Ofelia, para enfrentar las necesidades económicas, decide salir de casa y hacer visitas clandestinas a amigos durante la noche. Ella no se desviste, sino que oculta su rostro con una manta para ocultar su identidad. Jorge Bello narra al respecto: “Algunos días después cuando ya había olvidado mis celosos temores, y estaba casi tranquilo, quiso Ofelia como la noche pasada, salir sola y cubierta con su *manta*” (palabra en cursivas por la autora) (*El Conspirador*, p. 255).

Desde luego, a diferencia del oficio de costurera, la prostitución ha sido una práctica mucho más invisibilizada debido a su marginalidad moral. Cabe preguntarnos entonces, ¿cuál era la condición de las mujeres que se prostituían en la ciudad de Lima durante el siglo XIX? Algunos estudios sociológicos nos dan pistas al respecto. Desde la joven sociología y sobre todo desde la medicina trataron estos primeros estudios de

reglamentarla.¹¹³ La primera actitud no fue, por lo tanto, de censura,¹¹⁴ sino que tuvo como objetivo evitar una mayor propagación de la amenazante sífilis y otras enfermedades contra las cuales se hablaba de una campaña de profilaxia antivenérea.

Uno de los estudios más completos sobre la prostitución fue realizado por Pedro Dávalos y Lissón en 1909: *La prostitución en la ciudad de Lima*,¹¹⁵ en una época en que la sífilis ya no solo era un problema médico o policial, sino social.¹¹⁶ A través de este sabemos que:

113 Se señala en el propio estudio que “Lima es la única ciudad civilizada en el mundo, entre todas las que tienen más de 150.000 habitantes, que directa o indirectamente no ha reglamentado su prostitución; y donde públicamente, una mujer reparte, sin que nadie se lo impida, las enfermedades venéreo-sifilíticas que posee” (p. 40-41). Más adelante, dentro de las conclusiones, se dice “La prostitución en Lima es un mal inevitable, una verdadera válvula de escape; siendo absurdo perseguirla y probablemente imposible extinguirla o limitarla” (p. 45). Al mismo tiempo, sobre las incipientes medidas que el gobierno ha tomado, se señala que las persecuciones por parte del Estado han sido arbitrarias e inconclusas, por lo tanto, se recomienda ordenar su práctica y también la vida óptima de los ya contagiados. En este sentido: “...La hospitalización debe ser respetuosa, tolerante, ilustrada y caritativa” (p. 48). Basado en las reglas del doctor Fournier “Para nuestros hijos cuando tengan diez y ocho años” (París, Rueff, 1902), describe un chalet retirado donde se debería albergar a las contagiadas de sífilis divididas en tres órdenes. El dispensario para hombres, en cambio, debe situarse en un lugar céntrico de la ciudad, aunque no se señala cuál es la razón de esta diferenciación. Por su parte, Muñiz establece que la prostitución se encuentra perfectamente organizada en Canadá y Estados Unidos de Norte América, en México, Brasil, Uruguay y Argentina. Sin embargo, las repúblicas de la América Central, Colombia, Ecuador, Perú y Chile no han emprendido aún esta saludable reforma.

114 Al respecto, Manuel Muñiz señala que: “La prostitución organizada y vigilada, facultativamente, es creación moderna. La prostitución es un exutorio indispensable para las pasiones humanas: sin ella se acentuaría una disolución de costumbres, desconocida aún. Se vería crecer en proporciones aterradoras el número de seducciones a niñas inexpertas; el de nacimientos ilegítimos, adulterinos e incestuosos; el de abortos y de infanticidios; los adulterios, violaciones y asesinatos; todos esos crímenes abominables, esos actos de ferocidad, cometidos en fuerza de los impulsos de una brutal pasión sexual” (p. 9).

115 Pedro Dávalos y Lissón en *La prostitución en la ciudad de Lima* inserta la carta donde el Ministerio de Gobierno (Dirección de la Policía) le encarga este estudio en la carta con fecha 2 de diciembre de 1907. En ella se indica: “Siendo necesario en bien de la moralidad social que la prostitución esté debidamente reglamentada;/Se resuelve:/Encárguese la preparación de un proyecto de reglamento sobre esta materia al señor Pedro Dávalos y Lissón, quien deberá entregar su trabajo dentro del término de noventa días, percibiendo por toda remuneración, la suma de cien libras que le serán abonadas por el Ministerio del Ramo con cargo a la partida N. 20 del pliego adicional de Gobierno y Policía del Presupuesto General”.

116 Para tener una idea de la magnitud del problema en el tiempo de la escritura de los textos aquí analizados, el autor señala que tras la guerra del Pacífico el número de prostitutas doblaba al que se puede registrar en el momento en que él realiza el estudio (1909).

(...) casi en un noventa por ciento, está constituida por mujeres peruanas, en su mayoría blancas, inteligentes, imaginativas, refractarias a lo erótico contranaturaleza, al alcohol y al tabaco. La menor de edad es de 17 años y la mayor de 40. Casi la mitad de ellas son madres y sostienen a sus hijos con el producto de su comercio. No son ninfomaniacas y sólo la ociosidad, el mal ejemplo, la pobreza o el abandono hecho por el querido, las ha conducido a ese estado de abyección (p. 9-10).

Al caracterizar a la prostituta peruana, la compara con las mujeres extranjeras y a partir de dicha comparación insiste en el recato, el pudor y la religiosidad de la limeña:

Ninguna sabe hacer su papel. Hay mayor pudor en la más relajada meretriz del Chivato que en cualquiera de sus cófrades de New York o Buenos Aires por encumbrado que sea su rango (...) Son religiosas, oyen misa, tienen santos y lámparas en sus cuartos y muchas de ellas se confiesan aunque no comulgan por la absolución sub-condicione que les da el sacerdote. El suicidio tan común en estas mujeres en Chile, en Cuba y en Argentina, no se realiza en la meretriz peruana (p. 10-11)

Más abajo, en una de sus conclusiones, insiste en este aspecto para describir el problema en Lima:

La meretriz peruana, en su inmensa mayoría, no es una mujer abyecta. Está en el vicio porque la pendiente la ha conducido allí. Posee elementos de resurrección moral. No considera la vida como el término de su carrera, y aspira a la rehabilitación, al perdón. Ella debe inspirar lástima: de ninguna manera odio ni desprecio. El Estado está obligado a regenerarla y en caso de que esto no sea posible, velar sobre la incorregible a fin de que haga el menor daño posible a la sociedad (p. 46).

Manuel Muñiz¹¹⁷ había señalado en un estudio precedente un hecho que fácilmente se puede relacionar con lo observado por Mercedes Cabello en

117 Para graduarse de Doctor en la Facultad de Medicina de Lima, *La higiene pública en el Perú. Reglamentación de la prostitución*, donde presenta la problemática en el contexto europeo y americano, y luego hace un estudio de Lima y de las necesidades de reglamentarla para prevenir la sífilis, de la cual también se ocupa. Lima 6 de diciembre de 1887, p. 16.

Un prólogo que se ha hecho necesario acerca de los límites ante la corrupción de la sociedad peruana. Por ser esta una nación joven, la proliferación de estas enfermedades venéreas y las atroces condiciones en que se practica la prostitución no se encuentran arraigadas aún genéticamente, por lo que la urgencia de la reforma social se hace más evidente: “No hemos llegado, felizmente, en el Perú, a aquel periodo avanzado de verdadera prostitución moral, en el que públicamente se toleran y se realizan esas repugnantes y variadas aberraciones del instinto sexual, que a los seres de ambos sexos, gastados generalmente por el placer, los ha llevado hasta tan asquerosos extravíos. Las lesbianas y tribadas no hacen gala de sus maniobras. Pero no estamos lejos” (Muñiz, p. 15).

Por otro lado, se establece también una topografía de la prostitución en Lima¹¹⁸ y de las meretrices de clase media,¹¹⁹ entre las cuales podríamos identificar al personaje representado en la novela, que recibía dentro de su propia casa. Se nos dice: “No reúne tampoco la meretriz peruana condiciones propicias para renunciar a su libertad y hacer el papel de pupila. Su espíritu levantisco y el valor con que afronta las contrariedades de su

118 Dividiendo la ciudad en tres sectores o barrios: Chivato (calles Callejón de Romero, Colchoneras, Alguacil, Tajamar, Huarapo, Acho) en Abajo el Puente donde se ubican las de clase ínfima, son en su mayoría mestizas de blanco con india, se colocan en las puertas de sus miserables habitaciones y llaman a los clientes, no atienden ninguna regla de higiene; jirón Amazonas (calles Salud, Huevo, Acequia Alta, Panteoncito, Puerta Falsa del Teatro y Mandamientos) las de clase mediana, “Por lo regular ocupan sus ventanas, poniéndose detrás de las celosías. Desde allí observan a los hombres, a los que no hacen ninguna insinuación si no los conocen. No reciben soldados, marineros, ni personas de aspecto vulgar y de oficios bajos. Tienen su principal clientela en los empleados de comercio, en la oficialidad del ejército y en la burocracia gubernativa” (p. 18); y Monserrate (calles Los Patos, Comesebo, Orejuelas, San Sebastián, Barranquita, Juan Simón, Naranjos, Penitenciaría) las de clase superior. El autor hace una diferenciación entre la casa de citas (aquellas que se encuentran en el jirón Amazonas, donde van las mujeres que han caído en desgracia); el burdel es el nombre que se le da a la de primera categoría, reúne mejores condiciones higiénicas, así como a los implicados en este comercio: el ama del burdel y demás “parásitos de la prostitución”: proxenetas, busconas, amantes y queridos. Por su parte, el estudio de Manuel Muñiz, señala que las prostitutas en Lima son generalmente de cuatro clases: de gran lujo, de casa particular y privada; de burdel y callejeras, pero que de la primera a la última categoría, todas no merecen ni son siquiera aptas para su oficio por las condiciones de higiene que emplean.

119 Las mujeres ejercen la prostitución bien con domicilio propio o en calidad de pupilas. Así, las prostitutas se clasifican en: dependientes o pupilas, independientes o aisladas y callejeras. Respecto a las amas de casas de prostitución el mismo estudio las clasifica como sigue: amas de casas con huéspedes y amas de casas de recibir. Dichas casas deben tener una sola puerta y tenerla siempre cerrada sin ninguna señal, indica el autor.

vida, le dan fuerza moral para vivir con independencia, y sola, enfrentar los problemas pavorosos de su profesión” (Muñiz, p. 31).

Nuevamente la alusión al clima de la capital más allá de adormecer e impedir el óptimo desarrollo del cuerpo, como se ha señalado anteriormente, en el texto de Muñiz aparece como incitador de pasiones sensuales, por lo que resulta urgente, en salvaguarda del orden y la civilización, domesticar sus manifestaciones a través de la reglamentación de la prostitución:

Lima, gran capital, con un clima que predispone a los placeres sexuales de una moral no muy austera, de costumbres relativamente ligeras, no presenta, a pesar de esto, las facilidades indispensables para satisfacer las necesidades de su población masculina. Un número insignificante de prostitutas, agrupadas las más jóvenes y ruidosas en esos antros de robo, borrachera y corrupción, que se llaman burdeles; y, las más viejas o expertas, en sus domicilios; se entregan a su oficio, sin ninguna prescripción higiénica, sin ninguna sanción positiva, convirtiéndose solo en repugnante pocilga de apetitos desordenados y asquerosos (Muñiz: 13).

Por un lado, entonces, podemos entender a los dos últimos personajes, Blanca y Ofelia, dentro de esta lógica higienista que busca censurar la práctica de la prostitución como una medida de urgencia económica, improvisada, llevada a cabo dentro de la propia casa, etc. Por otro lado, también ayudados por estos estudios y por la importancia del tema en la época, el personaje es la evidencia de la fortaleza femenina, de la mujer bifronte limeña: mitad coqueta y mitad devota, formada en el universo de la apariencia y de la sensualidad, pero que se entrega a este oficio con la racionalidad práctica de mantener a sus hijos.

El ideal del lujo se superpuso al espacio limeño cuyos vicios eran producto del materialismo, sobre todo si tomamos en cuenta la corrupción en el contexto de la riqueza guanera de la cual dan cuenta las novelas, pero a la vez tenía sus raíces en un sistema colonial de castas que aún prevalecía. El ambiente resultante de la conjunción de estos elementos encuentra a un grupo de hombres y mujeres acostumbrados a la compra venta de máscaras que les permite convertirse en quienes no son de la noche a la mañana: nobles, intelectuales, estrategas, líderes políticos, ministros de Estado y hasta presidentes de la república.

Máscara y mujer ha sido un binomio bastante significativo en la tarea de transgredir límites y normas sociales. Así, la literatura peruana republicana, desde los cuadros y artículos de costumbres, las tradiciones de Palma hasta los libros de viajes, coincide en dos atributos en su descripción de la mujer limeña: la belleza y coquetería por un lado; y la capacidad de disimulo y conquista por el otro. El primer rasgo al servicio del segundo les ha permitido dirigir y gobernar a sus débiles maridos y tomar decisiones desde la sombra. Este modelo es recogido también por Salazar Bondy como elemento supérstite de la colonia: "Y Lima es el pasado porque es femenina, porque la opresión opera aquí de modo femenino. Elucidando este carácter, precisamente un limeño ha inquirido: ¿quién habla ahora de la debilidad de las mujeres, cuando sabemos que ellas han logrado la proeza de mandar obedeciendo, ordenar rogando, imperar humillándose?" (Salazar Bondy: 45).

En este contexto entenderemos a la prostituta, en tanto personaje de la narrativa decimonónica, a partir de una ambivalencia básica: por un lado, marginal desde la moral y la medicina que cuidaba a los nuevos ciudadanos procurando madres virtuosas y saludables. Las mujeres que ejercen la prostitución son, en este sentido, una amenaza a la "curación" de la sociedad; y sus vientres, un peligro para la descendencia, futura ciudadanía. Por otro lado, necesaria como aseguradora del orden familiar, como agente pacificador del desbocado deseo masculino y, por tanto, garante del virtuosismo de las "madres de la patria".

El canon de la literatura prostibularia decimonónica (*Santa* de Federico Gamboa y *Música sentimental* de Eugenio Cambaceres) describe este universo con detalle, pero encierra a la mujer dentro de la lógica patriarcal, santificándola o reformándola. En estas dos novelas de Mercedes Cabello, en cambio, la prostitución es el desplazamiento final en la cadena paródica de masculinización, perturbación de un modelo ideal de mujer que apuesta por la consolidación de la mujer pública en un momento en que la propia autora sufría los estragos de su erudición y la censura a sus ideas de reforma de la condición de la mujer.

La apuesta de la autora por este nuevo tipo de mujer: la *femme fatale*, mujer infiel, *courtisane*¹²⁰ *cocotte*¹²¹ sujeto que atenta contra los fantasmas masculinos, supone una transformación en la ideología que se oculta detrás de su escritura. Su realismo, es decir, lo que ella considera relevante y representativo de la sociedad es ahora el vicio y la deformidad de estas mujeres que al mismo tiempo expresan un progresivo deterioro de la sociedad limeña de su tiempo. La crítica, que aparece desde sus primeras novelas, hacia una sociedad vanidosa y adulatora se ha agudizado, Lima se ha hundido en el universo de lo engañoso, de la apariencia y de las fantasías. Cabello quiere combatirla con la crudeza de su renovada pluma.

Lejana está la publicación de *Madame Bovary* y su inicial escándalo (1857). La literatura francesa prolífica y vital protagoniza una nueva contienda en torno a la Escuela de Medan. Mercedes Cabello, conocedora de las novedades literarias en esta lengua, alimenta su imaginario literario con las recientes publicaciones acerca del universo prostibulario: *Naná* (1880) de Zola, *Boule de suif* (1880) de Maupassant y *Germinie Lacerteaux* (1886) de los hermanos Goncourt. En la literatura en castellano, un tipo menos sórdido, pero igualmente desestabilizador: *La regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas (leída muchas veces como parodia de *Madame Bovary*); además, la paradigmática *Sin rumbo* (1886) de Eugenio Cambaceres dentro del naturalismo argentino. Leer las novelas de Mercedes Cabello supone ponernos en contacto con la realidad limeña, pero al mismo tiempo con todo el universo de referencias literarias que poseía y que operan en su proceso creativo.

120 La palabra francesa tiene el siguiente significado: "Mujer venal de costumbres ligeras que se distingue por su elegancia y sus maneras mundanas" (traducción de *Le Trésor de la Langue Française*).

121 De la misma fuente que el término anterior, el significado para este arcaísmo es: "mujer de costumbres ligeras lujosamente ataviada".

3.5. Conclusiones

Para una comprensión integral de la estética realista¹²² que Mercedes Cabello desarrolló en sus artículos es necesario incluir su proyecto de transformación de la condición de la mujer que involucraba la proyección, en la sociedad, de una ética femenina entendida como el desarrollo de las capacidades intelectuales y la fuerza de la razón por encima de la fuerza física y la violencia en tiempos de guerra.

Las novelas confirman esta idea a través de la evolución de sus personajes femeninos. En sus primeras novelas, las protagonistas encarnan a la mujer angelical, bella y abnegada que a lo largo de la historia no sufre ninguna transformación, sino que recibe el castigo de una sociedad injusta o el premio por su buena conducta. De acuerdo con esta elección nos enfrentamos a finales trágicos o felices. Lo interesante desde estas primeras ficciones es que la mujer es el síntoma del malestar social y como tal encarna el papel de viuda incluso dentro del matrimonio.

La viuda, sociológicamente, tiene una presencia muy importante en la ciudad de Lima tras las batallas libradas en 1881 y su posterior ocupación por parte del ejército chileno hasta 1883. Ficcionalmente, esta condición se ejemplifica, en primer lugar, a través de los matrimonios por conveniencia y el encierro que significaba para muchas mujeres aún de buena familia pero sin educación, es decir, la viudez era también la negación del ideal de amor y felicidad conyugal.

Por otro lado, esta misma viudez representaba la posibilidad de construir una vida independiente al margen del destino impulsado por el discurso ilustrado de entrega al hogar y al cuidado de los hijos. Es por esta vía, precisamente, que aparece la mujer de letras, pero lamentablemente no todas las mujeres de la época gozaron de las aptitudes ni de la preparación para convertirse en tales. Las últimas novelas de Cabello se

122 El realismo, y mucho más el naturalismo, le impedía representar universos distintos de los que se observaban en la realidad, de donde debía extraer a los tipos más representativos a partir de un proceso analítico. La operación de laboratorio fue progresivamente poniendo énfasis en los aspectos más sórdidos moralmente con la finalidad de exacerbar el efecto de su crítica a la par que daban cuenta de un mayor número de contradicciones del incipiente proceso de modernización.

encargan de establecer otros destinos alternativos por los que transitaba la vida de las mujeres solas en el periodo.

Mercedes Cabello, unida en el proyecto de progreso y reconstrucción de la sociedad peruana junto con intelectuales como Clorinda Matto y Manuel González Prada, buscó las causas que propiciaron la derrota frente a Chile e intentó alentar a los ciudadanos hacia una transformación radical tanto en sus prácticas privadas como en el plano político.

Uno de sus principales aportes fue la representación de realidades que el canon de la literatura escrita por mujeres no permitía en la época: la prostitución, entre ellas. Aquí se ha presentado la dicotomía entre la que se debatió la mujer obligada a trabajar para mantener su hogar: la costurera o la prostituta.

Sabemos ahora lo caro que le costó a Cabello de Carbonera atreverse a retratar, aunque sea brevemente, este tránsito de la mujer limeña de alta sociedad, la caída de una clase social y observar la vida cotidiana de la clase alta limeña. Creemos que, por todo ello, debe ocupar un lugar imprescindible en la narrativa peruana.

Bibliografía

- Balzac, Honoré. Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et la malheur conjugal. Édition présentée, établie et annotée par Samuel S. De Sacy. Paris, Gallimard, 1971.*
- Baudelaire, Charles. Peintre de la vie moderne. En: *Ecrits sur l'art*. Texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat. Paris: Livre de Poche, 1999.
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Saint-Amand-Montrond: Petit Bibliothèque Payot, 1979.
- Cabello de Carbonera, Mercedes. *Los amores de Hortensia. Historia contemporánea*. Lima, Imprenta de Torres Aguirre, 1887.
- . *Sacrificio y recompensa*. Lima, Imprenta de Torres Aguirre, 1887.
- . *Eleodora, folletín en seis entregas*. Lima, El Ateneo de Lima, 1887.
- . *Blanca Sol. Novela social*. Lima, Imprenta y Librería del Universo de Carlos Prince, 1889.
- . *Las consecuencias*. Lima, Imprenta de Torres Aguirre, 1889.
- . *El conspirador. Autobiografía de un hombre público. Novela político-social*. Lima, Imprenta de a Voce d'Italia, 1892.
- . Influencia de la mujer en la civilización (1). *El Álbum*. 8 y 15 de agosto de 1874.

- . Necesidad de una industria para la mujer (I). *La Alborada*, 6 de marzo de 1875.
- . Necesidad de una industria para la mujer (II). *La Alborada*, 13 de marzo de 1875.
- . La poesía. *El Correo del Perú*, 21 de diciembre de 1875.
- . La lectura. *El Correo del Perú*, 2 de enero de 1876.
- . El patriotismo de la mujer. *El Correo del Perú*, 14 de mayo de 1876.
- . Importancia de la literatura. *La Perla del Rímac*, 18 de enero de 1878.
- . Estudio comparativo. De la inteligencia y la belleza en la mujer. (Leído en la *Velada Literaria* de Juana Manuela Gorriti el 26 de agosto de 1876).
- . La influencia de las bellas artes en el progreso moral y material de los pueblos. *El Nacional*, 18 de agosto de 1877.
- . Meditaciones literarias. *El Correo del Perú*, 3 de abril de 1877.
- . Cuba. *El Comercio*, 30 de abril de 1877.
- . Sobre el Dos de Mayo. *El Nacional*, 3 de mayo de 1877.
- . Mujer escritora. *El Almanaque de La Broma*, 1878.
- . Emancipación de la mujer. *El Progreso*, 19 de abril de 1884.
- . La novela realista. *La Revista Social*, 28 de julio de 1887.
- . Manuela Villarán Plascencia. *El Perú Ilustrado*, 27 de octubre de 1888.
- . Los pícaros y los honrados. *El Perú Ilustrado*, 20 de abril de 1889.
- . Poeta y versificadores. *El Perú Ilustrado*, 27 de julio de 1889.
- . Soledad Acosta Samper. *El Perú Ilustrado*, 25 de enero de 1890.
- . Los Héroes peruanos. *El Perú Ilustrado*, 19 de julio de 1890.
- . Un pensamiento de Grau. *La Ilustración Americana*, 15 de octubre de 1890.
- . La madre del guerrero. *La Ilustración Americana*, 15 de octubre de 1890.
- . Colón y la raza latina. *La Ilustración Americana*, 15 de octubre de 1890.
- . Filosofías a la vuelta de pluma. *La Ilustración Sud Americana*, 1 de noviembre de 1891.
- . Un recuerdo (a la memoria de Juana Manuela Gorriti). *Los Andes*, 19 de noviembre de 1892.
- . El bombero de Lima. *Los Andes*, 6 de octubre de 1892.
- . *La novela moderna. Estudio filosófico*. Lima, Hora de los Hombres, 1948.
- . La religión de la humanidad; carta al señor D. Juan Enrique Lagarrigue. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1893. En: Da Cunha, Gloria. *Pensadoras de la nación*. Madrid, Iberoamericana, 2006.
- . *El conde Leon Tolstoy*. Lima: Imprenta de El Diario Judicial, 1896.
- . Una cuestión sociológica. *El Libre Pensamiento*, 17 de julio de 1897.
- . Vargas Vila. *El Comercio*, 7 de agosto de 1897.

- . Los exámenes. En el colegio de la señorita Elvira García y García. *El Comercio*, 15 de enero de 1898.
- . El besuqueo. *El libre Pensamiento*, 3 de febrero de 1900.
- Dávalos y Lisson, Pedro. *La prostitución en la ciudad de Lima*. Lima, Imprenta La Industria, 1909.
- Denegri, Francesca. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima, Flora Tristán, IEP, 1996.
- Fuentes, Manuel Atanasio, *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Lima: Librería Escolar e Imprenta E. Moreno, 1925.
- Gamba, Susana Beatriz (coord.). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires, Editorial Biblos Lexicon, 2007.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Hachette Littératures, 2009.
- González de Fanning, Teresa. *La educación femenina*. Lima, s.n., 1898. *El Comercio*, 29 de enero de 1898
- González Prada, Manuel. *Páginas libres*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima: Editorial P.T.C.M., 1946.
- Hamon, Phillipe. *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*. Paris, Éditions José Corti, 2001.
- Martín-Barbero, Jesús; Muñoz, Sonia. *Televisión y melodrama*. Santa fe de Bogotá: Tercer mundo editores. 1992.
- Mc Evoy, Carmen. *Armas de persuasión masiva. Retórica y ritual en la Guerra del Pacífico*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario, 2010.
- Nesci, Catherine, *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble, ELLUG, Bibliothèque stendhalienne et romantique, 2007.
- Pacheco Ibarra, Juan José. *Mujeres en problemas. Las viudas de la Guerra del Pacífico (1884-1893)*. <http://historiadordelperu.blogspot.com/2011/03/mujeres-en-problemas-las-viudas-de-la.html> (27 de marzo de 2011).
- Pinto, Ismael. *Sin perdón y sin olvido: Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo, biografía*. Lima: USMP, 2003.
- Prince, Carlos. *Lima antigua. La limeña y más tipos de antaño. Con numerosas viñetas*. Tercera serie. Lima, Imprenta del Universo de Carlos Prince, 1890.
- Simmel, Georges. *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme*,
- Tauzin, Isabelle. *Le roman féminin peruvien pendant la seconde moitié du XIX siècle*, Thèse de Doctorat présentée et soutenue publiquement, Directeur de recherche M. Le Professeur Jean-Pierre Clement, Université de Poitiers, Faculté des Lettres et des Langues, Novembre 1989.
- Tristán, Flora. *Peregrinaciones de una paria*. [1838fr, 1946es] Prólogo de Mario Vargas Llosa y estudio introductorio de Francesca Denegri. Lima: Flora Tristán, Fondo Editorial de la UNMSM, 2003.

4. La expresión de una violencia sorda o el preludio del indigenismo peruano. Apuntes sobre una novela de folletín escrita a raíz de la rebelión indígena de Huancané de 1867

MAUD YVINEC

4.1. Introducción

“Los conflictos sociales en el Perú republicano han estado permanentemente atravesados por la cuestión étnico-racial”.¹²³ Como lo subraya el historiador Nelson Manrique, el mantenimiento de una sociedad profundamente escindida entre el sector criollo y el sector indígena después de la Independencia –pese a la supresión de la separación entre las “dos repúblicas”– constituyó un importante factor de violencia. El primer discurso literario sobre el tema lo desarrollaron algunos intelectuales urbanos preocupados por la suerte de los indios en el seno de la nación: los indigenistas. Todavía se suele considerar que en el Perú el indigenismo apareció luego de la guerra del Pacífico, con el famoso *Discurso en el Politeama* (1888) de Manuel González Prada y la novela *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, aunque ya se señaló que hubo varias manifestaciones precursores de esta corriente ideológica.¹²⁴ En lo tocante a su vertiente literaria, el indigenismo peruano de finales del siglo XIX y

123 Manrique, Nelson. *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*, Lima, Sur, 1999, p. 17.

124 Véanse, por ejemplo, Tord, Luis Enrique. *El indio en los ensayistas peruanos, 1848-1948*. Lima, Editoriales Unidas, 1978; o Kristal, Efraín. *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930*. Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1989. Ambos trabajos recalcan, en particular, la importancia del *Padre Horán*, novela de

de la primera mitad del XX es, en efecto, fruto de un proceso ya iniciado. Mi reciente hallazgo de un folletín titulado *Los Desheredados* permite verificarlo; demuestra, más específicamente, la importancia que tuvo la historia político-social del Perú en los últimos años de la década de 1860 para la emergencia de la literatura indigenista.

Los desheredados fue escrito en 1870 por José Recabarren, autor desconocido que debió ser un arequipeño interesado en la cuestión indígena, y fue publicado ese mismo año en *El Nacional*, importante periódico limeño de marcada tendencia liberal. Dicho periódico dedicó importancia al problema de los indios desde la rebelión indígena que estalló en la provincia de Huancané (departamento de Puno) a finales del año 1866.¹²⁵ Este sublevamiento, que se prolongó a lo largo de 1867, fue el primero de este tipo durante el periodo republicano. Caló hondo en la población de la época y parece que inició una verdadera toma de conciencia del problema indígena como problema nacional, es decir, una verdadera preocupación por la desunión entre las distintas partes de la sociedad peruana. Queda claro que la rebelión de Huancané de 1866-1867 fue el origen de *Los desheredados*. En efecto, esta corta novela de folletín¹²⁶ relata la historia de Santiago Ticona, joven pastor indio oriundo de la región de Puno, quien es víctima de los clásicos abusos que sufren los indígenas (engaños comerciales, reclutamiento, raptos de niños), por lo que decide vengarse y mata en secreto a varios hombres “blancos”, y termina uniéndose a una conspiración que se está formando en Huancané para exterminar algún día a todos los *mistis* de la provincia.

Al poner en escena los maltratos que padecen los indígenas y la reacción de estos últimos, *Los desheredados* resulta sumamente interesante en lo que respecta a la representación temprana de la violencia entre los dos grupos socio-culturales identificados como “indios” por una parte y “blancos” o *mistis* por la otra. Analizaré el folletín *Los desheredados* reparando

Narciso Aréstegui publicada en 1848 que evoca la difícil situación de los indios ante el sistema de la “contribución de indígenas”.

125 Para un interesante análisis histórico de la rebelión de Huancané puede consultarse: Mc Evoy, Carmen. “Indio y nación: una lectura política de la rebelión de Huancané (1866-1868)”. *Forjando la nación. Ensayos de historia republicana*, Lima, Editorial de la PUCP, 1999, pp. 61-118.

126 Se reproduce en el anexo.

en el aspecto *sordo* de esta violencia: violencia sorda de los explotadores de los indígenas, por ser una violencia cotidiana que hasta la revuelta de 1866-1867 no se conocía y no se denunciaba lo suficiente; y violencia sorda de los mismos indígenas, por ser una violencia latente que solo empieza a brotar. Veremos cómo la expresión de dicha *violencia sorda* es la más clara manifestación de un indigenismo naciente en los años siguientes a la rebelión de Huancané.

4.2. La denuncia de la violencia sorda contra los indígenas

En primer lugar, *Los desheredados* pretende sacar a luz la violencia perpetrada contra los indígenas andinos a fin de que se preste atención a una situación silenciada.

4.2.1. El programa literario: denunciar una realidad violenta que se desconoce

El propósito del folletín está formulado en un corto prólogo. En este, el autor afirma querer describir una realidad violenta denunciándola. Define su relato como “un cuadro”; añade que “[ha] presenciado algunas de las escenas que describ[e] y que su historia tiene “un fondo de profunda verdad”, descartando así cualquier “fantasía exaltada”. Se propone “denunciar hechos que rayan en lo inverosímil pero que son tan palpitanes como la realidad”, hechos violentos que oponen “víctimas y victimarios”, a causa de una “explotación brutal del hombre por el hombre”, vale decir, la explotación que padece “la raza indígena (...), raza oprimida, robada, vilipendiada”.

En este proyecto literario destaca la voluntad de pintar la realidad socio-cultural del indio (por la inscripción en el género del costumbrismo con la alusión al “cuadro” de costumbres y la reiterada reivindicación de veracidad), así como la formulación de una perspectiva crítica hacia dicha realidad (por el término “denunciar” y los calificativos sobre el tratamiento de los indios). Este es un propósito bastante similar al de la narrativa indigenista posterior. Observamos que el prólogo de *Los desheredados* tiene varios puntos en común con el proemio de *Aves sin nido*, en el que

Clorinda Matto de Turner declara que “ha observado (...) la abyección a que someten esta raza [indígena]”, y transcribe una realidad tan exacta como “una fotografía” para permitir “la reforma de algunos tipos”. Como Matto de Turner que quiere informar y dar a conocer la situación del país gracias a la novela de costumbres, Recabarren insiste en su voluntad de descubrir algo –de dar a ver lo cubierto o escondido– puesto que desea mostrar “hechos criminales que pasan en su mayor parte ignorados.”¹²⁷ Por eso la intención primera de *Los desheredados* consiste en decir una realidad que se desconoce: decir una violencia callada, esto es lo que anuncia el prólogo.

En el relato propiamente dicho, el narrador testifica la verosimilitud (la semejanza con la realidad) de la historia que está inventando. En efecto, en *Los desheredados*, el narrador se designa como tal, como inventor del relato (mediante oraciones como “el indígena a quien llamaremos Santiago”) y organizador de este relato (mediante oraciones como “dejemos estas digresiones” o “dejemos las teorías”). Además, comenta su relato, el cual es interrumpido por reflexiones más o menos largas. En estas pausas o paréntesis se manifiesta claramente la presencia de la instancia narradora,¹²⁸ que asegura que lo que se cuenta “no es una exageración ni una quimera”. Este tipo de afirmaciones corren parejas con la constatación de que muchos podrían creer que el relato dista de la realidad, puesto que se repite varias veces que “raya en lo inverosímil”. Por ello el narrador representa la voz testimonial, la voz que revela. El narrador sí sabe, sí conoce la violencia que sufren los indígenas, y procura que se descubra.

El narrador obliga a formular lo callado, en lo que concierne a la inscripción de su relato en determinado contexto socio-histórico violento. Proporciona información precisa sobre el marco espacio-temporal de la historia, puesto que menciona numerosos pueblos puneños a lo largo del folletín, y al final de este evoca “los acontecimientos de los años sesenta y seis y sesenta y siete”, amén de haber situado el episodio de una conspiración indígena en la provincia de Huancané. A todas luces, estas referencias aluden a la rebelión que estalló en dicha provincia, primero

127 El subrayado es mío.

128 Sobre el papel de la instancia narradora en el realismo, véase Hamon, Philippe. Un discours contraint. En: *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 119-181.

en contra de la recaudación de una nueva contribución,¹²⁹ y luego más generalmente en contra de los abusos que sufrían los indígenas de parte de las autoridades provincias. Ahora bien, el narrador de *Los desheredados* oculta algún que otro detalle específico con puntos suspensivos, como el año en que transcurre el relato (“en uno de los últimos días del año 18...”), o el pueblo en que vive determinado indígena (“llegó al pueblo de...”), pero el motivo no parece ser que estos pormenores no se sepan, sino más bien que se proyecten. Invita a recordar las circunstancias que provocaron la rebelión de Huancané y exhorta a formularlas, sugiriendo al mismo tiempo que pudo ocurrir lo mismo en otros lugares y momentos.

Otro recurso que apunta hacia la formulación de una realidad violenta es la voluntad de dar explicaciones a través de los comentarios del narrador. Este no solo describirá, sino que explicará, a lo largo de la novela, por ejemplo, cómo el embrutecimiento de los indios proviene del interés de sus explotadores en mantenerlo en tal situación. Por interrogarse acerca de las causas de la realidad que describe, en algunos fragmentos el folletín *Los desheredados* supera el costumbrismo y se aproxima al realismo (del mismo modo que *Aves sin nido*), según la diferencia que opera Jorge Cornejo Polar entre estos dos géneros.¹³⁰ Ahora bien, la voluntad de explicar es más que nada una manera de expresar algo que el lector probablemente desconoce: la condición de los indios.

4.2.2. La representación de la violencia callada contra los indígenas

La representación de la situación que viven los indígenas aparece primero como una situación de violencia sorda por ser cotidiana y habitual. En efecto, los mismos tipos de actos violentos se reiteran. Mencionaré por ejemplo el rapto de niños indígenas para mandarlos a Lima como

129 La “contribución personal” que Manuel Pardo, quien era ministro de hacienda en aquel entonces, trató de establecer en 1866. Se supuso que iba a pesar más que nada sobre los indios (los cuales ya no tenían que pagar el antiguo tributo o “contribución de indígenas” desde 1854). El Congreso constituyente de 1867 la suprimió.

130 Señala que “el costumbrismo funda el realismo como estilo en la prosa narrativa”, pero los autores costumbristas “no se preguntan por las causas de aquello que describen”. Cornejo Polar, Jorge. *El costumbrismo en el Perú: estudio y antología de cuadros de costumbres*. Lima, Ediciones Copé, 2001, p. 19.

servientes: la novela se abre con el rapto de un niño indio en los alrededores de Puno, prosigue con el rapto de los dos hijos mayores del protagonista Santiago Ticona y relata más adelante el rapto de su último hijo. También se repite el reclutamiento forzado de jóvenes indígenas para enrolos como soldados: este es el caso del mismo Santiago (quien solo se libra al entregar sus hijos), así como de su primo Mañuco. Pero el abuso que más se reproduce es el engaño comercial. En efecto, Santiago Ticona es víctima de varios comerciantes de lana, los cuales lo compelen a aceptar venderles más lana de la que tiene. Esto ocurre repetidas veces, siempre de la misma manera (el comerciante trata de obtener la firma del indio durante una borrachera organizada por él). Es más: los distintos comerciantes tienen la misma apariencia, todos parecen ser los mismos que se repiten y se reproducen –por lo que la catadura del segundo comerciante “difería muy poco” de la del primero, etc. Aparece, además, el equivalente femenino: una mujer viene a presionar a la tía de Santiago para que le venda más pollos de los que se pueden criar. Los comerciantes varones son “gruesos” y su mirar “sesgado”; la mujer es “gorda”, y sus ojos “móviles” como los “de una víbora”. Figuras repetidas, multiplicadas, que manifiestan la acumulación y lo cotidiano de los engaños contra los indígenas. Se añadirá que todas esas figuras tienen una misma actitud de familiaridad al entrar en la casa de los indios, ya que cada uno de los personajes “parec[e] estar en su casa” y se siente “familiarmente” en la cocina de las chozas indígenas. Más allá de la falta de respeto, se demuestra otra vez que se trata de algo común y habitual, de una violencia casi establecida como norma.

Por otro lado, en *Los desheredados*, muchos actos violentos tienen su origen en una trampa, vale decir, en algo oculto. La violencia de los mercaderes, en particular, estriba ante todo en el engaño. No se excluye la violencia física de algunos comerciantes, pues un lanero “da un puñetazo en la cabeza” de Santiago, un comprador de riendas le da “un fuerte empellón”, etc. Sin embargo, la violencia de dichos comerciantes se fundamenta sobre todo en su “astucia”, la cual se traduce en la firma de contratos que obligan a los indios a contraer deudas, en la fijación de un precio que no es el precio habitual del mercado, o cualquier otro tipo de acción tramposa –citaré, por ejemplo, el episodio de la “balanza que tiene el pilón abierto por el fondo”. Los contratos entre los comerciantes y los indígenas son descritos como contratos deshonestos u opacos (a

diferencia, quizás, de los contratos entre los propios indios: la descripción de la tradición andina del *servinakuy* entre dos futuros esposos podría leerse como un ejemplo de contrato transparente).

Ahora bien, estos actos son calificados de “tráficos fraudulentos lícitos”. Como bien lo señala el oxímoron, se trata de un sistema ilegal que llega a legalizarse, de un delito que se calla. Subraya, entonces, otro silencio: el silencio de la justicia. En efecto, el folletín señala la manera como se callan las injusticias contra los indígenas. Si bien algunos actores se ocultan físicamente (los oficiales que raptan a los dos primeros hijos de Santiago tienen “la cara medio oculta por las bufandas”), la mayoría de los responsables logran escapar de la justicia y disimular sus actos, gracias a la existencia de una red de cómplices, la cual permite que se calle la violencia: el narrador evoca “una red en la que el indio se debate sin fruto, enredándose cada vez más y más como la mosca aprisionada en una telaraña”. Esta frase corresponde al fragmento en el que Santiago decide quejarse por la captura de su último hijo, acto realizado por un comerciante de lana que pretende hacerse pago de la mercancía supuestamente debida. Santiago demanda justicia, primero ante el juez de paz, luego ante el gobernador, pero ni el uno ni el otro lo escucha, por estar ambos coludidos con el lanero. De este modo se desvanece la queja, se silencia la violencia, por la complicidad de los distintos actores.

Lo que se denuncia es la actitud de las autoridades que no intervienen a favor del indio –tal y como lo señalará González Prada algunos años después, al acusar “el juez de paz, el gobernador y el cura”.¹³¹ En *Los desheredados* se evidencia la subordinación de los representantes regionales del Estado a las élites locales, situación contra la que luchaban los defensores de los indígenas en el momento de la rebelión de Huancané. Las autoridades descritas en el folletín se muestran sometidas sobre todo a los comerciantes de lana –lo que se anuncia desde el prólogo con la mención de los “mercaderes sin piedad”. Ello no puede sino hacer pensar en *Aves sin nido*, novela en la que los laneros son presentados como los principales culpables y se denuncian exactamente los mismos engaños. Si tanto Recabarren como Matto de Turner focalizan su denuncia en

131 González Prada, Manuel. “Discurso en el Politeama.” En: *Páginas libres, Horas de lucha*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 43.

estos personajes es por el contexto socio-económico característico del sur andino en el último tercio del siglo XIX: ambos escritores radicaron en Arequipa en el momento de una revolución comercial vinculada a la exportación de la lana.

Las autoridades locales no solo autorizan el fraude en el comercio, sino que se quedan calladas ante cualquier tipo de injusticia, sea el rapto de niños (el prefecto de Puno no se eleva contra la captura de los hijos de Santiago), el reclutamiento (el mismo prefecto no se opone a este acto) o el trabajo forzado (un gendarme manda a Santiago a una casa particular para que trabaje allí gratuitamente durante ocho horas, un gobernador lo amenaza con ponerle de postillón, etc.). Ahora bien, estos delitos e injusticias empezaron a denunciarse con frecuencia en el momento de la rebelión de Huancané.¹³² *Los desheredados* se inscribe, en efecto, en un discurso naciente, un discurso que recién se está elevando contra el silencio.

4.2.3. La voz convocante contra la violencia

Contra los “mudos espectadores” de la violencia, el narrador de *Los desheredados* representa una voz crítica, voz no solamente denunciante sino también convocante. La figura del destinatario está presente desde el prólogo: “al ver levantarse algunos hombres de corazón dispuestos a defender al indio, hemos sentido desahogo, y nos hemos propuesto denunciarles hechos (...): a esos hombres dedicamos estas páginas, a ellos se dirigen especialmente: ¡ojalá no sean estériles!”. No cabe duda de que los hombres aquí evocados son los miembros de la Sociedad Amiga de los Indios, fundada en 1867 por Juan Bustamante, nombrado apoderado de los indígenas en la rebelión de Huancané. Esta asociación agrupó a una amplia clase intelectual y política tanto de Lima como de provincia, y contó entre sus miembros a muchos prefectos y diputados, abogados, periodistas y escritores;¹³³ su discurso se difundía en una sección específica

132 Véase por ejemplo *El Comercio* del 03/09/1867 que hace una lista de reclutas ilegales y una lista de niños raptados.

133 Los generales Baltazar Caravedo, José Miguel Medina, Rudecindo Beltrán; los políticos Pedro José Saavedra, Luciano Benjamín Cisneros, José Gálvez; el abogado Agustín Chacaltana; el director del *Comercio* Manuel Amunátegui; los escritores Narciso

del *Comercio* llamada “Sección de Indios”, así como en otros periódicos, especialmente *El Nacional*—el mismo diario que publicó *Los desheredados*. Mediante sus sucursales en provincia, la Sociedad Amiga de los Indios buscaba dar término a los abusos contra los indígenas pero su acción tuvo poco resultados concretos. La asociación desapareció gradualmente en el transcurso del año 1870, precisamente en el momento de la redacción y la publicación del folletín. Por eso *Los desheredados* puede considerarse un llamamiento a reanudar la acción que emprendieron los miembros de la Sociedad Amiga de los Indios.

Tal y como lo propuso la Sociedad, el folletín llama a la justicia, así como a la protección y la redención de los indígenas. La calificación de “desheredados” subraya la idea de seres desamparados que no tuvieron lo que les correspondía de parte de sus ascendientes—el final de la pequeña novela deja la idea de que a los llamados “hijos de Manco” se les arrebató el prestigio de los incas. Y al quitarles su “herencia” se les quitó algo justo: *Los desheredados* muestra una gran preocupación por la justicia—un término omnipresente que recuerda la principal meta de la Sociedad Amiga de los Indios. En efecto, varias décadas antes de la Asociación Pro-Indígena (creada en 1909), la Sociedad Amiga de los Indios trató de defender los derechos civiles de los indígenas. Al respecto, es de notar que una frase de *Los desheredados* (“es necesario hacer valer los derechos de los indígenas inculcándoles al mismo tiempo sus deberes”) remite claramente a un texto fundador de la SAI (una carta a los indios, que contiene una lista de sus derechos y deberes).¹³⁴

Amén del acatamiento de las leyes, el narrador del folletín advierte que no se mejorará la condición de los indígenas sin “tend[er] una mano protectora”. Esta propuesta paternalista recuerda nuevamente el discurso de la Sociedad Amiga de los Indios, puesto que su fundador Juan Bustamante logró que se debatiera esta cuestión en el Congreso, y otro miembro importante, Miguel Zavala, redactó un proyecto de ley titulado *Protectorado de indios*.¹³⁵ Protección y también redención. *Los deshere-*

Aréstegui o Juan Vicente Camacho; el famoso historiador Sebastián Lorente, entre otros, formaron parte de la Sociedad Amiga de los Indios.

134 *El Comercio*, 10/09/1867.

135 Zavala, Miguel. *Protectorado de indios*. Lima, Imp. Masía, 1868.

dados proporciona una visión del indígena como un ser degradado, lo que también se encontrará en algunas obras de la posterior narrativa indigenista. En el folletín, esta visión se nota, en particular, en las representaciones costumbristas de las fiestas andinas (fiesta del apóstol Santiago, fiesta de Todos Santos), con las descripciones de los supuestos vicios del indio (alcohol, indecencia, fanatismo religioso). La “ridiculez” de las fiestas corresponde a lo que señaló Juan Bustamante en su ensayo *Los indios del Perú*: “He tenido el pesar de asistir a algunas de sus fiestas y presenciar escenas (...) ridículas”¹³⁶. *Los desheredados* llama a luchar contra la ignorancia, que considera una “ceguedad sostenida por el interés más sórdido y egoísta”. Sobre este punto la novela es otra vez característica del discurso de los miembros de la Sociedad Amiga de los Indios y los futuros civilistas –numerosos miembros de la Sociedad integraron el partido civil en los años 1870–, los cuales consideraban que el indio podía “salvarse” de su estado “degradado” gracias a la educación y la modernización. En efecto, la conclusión de *Los desheredados* constituye un eco claro de las propuestas civilistas: “Ojalá que el aliento del vapor, que bien pronto escalará la cordillera, sea el bautismo regenerador de esa raza desposeída...”, frase que recuerda el discurso de Manuel Pardo.¹³⁷

El folletín incita a acciones drásticas y recurre a la clásica metáfora del cuerpo enfermo del Estado: “El mal es profundo, inveterado, corrosivo, el remedio debe ser radical y enérgico: esa llaga infesta el país y es menester el fuego y el hierro para atajar sus estragos, antes que sea menester la amputación”. Ahora bien, la fuerza y la premura se exigen porque “la exasperación ha armado más de una vez el brazo del indio, humilde y tímido por lo regular”. Se trata de reaccionar antes de que reaccionen los indígenas. Dicho de otro modo, se trata de detener una violencia para evitar el desencadenamiento de otra violencia, tal vez considerada más peligrosa.

136 Bustamante, Juan. Prólogo de *Los indios del Perú*, reproducido en *El Comercio*, 12/07/1867, p. 3.

137 Los civilistas consideraban que el ferrocarril podía constituir un progreso material y a la vez un progreso “social y moral” al llevar la “civilización” a los Andes. Véase en particular: Pardo, Manuel. “Estudio sobre la provincia de Jauja”. *La Revista de Lima*, t. I. Lima, 1859, pp. 15-21, 56-61, 147-156, 199-206, 345-350, 393-399, 441-453.

4.3. El miedo a la violencia sorda de los indios

Uno de los aspectos más relevantes de *Los desheredados* radica en la descripción de la violencia creciente de los indios frente a la violencia cotidiana de los blancos, pues a los ininterrumpidos abusos de estos responde la paulatina exasperación de aquellos. Exasperación, primero, del protagonista Santiago; exasperación, luego, de su familia y finalmente, exasperación de todos los indios. Exasperación que se traduce en una violencia sorda: violencia latente, violencia por venir, violencia que apenas surge pero podría desarrollarse.

4.3.1. La escalada de una violencia inevitable

La violencia contra los indígenas provoca la violencia de los mismos indígenas –“Necesariamente viene la reacción” escribirá el indigenista boliviano Alcides Arguedas en su ensayo *Pueblo enfermo*.¹³⁸ En *Los desheredados*, la violencia de los indios aparece como una fatalidad, como una consecuencia ineludible: “Me obligan”, afirma Santiago, “ellos me matarán o los mataré yo”; y repetirá “los blancos me han obligado”. Al no encontrar justicia (sus recursos ante las autoridades no llegan a ningún resultado), parece inevitable que los indios busquen la autojusticia, por violenta que sea –de ahí, tal vez, el nombre de Justo para designar al indígena más anciano del relato que se autodefendió de manera violenta. Ahora bien, esta autojusticia significa un grado aun mayor de violencia, pues tanto un “puñetazo sobre la cabeza” como “treinta azotes” ocasionan el homicidio. Así, la historia de *Los desheredados* se presenta como el preludio de una violencia que no puede sino expandirse.

4.3.2. El apóstol Santiago Matablancos: el miedo a la propagación de las rebeliones indígenas

El protagonista Santiago Ticona encarna la propagación de la violencia indígena. Experimenta un rencor cada vez más fuerte hacia los blancos a

138 Arguedas, Alcides. *Pueblo enfermo*. La Paz, Ediciones Puerta del Sol, 1967, p.42.

lo largo del folletín; así aparecen de manera cada vez más frecuente los sustantivos rencor, odio, cólera, venganza, furor, y los adjetivos feroz o terrible para calificar los sentimientos de Santiago. Tres acontecimientos en particular avivan ese rencor del personaje: la muerte de su padre, la pérdida de su último hijo y la muerte de su esposa, sucesos presentados como consecuencias directas o indirectas de los maltratos que sufren los indígenas.

Comparemos la descripción de la reacción de Santiago frente a las tres desapariciones.

- Esta es la que provoca la muerte del padre: “La mirada con que el hijo contemplaba el cadáver de su padre tenía algo de feroz: ¡asesinos! dijo con acento terrible, y después se sentó con las piernas cruzadas sobre el pavimento hasta que la luz del nuevo día lo arrancó de su meditación, una arruga extemporánea surcaba su frente, sus labios contraídos parecían retener una maldición”
- Esta es la que provoca la captura de su hijo: “Santiago, con la mirada torva, se dejó caer sobre una piedra, y sus labios rígidos y espumosos murmuraban sonidos desarticulados: su frente (...) se había arrugado en pocos días, y todo su cuerpo se estremecía como herido por una corriente eléctrica”
- Y, por último, la actitud de Santiago tras la muerte de su esposa: “El indio oía y callaba; pero sus ojos chispeantes contradecían enérgicamente las palabras de perdón, que al borde de la tumba pronunciaba su esposa: la tempestad, sorda y terrible, bramaba en el corazón de ese hombre...”

Notamos primero que la pérdida del pariente atiza una cólera fuerte aunque silenciosa. El sentimiento de Santiago es impetuoso (los adjetivos feroz o terrible en la primera cita, en comparación con la “corriente eléctrica” en la segunda y la “tempestad bramante” en la tercera), pero contenido (en el primer caso, el personaje “retiene una maldición”, en el segundo “murmura sonidos”, en el tercero se “calla”). Sin embargo, la palabra contenida es acompañada por expresiones faciales, especialmente de los ojos y labios: en el primer extracto se trata de “la mirada feroz” y “los labios contraídos”, en el segundo “la mirada torva” y “los labios rígidos”, en

el tercero “los ojos chispeantes.” Señalan una violencia a punto de estallar. Al respecto, cabe subrayar que las pérdidas de los familiares son motivo de un juramento de parte de Santiago: cuando muere su padre afirma que va a matar a los oficiales que le quitaron dos de sus tres hijos; cuando raptan a su último hijo pide “tener vida para matar a todos estos;” y cuando fallece su esposa decide matar a diez blancos. Dichos juramentos señalan una promesa, un anuncio de violencia.

Por otro lado se observará la amplificación de la violencia. Santiago primero jura matar a dos hombres blancos específicos y luego jura matar a diez blancos cualesquiera. El presagio del incremento de la violencia del protagonista también se transparenta en las palabras que pronuncia después de la realización de su primer asesinato, “tú eres el primero y no serás el último,” así como en su manera de “acariciar el mango de su puñal” un poco después y, de manera más general, con el motivo del trayecto. En efecto la metáfora del itinerario recorre todo el folletín, con la mención de la “carrera del crimen” o del “mal camino” y, más allá, en el hecho de que Santiago está siempre caminando (a veces inclusive se confunden el camino material y el camino metafórico: “abandonó aquel lugar en que dejaba un ser tan querido, y cuya falta acababa de lanzarlo en la senda comenzada”). Este camino corresponde a la gestación de la violencia personal de Santiago Ticona.

El folletín relata los primeros crímenes de este indígena, dos homicidios y varios robos, los cuales se ocultan. En efecto, Santiago esconde el cadáver de su primera víctima y arroja el cadáver de la segunda; en cuanto a los hurtos, los perpetra al anochecer, entierra la mayoría de los objetos robados y se apodera del dinero “que no habla.” Pero lo silenciado y oculto no quita lo horroroso y terrible, como lo prueba por ejemplo la descripción del segundo asesinato: “un cuerpo humano yacía en el camino sobre un charco de sangre que seguía brotando de la cabeza, horriblemente abierta.”

No es solamente la violencia individual del personaje lo que se está desarrollando, es más bien una violencia general. Santiago no está solo; no es un caso aparte sino el representante de todos los indios, tal y como lo subraya la declaración del tío Justo a su sobrino “no eres tú solo el que sufres,” o la siguiente afirmación del hermano de Justo: “esta no es la historia de Santiago, es la de todos nuestros hermanos, parientes y amigos.” Santiago es un ejemplo y un portavoz; parece anunciar y predicar

la violencia. No será ninguna casualidad la elección de “Santiago” para el nombre del personaje principal del folletín y tampoco será coincidencia que haya precisamente una descripción de la manera como los indios festejan al apóstol Santiago en la ciudad de Lampa. La imagen del apóstol guerrero que cabalga con su “espada desnuda” no puede sino aludir al protagonista caminante con su puñal, quien podría ser, sino un Santiago Matamoros, un Santiago Matablancos. En esa descripción de la fiesta de Lampa se menciona a veinte o treinta indios siguiendo la imagen del apóstol “vestidos con viejos uniformes militares;” lo cual puede remitir a un ejército indígena que se estaría formando.

La expansión de la violencia, es decir, la transformación de una violencia indígena individual en otra colectiva, aparece clara a través de la unión final del protagonista con la conspiración de Huancané que apunta hacia la masacre de todos los blancos de la provincia en un solo día. De la promesa de una venganza individual pasamos a un complot general de los indios. Se observará que dicha conspiración no se transforma en rebelión, permanece como conspiración, es decir, nuevamente, como algo callado: “la conspiración indígena seguía sorda y terrible”.

El porvenir de la violencia se puede vislumbrar si consideramos a la familia de Santiago. Fallecen su ascendiente y su primera pareja, pero sus hijos, aunque lejos, siguen vivos y pueden representar, por lo tanto, la potencial proyección de la violencia. Además, Santiago vuelve a casarse al final del relato, lo cual deja suponer el nacimiento de nuevos hijos y, por ende, la posible continuación del accionar de su padre. Podría añadirse que Santiago es el heredero de la violencia de su tío Justo Ticona, puesto que él tiene una historia similar: relata cómo mató a un oficial que quería llevar a su padre de soldado, del mismo modo que su sobrino mató al oficial que llevó a sus hijos de sirvientes. La puesta en abismo de un relato violento dentro del relato principal ya violento es una figura más de la reproducción de la violencia. Es interesante subrayar, además, que Justo emplea un “tono profético” cuando cuenta su historia.

Así pues, el folletín *Los desheredados* proclama claramente la futura expansión de las revueltas indias. A partir de ello puede leerse el miedo a la propagación de las rebeliones indígenas que se difundió en toda la población peruana tras el sublevamiento de Huancané de 1866-1867. Si bien se logró callar, podría rebrotar, como lo sugiere el final del folletín:

“¿el indio no conseguirá [armarse] más o menos tarde?”. *Los desheredados* expresa la reaparición del temor al indio que había desaparecido tras el periodo del llamado “Gran miedo” provocado por la rebelión de Túpac Amaru al final de la época colonial. En nuestra corta novela, el oficial blanco que se niega a tener miedo al inicio y “los blancos que duermen descuidados” hacia el final parecen tener una conducta equivocada frente a lo que se presenta como una amenaza.

4.3.3. La revolución amenazante: la primera preocupación por la unidad de la nación

De hecho, el folletín manifiesta el temor al estallido de una posible revolución. Emplea los términos guerra y enemigos. El relato pone en escena dos facciones claramente diferenciadas, por una parte los indígenas, y por otra los blancos –palabra empleada a lo largo de la novela y que caracteriza una reciente reelaboración del discurso racial.¹³⁹ La rebelión de Huancané contribuyó a la difusión del miedo a un conflicto entre dos razas, puesto que, por una parte, los detractores de Juan Bustamante lo acusaron de haber fomentado una guerra de castas, y, por otra, sus partidarios declararon que no se podía interpretar como tal, pero advirtieron que dicha guerra se desataría si no se pusiera fin a los abusos.¹⁴⁰ Pese a que no aparece la expresión guerra de castas en el folletín, el empleo del vocablo “razas” y la marcada oposición entre los indios y los blancos recuerda el temor a este tipo de conflicto que nació en el Perú a partir de 1867. La novela pinta el germen de una verdadera guerra, mediante el recíproco odio extremo de los supuestos antagonistas, pues al inicio un oficial blanco compara a los indígenas con Satanás y casi al final se advierte que el Santiago “aborrece a los blancos más que a Satanás”. Fruto de este odio, la amenaza de este

139 En las primeras décadas republicanas el término “blanco” no era muy frecuente, se difundió con la influencia del positivismo al final del siglo XIX.

140 Citemos por ejemplo el discurso del diputado Escabedo (miembro de la SAI) en el Congreso: “Hay ahora un peligro inminente señores. El abuso ha llegado a tal grado, se han hecho tales cosas, que es inminente la guerra de raza. Se ha dicho, para paliar atrocidades, que ha iniciado, no es cierto; pero es verdad que puede estallar, no debo decir más, sino que será de dos millones contra el resto de habitantes” (*El Comercio*, 16/09/1868, p.2).

conflicto podría ser un completo trastorno del orden existente. En efecto, en la época se consideraba que la actitud habitual del indio era la pasividad, por lo que la violencia del indígena aparece como una alteración del orden: “la exasperación ha armado el brazo del indio, humilde y tímido por lo regular”. El miedo a un cambio del orden establecido, a un conflicto interno entre las distintas partes de la sociedad refleja la preocupación por la unidad de la nación que nació con la rebelión de Huancané –esto es, antes de la guerra con Chile.

La presencia del indio violento no significa el llamamiento a que este se encargue de su propia defensa; demuestra, más bien, el miedo a que lo haga. Por eso *Los desheredados* se apropia de la expresión de la cólera.

4.4. La oposición a la violencia mediante la apropiación de la palabra

En el prólogo del folletín, el autor presenta su relato como un discurso en contra de cierta “impotencia para repudiar el mal”. El relato, como palabra, sería entonces un medio contra la violencia.

4.4.1. La apropiación del discurso sobre el indígena

Lo primero de lo que *Los desheredados* trata de apropiarse es de la palabra oficial que debería impedir la violencia contra los indígenas. A través de la crítica de los “pomposos derechos políticos”, dicha palabra oficial es tachada de palabra vacía e inútil ante la realidad violenta. Pero la preferencia por proteger al indio en vez de darle “pomposos derechos políticos” es también una manera de negar la importancia de la voz de los indígenas. Ahora bien, reparamos que en *Los desheredados* ningún indígena posee, precisamente, la capacidad de usar el discurso.

4.4.2. La apropiación del discurso indígena

A lo largo del folletín, los indios se muestran violentos por carecer de otro modo de expresión eficiente, la expresión verbal. Sus actos criminales

son descritos como una consecuencia de la impotencia de su discurso. Ejemplo de ello es la reacción de Santiago frente a la inutilidad de su queja ante las autoridades: se siente “devorado por una agitación febril al ver su impotencia” cuando reclama por el rapto de su último hijo. Si bien un abogado transcribe su reclamo, el subprefecto lo deshecha, y cuando presenta otro recurso, un empleado lo archiva. De hecho, la representación de la palabra indígena es la de una palabra débil, que no vale nada contra “el testimonio” de un oficial (episodio de la captura de los dos primeros hijos de Santiago) o “el argumento decisivo” de un comerciante de lana (captura del tercer hijo). Semejante debilidad desencadenará precisamente la violencia del protagonista, quien matará al mercader regocijándose de que este “no hablará más”. El asesinato toma la forma de una venganza frente a la impotencia del discurso de los indígenas. En efecto, siempre que un indio decide ir a suplicar la justicia, sus imprecaciones son “demasiado débiles para merecerla”: una india paralítica que, al inicio del folletín, no puede caminar para llevar su queja, es el mejor símbolo de esta fragilidad. La voz de los indígenas se diluye invariablemente.

El folletín no solamente describe la palabra de los indios como una palabra impotente sino también como una palabra torpe. Sugiere que los indígenas no hablan bien. Santiago Ticona calla mucho; y cuando rompe el silencio habla “con voz insegura” o “murmura sonidos desarticulados”. El discurso de los indígenas no está articulado; es puro llanto, eco doloroso, aullido o acento plañidero, según el famoso cliché del indio triste y melancólico –sobre esto notemos que en *Los desheredados* se reproducen los tópicos de la imagen del indígena. Por lo demás, la palabra de Santiago no es una palabra razonable, puesto que este último firma, es decir, hace una declaración oficial, bajo los efectos del alcohol: resulta, entonces, ser irresponsable cuando “da su palabra”. Y Santiago no es el único en ser engañado de este modo. Indios violentos por ser indios borrachos, indios violentos por ser a la vez impedidos e incapaces de formular discursivamente su cólera sorda. De ahí la voz del narrador que se apropia de la palabra.

En *Los desheredados* la manera como la voz del narrador ayuda o su-ple a la voz del indio es significativa. En efecto, el narrador del folletín no concede mucho la palabra al protagonista indígena, cuyas oraciones en discurso directo se reducen las más de las veces a algunas líneas. Sobre todo, los razonamientos largos, los pensamientos, los desarrollos sobre la

situación de los indios son asumidos por el narrador, no por el personaje. Este recurso se encuentra en algunas novelas europeas realistas del siglo XIX –por ejemplo en *Un corazón sencillo*, novela corta de Flaubert, en la que el narrador parece suplir a la voz de la protagonista de baja extracción social (una humilde sirvienta).

En el folletín se puede subrayar, sin embargo, un fragmento especial: el relato de Justo. Este personaje, el tío de Santiago, toma la palabra bastante tiempo. Tal vez sea el anuncio de un cambio en la apropiación de la palabra por el indio, tanto más cuanto que Justo emplea en su hablar “un tono profético” y tiene los mismos recursos narrativos que el narrador principal (paréntesis y digresiones). Podría ser la representación de la palabra indígena por venir. Pero todavía queda muy reducido.

Hasta el momento, la cólera indígena no es realmente expresada por los propios indios. De hecho, la mirada distanciada y la apropiación del discurso del indio son intrínsecas al indigenismo. Como lo menciona toda la crítica literaria, la perspectiva externa es una característica de las obras indigenistas: quienes toman la palabra en esta narrativa no son los indígenas sino personas ajenas a su mundo.¹⁴¹ El discurso sobre la violencia queda sordo en este aspecto: no se escucha la voz del indígena.

4.5. Conclusión

Como primer intento de decir una violencia todavía sorda entre los indígenas y los *mistis* o blancos, el folletín *Los desheredados* constituye sin duda alguna una obra precursora del primer indigenismo literario peruano. Apareció, precisamente, con un conflicto, la rebelión de Huancané de 1866-1867. Este acontecimiento fue motivo de una verdadera preocupación por la existencia de una estructura social violenta y portadora de futuros problemas. Amén de *Los desheredados*, los sucesos de Huancané originaron una producción discursiva importante, como lo podría demostrar la

141 A partir de la diferencia que subrayó Mariátegui entre literatura indígena y literatura indigenista, Antonio Cornejo Polar menciona que la diferencia entre el universo indígena y el universo desde el cual se escribe es una “condición de existencia” del indigenismo. Cornejo Polar, Antonio, Óp. cit., p. 25.

multiplicación de los artículos de prensa sobre el tema indígena a partir de aquel momento. Sin embargo, la expresión de esta violencia, al final, quedó callada: no se reconoció la importancia de la rebelión de Huancané de 1867 y no se conoció el folletín *Los desheredados*.

Bibliografía

Fuentes primarias

El Comercio.

El Nacional.

Arguedas, Alcides. *Pueblo enfermo*. La Paz, Ediciones Puerta del Sol, 1967.

Aréstegui, Narciso. *El padre Horán*. Lima, Imprenta del Comercio, 1918 [1848].

González Prada, Manuel. Discurso en el Politeama. En: *Páginas libres, Horas de lucha*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976 [1888].

Flaubert, Gustave. *Un coeur simple*. París, Charpentier, 1877.

Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido*. Lima, Peisa, 1984 [1889].

Pardo, Manuel. Estudio sobre la provincia de Jauja. *La Revista de Lima*, t. I. Lima, 1859.

Zavala, Miguel. *Protectorado de indios*. Lima, Imprenta Masía, 1868.

Fuentes secundarias

Cornejo Polar, Jorge. *El costumbrismo en el Perú: estudio y antología de cuadros de costumbres*. Lima, Ediciones Copé, 2001.

Hamon, Philippe. Un discours contraint. *Littérature et réalité*. París, Seuil, 1982.

Kristal, Efraín. *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930*. Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1989.

Manrique, Nelson. *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. Lima, Sur, 1999.

Mc Evoy, Carmen. Indio y nación: una lectura política de la rebelión de Huancané (1866-1868). *Forjando la nación. Ensayos de historia republicana*. Lima, Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

Tord, Luis Enrique. *El indio en los ensayistas peruanos, 1848-1948*. Lima, Editoriales Unidas, 1978.

Anexo: Los desheredados¹⁴²

Prólogo

Con el dolor en el corazón y con el desaliento que produce la impotencia para repudiar el mal que vemos pesar sobre una porción de nuestros semejantes, vamos a bosquejar un cuadro que la generalidad creerá recargado de tintes sombríos, parto, tal vez, de una fantasía exaltada y lúgubre, o de predisposiciones especiales, que arrojando en la paleta un denso borrón, comuniquen el tinte doloroso que se descubre en estas páginas. Pluguiera a Dios que tales cargos pudieran ser justos, y que solo el error, la inexperiencia o el falso conocimiento de las cosas nos hubieran hecho verlas al través de un prisma desconsolador; pero no, por desgracia el cuadro tiene un fondo de profunda verdad; hemos presenciado algunas de las escenas que describimos, y al interponernos entre victimarios y víctimas, no hemos conseguido, las más veces, sino el encono de los primeros y un aumento de rigor y de crueldad para las segundas.

En muchas ocasiones, perdónese la franqueza, hemos maldecido, en un momento de despecho, un orden de cosas que entrega la raza indígena tan desgraciada como industriosa y sufrida en manos de un reducido número de mercaderes sin piedad.

Al contemplar esa explotación brutal del hombre por el hombre hemos creído encontrarnos bajo el yugo del Japón o el látigo de los antiguos caporales de Norte América. Ese ultraje a la dignidad humana, a la razón y a la justicia, junto con el sarcasmo al sistema popular que tanto preconizamos, han teñido de rubor nuestras mejillas, y nos hemos sentido heridos en lo más vivo del alma.

Desnudos de todo interés personal, sin odios ni esperanza que alienten nuestro proceder, solo queremos hacer algo para descubrir esos hechos criminales que pasan en su mayor parte ignorados, y que forman la historia de esa raza oprimida, robada, vilipendiada sin pudor ni misericordia.

142 Folletín publicado en *El Nacional* en cinco entregas: 10/09/1870, 13/09/1870, 15/09/1870, 16/09/1870, 17/09/1870.

Al ver levantarse algunos hombres de corazón dispuestos a defender al indio, hemos sentido desahogo, y nos hemos propuesto denunciarles hechos que rayan en lo inverosímil; pero que son tan palpitanes como la realidad: a esos hombres dedicamos estas páginas; a ellos se dirigen especialmente; ¡ojalá que no sean estériles!

En uno de los últimos días del año 18... dos hombres montados salían de la ciudad de Puno, golpeando las monturas con sus largas espadas, y con la cara medio oculta por las bufandas, tratando de neutralizar el airecito húmedo que anuncia la proximidad de las aguas. Al acercarse a las oficinas del mineral del Manto, uno de esos hombres dijo a su compañero:

—¿No quieres entrar a tomar un vaso de cerveza con nuestro amigo Samuel?

—No, contestó el otro, la casa de Ticona está lejos, y si se nos hace noche antes de llegar, perdemos la jornada.

—Al contrario, lo encontraremos dormido y eso nos facilitará su captura.

—Vamos, tú no conoces a estos bribones de indios; en la oscuridad de la noche podría convocar a los vecinos, y tomando las alturas, nos aguardarían en algún paso estrecho, y allí perderíamos lo conquistado.

—Bueno, di que tienes miedo y acabemos.

—Supón que lo tengo; no seré yo solo el que saque provecho de mi miedo.

—Si capitula, dijo el otro después de algunos momentos de silencio, y nos entrega los muchachos, dejaremos en libertad al padre.

—No lo creas, son unos indios rebeldes como Satanás, y no aflojarán sino después de muchos días, y cuando ya no tengan la menor esperanza.

—Pues eso puede comprometernos.

—No teniendo de parte al jefe, sí; pero desde que él tiene su presa, aunque los indios se quejen al Gran Turco, majarán en hierro frío.

—Pero esto es un poco duro.

—Si tienes escrúpulos, regrésate.

—No, caramba, me voy pronto a Lima, y si no llevo la cholita que ofrecí, quedo como un negro.

—En pago de mi trabajo para que la consigas, llevarás también a su hermano.

—Convenido, así marcharán más contentos. Entre tanto habían llegado a la puerta de una choza, en la que se presentó un hombre llamado por uno de los oficiales.

—Hola Genaro, dijo el que había llamado, esta noche necesito el pájaro en casa.

—Estará, contestó el interpelado.

—¿Y la madre qué dice?

—Nada, porque desde que recibió su media arroba de aguardiente está borracha; cuando se le acabe será lo bueno.

—Cuidado con que la dejes ir a Puno.

—Aunque lo quisiera no podría porque es paralítica.

—¡Oh! magnífico, dijo el interlocutor; felicitándose de una desgracia que él hacía más terrible, privando a una madre enferma del único apoyo en su desgracia, del solo ser que suplía sus miembros entorpecidos que le hacía soportable su miserable existencia.

Después de despedirse del indio cómplice de su robo, los jinetes siguieron costeando un cerro poco elevado: llegaron a la cima y descendieron por un sendero bastante estrecho y pendiente. Como a media legua de la altura se extendía una reducida planicie en la falda del cerro; allí se destacaba una cabaña de paredes de tierra y techos de paja rodeados por algunos cercos de piedra que los indios levantan para encerrar sus ovejas y llamas. Al llegar a la cabaña estos merodeadores de espada, pudieron distinguir a un indio como de 70 años que recibía los últimos rayos del sol, descansando en un sotabanco de piedra: sin más preámbulo saltaron de los caballos y preguntaron por Santiago.

—Ahí viene con el ganado contestó el anciano invitándolos a entrar en su choza.

Pocos minutos después, el indígena que recogía los animales y a quien llamaremos Santiago se hallaba entre los dos oficiales, con los brazos atados atrás y un buen lazo que sujetando sus manos por las muñecas tenía el otro extremo fuertemente ligado a la cincha de la montura: tanto el anciano como dos muchachos que habían llegado con Santiago se hincaron a los pies de estos dos hombres, levantando sus manos al cielo y llorando con la mayor desesperación brutalmente repelidos vieron partir a Santiago,

que para no ser atropellado por los caballos tenía que igualar el paso que los jinetes querían llevar.

Poco después llegaron la esposa e hijo con su reducido rebaño, y su desesperación e imprecaciones levantaron un eco doloroso en los cerros que los rodeaban.

La aurora del siguiente día encontró en camino al padre, la esposa y los 3 hijos de Santiago que encaminaban a Puno a implorar una justicia que no encontrarían, porque eran demasiado débiles para merecerla.

Mientras esa familia desolada atraviesa penosamente un camino que riega con sus lágrimas, Santiago disfrazado con un uniforme militar, había visto caer su querida trenza fruto de muchos años de cuidado y una tosca aguja había traspasado su oreja izquierda: llamándole en la lista con el nombre imaginario de Tomas Condori, se hacía desaparecer a Santiago Ticona empezando a poner una valla entre el capturado y su familia: ésta llegó consternada a los pies del Prefecto y entre lágrimas y sollozos refirió al anciano su aventura; pero ignoraban el nombre de los raptos y el padre había visto apenas sus caras cubiertas por las bufandas. No obstante al presentarse los oficiales llamados por la autoridad, el anciano reconoció uno de ellos; pero nada podía probar, y el oficial apeló al testimonio de su cómplice para acreditar que no había salido de Puno el día anterior. Preguntado el jefe, aseguró que no tenía ningún individuo que llevara tal nombre, y la desventurada familia fue despedida en una consternación terrible.

Una vez perdida la esperanza fue menester recurrir a la súplica y terminar el negocio entregando a la hija de 7 años y a uno de los hijos que tenía 10, para que fuesen conducidos a una muerte casi cierta en la capital de la República en cambio de la libertad del padre, cuyo corazón recibió un golpe mortal, y cuya vida entera estaba envenenada por la ausencia de sus hijos y por las consecuencias que debían acarrearle esa oreja abierta, ese nombre supuesto y ese uniforme que es más terrible para el indio que el sudario de la muerte; y no crea que esta es una exageración ni una quimera. Nadie ignora que cada revolución arranca tres, cuatro o mayor número de miles de indios para quienes no hay más que dos caminos; o morir en combates estériles despedazando al Perú, o pasar el resto de su vida bajo el fusil como el presidiario, bajo la cadena. El desventurado que una vez ha vestido el uniforme será soldado hasta que la vejez lo inutilice

o la guerra civil cave su fosa; y desgraciado de él, si para abrazar a su esposa abandonada, a sus hijos huérfanos, a su madre moribunda abandona las filas y corre a buscar un refugio en las cordilleras; el terrífico nombre de desertor se alza ante sus ojos con una perspectiva de azotes, encierro perpetuo y fatigas de todo género que tendrá que sobrellevar desde el día en que la fatalidad, la venganza o la rapacidad de sus perseguidores, los entregue de nuevo al terrible despotismo del cuartel.

El indio atraviesa los desiertos; recibe la nieve de las cordilleras, se tuesta con el sol abrazador de la costa, sufre golpes, estafas y desnudez, hace penosas campañas, se bate y muere, sin haber tenido siquiera la esperanza de ascender, porque el indio jamás será sino soldado aunque tenga más servicios, más moralidad y más valor que su jefe.

Dejemos tan tristes digresiones y sigamos a la familia Ticona. Después de muchos abrazos y lágrimas emprendieron el camino de su cabaña, dejando en Puno, y en poder de sus verdugos, dos hijos, a quienes no tenían esperanza de ver más, y cuya futura suerte se les presentaba revestida del triste ropaje de la servidumbre y de todos los dolores que ella encierra.

Al día siguiente, el padre de Santiago no pudo dejar su pobre techo; una fiebre aguda y un dolor intenso en los pulmones presagiaban un fin próximo. La ruda conmoción que había experimentado; el dolor de perder a sus nietos, a quienes quería con toda la ternura de los ancianos; la fatiga de su marcha a Puno y su vuelta en la noche que fue destemplada y lluviosa quebrantaron aquella naturaleza gastada por la edad y el trabajo y una pulmonía aguda le abrió la tumba en 3 días.

La mirada con que el hijo contemplaba el cadáver de su padre tenía algo de feroz: ¡asesinos! dijo con acento terrible, y después se sentó con las piernas cruzadas sobre el pavimento hasta que la luz del nuevo día lo arrancó de su meditación, una arruga extemporánea surcaba su frente, y sus labios contraídos parecían retener una maldición.

Después de una hora de ese recogimiento que la aurora no pudo aun distraer, sintió que una persona se sentaba a su lado sin hacer ruido; levantó la cabeza y dijo con voz cavernosa: —Ave, María purísima, tatay.

—Dios te ampare Santiago, respondió un indio muy anciano, que tomando una mano del primero le habló así: los blancos han entrado en tu casa, es preciso abandonarla; en un día te han quitado a tu padre y a tus dos hijos luego te quitarán tu mujer, tu último hijo, tus ganados, y cuando

nada tengan que quitarte se apoderarán de ti mismo, te pondrán un fusil en la mano y te obligarán a matar a tus hermanos para que ellos consigan poder y riquezas; con todos sucede lo mismo: mira, esos infames que han robado tus hijos, robaron también la única hijita de la Mañuca; al saberlo, la pobre inválida abandonó su choza y arrastrándose como una bestia, trató de ir a Puno; se ha desbarrancado y la han llevado al hospital con tres huesos rotos: ya yo soy muy viejo y no tengo tiempo; pero tú Santiago, jura por el gran Huasca que no perdonarás a esos dos asesinos.

Los ojos de Santiago brillaron con un resplandor fatídico; tomó al anciano por la mano y obligándolo a tocar el rostro del cadáver, puso sobre aquella frente helada su mano calenturienta y dijo en tono solemne: por el alma de Juan Ticona que está en la puerta del purgatorio, te juro que no comeré ají mientras vivan esos dos bandidos, y si no puedo alcanzarlos, echaré medio a la lámpara y se consumirán. El indígena, por toda respuesta abrazó a Santiago, y ambos se sentaron de nuevo hasta las diez de la mañana en que más de sesenta indígenas de ambos sexos rodearon el cadáver y empezaron a exhalar aullidos que levantaban un eco de muerte en los cerros vecinos: ese llanto oficial duró todo el día, y después del entierro todos los concurrentes fueron cayendo embriagados en diversos sitios de la choza y el patio.

Pocos días después se presentó en la cabaña un hombre alto, grueso, como de 40 años: su gesto agrio y su mirar sesgado lo hacían repelente. La cabaña estaba desierta pero el recién llegado parecía estar en su casa; desensilló su mula, la encerró en un cerco, sacó un manajo de cebada de la cocina y después se tendió sobre su pellón y durmió cerca de dos horas. Al despedirse llamó repetidas veces a Santiago y como no obtuviese contestación: tarda más que de costumbre, dijo, y salió a una pequeña altura desde la que se divisaba una buena extensión de terreno; muy a lo lejos descubrió a Santiago que con su mujer y su hijo venía conduciendo el ganado; vamos, dijo, es preciso aguardar una hora más, y se tendió de nuevo. Al reconocerlo Santiago, dijo a su mujer: ya llegó tu compadre cada año viene algunos días antes porque cree que lo engañamos, es pícaro como todos.

Después de asegurar el ganado despertó a su huésped que lo saludó con muestras de placer; entraron en la choza, y mientras Marta, que así se

llamaba la mujer de Santiago, hacía la cena, los compadres sostuvieron este diálogo.

—¿Cuántos quintales de alpaca me das compadre? decía Estevan, a quien seguiremos llamando así.

—Los tres que tengo compadre.

—El año pasado me distes seis.

—Es verdad; pero se me han muerto algunas alpacas y además tengo que dar dos quintales al Gobernador.

—Vamos compadre dame 4 decía Estevan, mientras hacía saltar el corcho de una botella de mal aguardiente.

No puedo, si ofreciera 4 te engañaría.

—Calla Santiago, toma un traguito antes de cenar, y el contratador alargó medio vaso de aguardiente, que el indio bebió de un trago.

Una hora después firmaba un documento por el que se comprometía a entregar en la época de la trasquila 4 quintales de lana de alpaca a 25 \$ quintal, sin embargo que el precio del mercado era de 50 con tendencia al alza. Santiago sabía escribir por una excepción extraordinaria.

Estevan pasó la noche en la cabaña y se marchó en la madrugada para continuar ese tráfico fraudulento lícito y sin moralidad en que se embriaga al indio para arrancarle un contrato que no podrá llenar.

Pocos días después, y cuando Santiago comenzaba su cena, se apeó en el patio otro hombre cuya catadura difería muy poco de la de Estevan, aseguró su mula y entró en la choza diciendo: buenas noches, Santiago.

—Buenas noches tatay, contestó el indio con voz insegura, por la desagradable aparición de aquel hombre.

El recién llegado se sentó familiarmente al lado del indio, se sirvió un plato del chuño molido que cenaba Santiago solo, mientras su mujer y su hijo le servían, y sacando un pan que no partió con él, se puso a comer con la mayor tranquilidad. Tan luego como acabaron, la mujer y el hijo comenzaron su cena, mientras el lanero y Santiago entraban en conversación, precedida de un buen trago de aguardiente que sirvió el primero.

—Santiago, dijo el lanero, necesito seis quintales de lana.

—No tiene tatay, contestó el indio.

—No mientas tata, repuse el otro, tú tienes más de doce quintales y no te pido sino seis.

—No tata, no tiene más que seis y está vendido; dos para Gobernador y cuatro para el compadre Estevan.

En la mirada del lanero brilló un relámpago de ira, que se reveló aun más enérgicamente en la voz aguardentosa con que replicó: vamos nana-ya, me firmas un documento por cuatro quintales o te rompo la cabeza.

—Rompe pues tata, dijo el indio no tiene lana que darte.

El lanero tomó al indio por el cuello y le dio un puñetazo en la cabeza: los ojos de este brillaron como ascuas, y una de sus manos que habían desaparecido en su seno, sepultó en el estómago de su agresor un pequeño puñal tan agudo como una navaja de barba: el cuerpo del lanero se desplomó con un ruido seco, y el indio con una sonrisa feroz, se lanzó sobre él, y sepultó de nuevo su puñal en el pecho de su víctima cuyos ojos se velaron para siempre: ¡oh! dijo Santiago, tú eres el primero y no serás el último, porque me han declarado la guerra y yo la haré a mi modo, Alma de Juan Ticona, recibe la sangre de este maldito.

El indio registró escrupulosamente los bolsillos de su víctima, se apoderó de todo el dinero, registró las alforjas y no tomó especie alguna, excepto unos tres cientos pesos, que eran los destinados al reparto. La plata no habla, decía Santiago, mientras cerraba cuidadosamente las heridas para evitar que continuaran vertiendo sangre; lavó el pavimento, lo cubrió con una capa de tierra nueva, y después de comer y beber de la provisión del muerto, aguardó la noche mascando su coca y hablando incesantemente contra los blancos.

Tan luego como la noche se hizo oscura por completo, ensilló la mula del lanero, ató el cadáver sobre el arzón, montó y emprendió la marcha. Así que hubo andado unas tres leguas, por caminos quebrados y en dirección opuesta a su choza, desbridó la mula, le ató un pedazo de cuero seco a la cola, aseguro aún más el cadáver y azotó con fuerza la bestia haciéndola emprender una carrera desesperada. Cuando la hubo perdido de vista, se sentó sobre una piedra, envolvió sus pies con unos retazos de bayeta, para evitar q' siguieran su huella en una pequeña pampa q' tenía necesidad de atravesar para llegar al cerro, y ligero como un zorro empezó a saltar por entre las rocas más escarpadas: a las seis de la mañana se le habría podido ver abandonar su lecho con la calma de costumbre.

El cadáver despedazado del lanero se encontró a gran distancia del lugar del crimen; todas las pesquisas fueron inútiles y Santiago continuó

tranquilo en su choza; pero había entrado en la carrera del crimen y éste y la desgracia no debían abandonarlo.

Cuatro días después y entre los vapores del ron, firmaba un nuevo contrato por seis quintales de lana que ya no tenía. Al día siguiente divisó a lo lejos un jinete que faldeaba el cerro, y para libertarse de nuevas exigencias de lana huyó de su choza: al volver, muy entrada la noche encontró cincuenta pesos enterrados en la ceniza del hogar, y un papelito en que se le prevenía que debía entregar tres quintales de lana por ese adelanto que se le daba; estos mistis están locos, dijo el indio con acento feroz, quieren lana, y me obligan a robarles; ellos une matarán o los mataré yo.

Santiago, como los moradores de Nápoles, que duermen tranquilos sobre las lavas que debe lanzar el Vesubio, bebía alegremente el precio de las lanas que vendrían a reclamarle más tarde, con el garrote en la mano, y a nombre de un derecho adquirido con el aguardiente.

La época de la trasquila llegó. Santiago entregó escrupulosamente los dos quintales del gobernador, que pesaban doscientos diez libras, o lo que es lo mismo, la vigésima parte más de lo pagado.

El compadre Estevan se presentó en la choza; la astucia, la fuerza y el aguardiente produjeron el resultado de obtener cinco quintales de lana en vez de los cuatro pactados, y de tomar ocho libras más sobre cada quintal, porque la balanza romana del compadre, tenía el pilón abierto por el fondo, y le permitió introducir una plancha de plomo, que daba una diferencia de ocho por ciento en el peso.

Llegó el contratador de los seis quintales y ya Santiago no tenía más que dos; el lanero registró la cabaña y sus alrededores, las grietas del cerro y hasta las piedras; pero no había lana; entonces, furioso como un tigre descargó más de cincuenta latigazos sobre el indio, que no podía defenderse, porque no era uno su adversario sino tres. Pasado el primer acceso vino el cálculo; el lanero se dirigió con sus dos compañeros al sitio en que pastaban las ovejas de Santiago, y se llevó las cuarenta que poseía después de golpear a la esposa, que opuso una resistencia desesperada a este robo.

Faltaba uno, el que dejó los cincuenta pesos en la ceniza; para éste ya no hubo lana ni ovejas; pero quedaban las alpacas y cargó con ellas después de maltratar a la mujer de Santiago, porque éste se había ocultado; el precio de las alpacas era cuatro veces mayor que la deuda. El infeliz creía

pasado la tormenta; pero se engañaba: con un terror pánico vio aparecer la cara amoratada, angulosa y casi feroz de un hombre que lo trató con la mayor dureza por cuatro quintales de lana que le debía, desde el año anterior: el indio lloró, dio explicaciones de lo que habían hecho con él, prometió entregar el año próximo; todo fue inútil; el acreedor buscó la cabaña, y nada encontró; entonces este hombre se apoderó del último hijo que les habían dejado, lo ató sobre su montura y partió, a pesar de la resistencia del padre, inutilizada por el cañón de un revolver que el lanero acertó sobre su cabeza.

La madre se arrancaba el pelo y lamentaba entre imprecaciones y sollozos; Santiago, con la mirada torva, se dejó caer sobre una piedra, y sus labios rígidos y espumosos murmuraban sonidos inarticulados: su frente helada como la de un cadáver se había arrugado en pocos días, y todo su cuerpo se estremecía como herido por una corriente eléctrica: yo tengo vida para matar a todos éstos, dijo al fin, con voz cavernosa, y dirigiéndose a su cabaña desenterró de un rincón como cien pesos, que aún le quedaban de los trescientos de la primera víctima de su venganza. Vamos a Puno, Marta, dijo con acento terrible; tal vez el juez de paz nos haga devolver a nuestro hijo; aunque ese también es blanco, no es tan malo como los otros.

El juez oyó al día siguiente la queja de los padres, llamó al raptor, que no negó el hecho, dando por toda explicación; que el indio no tenía cómo pagar, porque ya no poseía alpacas ni ovejas, y concluyó con este argumento decisivo: si no me hago pago del adelanto hecho a Santiago, con lo que me den por su hijo, yo no podré entregarle a U. los cuatro quintales de lana que se pierden. El juez de paz reprendió severamente al indígena por su falta de honradez en sus pagos, y lo despidió con amenazas de hacerlo enrolar en el Ejército.

Santiago llevó su queja ante el gobernador, éste conminó al juez, quien a su vez refirió lo acaecido y propuso al gobernador, que si él perdía los cuatro quintales de lana rebajándolos de su contrato, haría devolver al muchacho robado; el gobernador despidió a Santiago amenazándolo con ponerlo de pongo por tres meses o de postillón por otros tantos.

El indígena no se desalentó y dio su queja al Sub-Prefecto, con quien pasó la misma escena que con el gobernador ¡cómo encontrar justicia contra esa formidable compañía de seguros que asalariada por el gobierno,

ejerciendo el poder y abusando de la fuerza, forma una red en la que el indio se debate sin fruto, enredándose cada vez más y más como la mosca aprisionada en una telaraña! ¡Cómo exigir que el lanero pierda algunos quintales de lana, para que el empleado público cumpla su deber, proteja al indio contra la avaricia del lucro, impida ese tráfico fraudulento con que se desmoraliza, se empobrece y se exaspera al indio! El mal es profundo, inveterado, corrosivo, el remedio debe ser radical y enérgico: esa llaga gangrenosa infesta el país y es menester el fuego y el hierro para atajar sus estragos, antes que sea menester la amputación: ya se ha derramado bastante sangre; la exasperación ha armado más de una vez el brazo del indio, humilde y tímido por lo regular; pero feroz en la desesperación. En vez de pomposos derechos políticos, que el indígena no comprende ni ejerce, concedamos a esa raza desventurada las garantías a que tiene derecho, puesto que soporta las cargas más pesadas del Estado: asegúrese las de su propiedad y su persona y marcharán tranquilos por la senda del trabajo y de la obediencia: dejemos las teorías, que por bellas no dejan de ser puras palabras y que los hechos sean los que vayan obrando la redención de esos desventurados, que tan dignos son de atención y de lástima.

Santiago se sentía devorado por una agitación febril al ver su impotencia y la injusticia de que era objeto: aunque desalentado por tantas decepciones, buscó un abogado para que le hiciera un escrito; el abogado llenó dos pliegos de frases pomposas, citas inconducentes y declamaciones estériles y cobró diez pesos por su trabajo: el Prefecto pidió informe al Sub-Prefecto, y allí encontró su tumba el trabajo del letrado. Después de quince días de esperar inútilmente, el indígena dio otros diez pesos por un nuevo recurso que fue a morir en la carpeta de un empleado.

Santiago esperó aún; pero sin fruto. Sus recursos estaban casi agotados; su mujer enferma y desconsolada; su hijo en poder de un hombre a quien detestaba; su porvenir era incierto y duro, el presente intolerable. El indio se sentía acometido por una cólera sorda y violenta, que le hacía acariciar el mango de su puñal, pensando en todos sus gratuitos enemigos, y aquella naturaleza agreste se revelaba con furor.

Solo el estado alarmante de la salud de Marta contenía la cólera de Santiago, y le daba fuerza para sobreponerse a su desgracia. Ese dolor aislado, lleno de amargura y de reproches, sin consuelo ni esperanza martirizaba al infeliz padre sin que nadie se fijase en él, sin que una palabra de consuelo

viniese a templarlo, sin que una voz amiga aconsejase la resignación ni el perdón y solo el odio, la venganza y la cólera iban depositando una chispa desoladora en aquella alma quebrantada y enferma.

El hospital, último asilo de la indigencia, recibió a Marta casi moribunda, y Santiago se consagró a consolarla en los últimos días de su vida. Cuando se conoció que el mal era irremediable, el capellán confesó a la enferma, que cambió su pesar desesperado, por una melancolía calorosa y resignada. Al día siguiente a su sacramentación, rogó a Santiago que perdonara a sus enemigos, que confiara sus hijos a la protección divina, y que viviera siempre teniendo presente que había de morir.

El indio oía y callaba; pero sus ojos chispeantes contradecían enérgicamente las palabras de perdón, que al borde de la tumba pronunciaba su esposa: la tempestad, sorda y terrible, bramaba en el corazón de ese hombre, cuyos afectos iban desapareciendo arrancados por la mano de la fatalidad y de la persecución.

Hacia el mediodía, Marta manifestó el deseo de tomar té y Santiago salió a buscarlo. No se había separado cien pasos del hospital y se vio detenido por un gendarme que le dijo sencillamente: pasa.

—Dónde, dijo Santiago, con energía.

—Pasa animal, replicó el gendarme, asiendo por el cuello al indio.

—No puedo pasar, repuso este, mi mujer está muriendo en el hospital y voy a traerle t e.

—Vaya el ingl es, dijo el despiadado gendarme, empujando brutalmente al indígena que fue llevado a empellones hasta una casa en que le quitó la montera, para que trabajara con seis u ocho individuos que aprisionados del mismo modo debían trabajar todo el día en una casa particular: a esto se llama chaquear, por analogía con el rodeo de animales que practican los indígenas, y que se llama chaco: aun en el lenguaje que se emplea respecto a ellos, se les equipara, con las bestias. Santiago, ebrio de cólera empezó su tarea, con el ardor febril de la desesperación: all  encontr  un indio joven que lloraba de despecho.

— Qu  tienes Tomas?, le dijo Santiago.

—El patrón me ha mandado desde la hacienda a la botica; debía estar de vuelta a las cuatro, porque el remedio precisa; al traerme aquí, a la fuerza me han hecho perder el papel y viracocha me azotar .

—Pues no vuelvas a la hacienda dijo Santiago.

A las cuatro de la tarde, el dueño de la casa, hizo repartir a los trabajadores una onza de coca y un poco de cebada tostada y los despidió después de ocho horas de trabajo forzado. En el lecho de su esposa encontró Santiago un cadáver; al verlo se puso lívido; sus manos crispadas estrecharon una del cuerpo inanimado y poniendo sus labios sobre la yerta oreja, como si debiera oírle: juro, dijo, que mataré diez blancos, porque te han hecho morir desamparada.

El indio, solo ya y privado de todos los consuelos de la vida doméstica, arrojó el último puñado de tierra en la tumba de Marta. Colocó sobre ella una tosca cruz de madera y permaneció por muchas horas con la cabeza oculta entre las manos, sin verter una lágrima, sin pronunciar una palabra, sin movimiento y al parecer, sin vida. En aquel cementerio árido, desnudo y triste, se le habría tomado por un espectro evocado del sepulcro. Por fin se puso de rodillas, oró con acento triste, pronunciando muchas veces el nombre de Marta y abandonó aquel lugar en que dejaba un ser tan querido, y cuya falta acababa de lanzarlo en la senda comenzada.

Después de algunos días de abatimiento y de accesos de furor, el indio marchó a una hacienda, y compró dos borricos, con los últimos restos de su peculio; preparó dos cargas compuestas de un poco de cebo y algunas varas de jerga; tapió la puerta de su choza: aseguró sus borricos en un cercado lejano de su residencia y se dirigió a Puno al anoecer.

Después de muchas investigaciones en derredor de una casa, subió una pared de adobe de cuatro varas de altura: con la rapidez de un zorro se descolgó a un patio interior en el que marchaba con la seguridad del que conoce bien el terreno. Llegó a una puerta, y sin vacilar la empujó suavemente; la puerta resistió y Santiago introdujo por el ojo de la llave un largo clavo encorvado en su extremidad a manera de ganzúa; después de diez minutos penetraba en un comedor, abrió con la misma herramienta un antiguo aparador, y tanteando silenciosamente, tocó un objeto que al chocarse produjo un sonido argentino; entonces se apoderó de una gran fuente de plata, algunas cucharas y otros objetos menudos y volvió a tomar el camino que había traído, hasta encontrarse en la calle: anduvo sin detenerse y a buen paso hasta un sitio bastante escarpado del cerro en que tenía su casa y sepultó los objetos robados, cubriéndolos con tierra y piedras, de modo que era imposible sospechar la existencia de cosa alguna; después volvió a emprender la marcha en busca de sus borricos,

y una vez llegado, se tendió sobre las pieles de cordero que hacia servir de caronas y durmió hasta muy entrado el día.

Al despertarse, almorzó tranquilamente un poco de chuño cocido, algunas habas y un trago de aguardiente; llenó su boca de coca con el correspondiente pedazo de llipta, y con una actividad impropia de un indio, aparejó y cargó sus borricos, emprendiendo en seguida su marcha en dirección a Pucará.

A las siete de la noche bajó sus cargas, ató los borricos por una pata en un lugar bastante provisto de pasto, y después de cenar con la misma frugalidad de su almuerzo, emprendió una caminata bastante rápida, tomada antes la precaución de dejar sus ojotas y reemplazarlas con trapos que impedían que sus pies dejaran una huella condenadora.

Después de dos horas de marcha llegó a una casucha de paja de muy regular apariencia, escuchó atentamente a la puerta de un cuarto, se dirigió a la cocina y por ella penetró en un cuartito medio sótano, cuya puerta le fue menester desembarazar de los adobes que la guardaban; se apoderó de algunos objetos que cargó a la espalda, y como al salir fuese acometido por un perro, lo llamó por su nombre y le arrojó un pedazo de pan negro y seco; el animal meneó amistosamente la cola y se puso a devorar el precio de su silencio.

Llegado Santiago al lugar en que dejó sus cargas, aflojó la que traía, examinó cuatro mantas de lana de colores y dijo con sonrisa burlona: esta lana que mi compadre me ha robado, la he recogido tejida: mañana mi compadre revienta la mula buscando al ladrón; pero no lo encontrará, yo no robaba antes y los blancos me han obligado, porque me han quitado todo; al fin, es peor morir de hambre.

Con los primeros albores de la aurora continuó el indio su marcha, y al caer la tarde acampaba en los alrededores del pueblo, llenos de moraderos provisionales, atraídos por la festividad del Carmen, y por la actividad mercantil, que durante ocho días de feria pone en circulación doscientos mil soles poco más o menos.

A las siete de la noche se dirigió Santiago al templo triste y desmantelado del pueblo, rezó el rosario y la novena de la virgen, con la compunción y el acento plañidero de su raza. Concluido el rezo, más de doscientos indígenas de ambos sexos se sentaron en filas simétricas, rezando en voz

baja, conversando con el vecino, mascando su coca y bebiendo a hurtadillas algún sorbo de pésimo aguardiente de caña.

Extraño era ese conjunto de gentes de ambos sexos entre las que no faltaban ebrios, q' en una monstruosa promiscuidad pasaban la noche en el templo, familiarmente sentados, en inmediato contacto, en conversaciones privadas y en la semioscuridad de ese templo frío y húmedo: sin embargo, esa es la costumbre y los párrocos, la autoridad civil y los vecinos son mudos espectadores de esa profanación que horroriza al pensar lo que puede pasar allí entre gentes sin cultura, excitadas por el alcohol y por la calenturienta acción de la coca, que puede llevar la imaginación hasta el delirio.

Al día siguiente, el indio estaba enrolado entre unas treinta personas de ambos sexos: los hombres llevaban un tamboril colgado bajo el brazo izquierdo, golpeándolo incesantemente con la mano derecha, al compás del ayarachi manejado por la mano libre. Esa música monótona, triste, casi lúgubre sirve para danzar en la puerta del templo una especie de contra danza llena del carácter melancólico de esa raza, que ha visto desaparecer su paternal gobierno, sus leyes, costumbres, religión y diversiones, para adquirir en cambio la opresión a la sombra de la libertad, el embrutecimiento a nombre de la civilización y el conjunto de las más extravagantes supersticiones en vez de la religión civilizadora del calvario.

El corazón se contrista al ver esa multitud tan sumisa, tan bien dispuesta para recibir la buena semilla, embrutecida por los mismos que debieran consagrarse a su adelanto, explotada por sus protectores natos y sujeta a una servidumbre que solo puede sacudir cuando el número, la especialidad de ciertas circunstancias o los trastornos políticos le dejan una momentánea libertad de acción y a la que no está acostumbrada.

La actual religión del indio está encerrada en dos palabras: superstición y fanatismo. Hay familia que se arruina para mucho tiempo, y con grande satisfacción, porque el padre, el marido o el hijo sea alferez, por lo menos una vez en su vida; es decir, porque venda cuanto tiene para costear una fiesta religiosa que termina por una bacanal de tres, cuatro o más días, en medio de la embriaguez y de los excesos más brutales; pero ha sido alferez, y más de una vez ha oído sostener que es muy difícil salvarse sin haberlo sido.

En la leal Villa de Lampa, la segunda del Departamento en importancia, se hace la fiesta del apóstol Santiago con una ridiculez que raya en lo inverosímil. La imagen del apóstol cabalgado sobre un enorme caballo blanco encabritado, lleva un lujoso vestido y una espada desnuda, levantada con la mano derecha: el anda, bastante pesada, se coloca en la parte baja del templo, enfrente de la puerta, dispuesta a salir en procesión, cuántas veces hay un indio que paga una suma de dinero, para tener el gusto de ver al apóstol dar una vuelta por la plaza, seguido de veinte o treinta individuos chocarreramente vestidos con viejos uniformes militares, que se alquilan por precios crecidos, así como los caballos que montan y de los que bajan violentamente, dando en tierra con su disfrazada humanidad, por lo menos diez veces en el día.

Durante esta festividad se establece en el templo de Dios, la idolatría oficial de aquella imagen, rodeada noche y día por centenares de indios, q' empiezan por besar la estribera y acaban por la cabeza de la efigie: todo esto se sostiene y fomenta porque produce mucho dinero, y el indio lo gasta con placer, porque no hay una mano que arranque la venda que lo ciega, ¿qué puede esperarse de costumbres tan bárbaras y supersticiones sostenidas por el cálculo? el indio morirá sin ver mejorar su condición mientras no se le tienda una mano protectora, y se hagan valer sus derechos inculcándoles al mismo tiempo sus deberes. El Perú nada puede esperar de esa raza mientras la conserve en el embrutecimiento y humillación en que hoy existe y mientras la ilustración no le cree necesidades que la estimulen al trabajo y la adquisición; pero adquisición garantida y apoyada con toda la fuerza de las leyes: la desconfianza desaparecerá entonces, y el indio trabajará una vez que conozca que él solo disfruta el producto de su trabajo.

La feria terminó con más o menos incidentes y Santiago, aumentado ya su peculio, con la venta de las mantas de su compadre y del contenido de sus cargas, formó de nuevo éstas con algunos objetos robados o comprados, continuó su marcha por el llano que conduce a la quebrada de Sicuani.

Al pasar por uno de los muchos pueblos dismantelados y casi sin población que bordan la quebrada, el indio vio acercársele un hombre que le propuso venta por unas riendas tejidas de piel, que llevaba en la mano con ese objeto. Santiago pidió por ellas tres pesos, encareciendo su finura,

la buena calidad del canutillo y cien cualidades más. El comprador tomó las riendas, las examinó detenidamente y ofreció diez reales por ellas; el indio sonrió de tal propuesta y se negó a aceptarla; pero su interlocutor, que era hombre de hecho, puso los diez reales en la mano del vendedor y le volvió la espalda, llevándose las riendas: Santiago protestó y siguió a ese hombre reclamando su especie; éste volvió furioso, le dio un fuerte empellón y agregó con voz furibunda: si me sigues incomodando, canalla, estreno el chicote en tus lomos. Santiago se detuvo y no dijo más palabra; pero trató de ver la casa en que entraba su salteador: esta curiosidad le fue fatal, pues dos sujetos de la misma catadura vieron las riendas, se informaron del precio y se fueron derechos a Santiago, pidiéndole otras, que él negó tener: uno de los interlocutores tocó el atado que el indio tenía en la espalda, y en seguida desató el nudo que lo sostenía, y obligó al indio a sacar las riendas: ambos tomaron las que encontraron mejores, y dejaron diez reales por cada una. Santiago, ciego de furor los vio retirarse y solo después de mucho rato ató nuevamente su manta sobre la espalda y salió del pueblo, con el alma llena de odio y de rencor: él robaba clandestinamente; pero a su vez era robado a viva fuerza y con un ribete de golpes e injurias; sistema nada apropiado para sacar a un hombre del mal camino.

Al día siguiente llegó al pueblo de..... y preguntando a los vecinos por Justo Ticona llegó a una choza de regular apariencia en la que fue bien recibido por un indio anciano y por su mujer demasiado joven aún; el anciano llamaba sobrino a Santiago, y después de presentarle la chuspa y un trago de aguardiente del que el huésped hizo una ablución antes de beberlo, le invitó a comer. Poco antes de empezar la comida, llegó un indio de buena estatura, configuración vigorosa y un acento enérgico muy extraño en su raza; saludó cariñosamente a Santiago dándole el dictado de primo y preguntándole por su mujer y sus hijos

—No tengo hijos ni mujer, respondió el interrogado con voz sorda, estoy solo.

—¡Solo! repitió el anciano con asombro, pues ¿dónde está mi hermano Juan, mi sobrina Marta y los nietos de mi hermano?

—Los blancos entraron en la casa de tu hermano, se llevaron todos sus nietos y mataron al anciano y a la mujer porque no les servían para nada. Los ojos de Santiago vertían dos amargas lágrimas al pronunciar estas palabras. Justo exhaló un gemido, y abrazando a su sobrino dijo: pobre

Santiago, no eres tú solo el que sufres; aquí también lloramos, porque se han llevado a tu primo Mañuco de soldado, y se habrían llevado también a Perico si no les hubiera dado su mula colorada para libarse, esa mula la compró en sesenta pesos; ya ves que los blancos no nos olvidan.

Como para confirmar estas palabras, apareció en la puerta una mujer pequeña, gorda, coloradota; en su cara ancha brillaban dos ojitos verdes tan diminutos como una alverja; pero con toda la expresión de los móviles ojos de una víbora.

—Buenas noches tatas, dijo la mofletuda visitante, sentándose en un rollo de esteras, ¿dónde está la Malica?

—Está comiendo mamay, contestó Justo.

—Pues voy a verla, dijo la gorda, dirigiéndose a la cocina; allí saludó a la mujer de Justo e inmediatamente agregó: necesito que me vendas una gallina y un real de huevos.

—Bueno mamás respondió la india, y dejando su comida, fue al patio, tomó la mejor de sus gallinas, sacó catorce huevos de su cuarto y presentó todo a su visitante, recibiendo tres reales en cambio; pero no era esto seguramente lo que la Malica esperaba, porque su semblante revelaba grande inquietud: la gorda no se hizo esperar, y dijo con su acento de carraca: bueno pues, Malica, te dejo la gallina para que *me la echas* con doce huevos: esto quería decir; dentro de tres meses vengo a llevarme doce pollos y la gallina por los tres reales que te doy. La india tenía necesidad para conseguir doce pollos, de emplear, por lo menos veinte huevos y dos gallinas, pues por la baja temperatura, la incubación es difícil y penosa, y una vez que el pollo ha nacido, requiere el más grande esmero para conservarlo y regularmente muere una cuarta parte: todo este trabajo tenía que tomarse la india para no disgustar a la esposa del sujeto más influyente del pueblo, a cuya voz el hijo podía ir de postillón, el marido de pongo, su sembrío de cebada consumido sin retribución en la primera de las frecuentes alteraciones del orden público: en fin, era preciso contar con ese apoyo y eso les salía algo caro. Si Justo tenía una ternera gorda, el señor influyente se antojaba de ella y la pagaba con veinte reales, siendo su valor de seis u ocho pesos: si nacían en la casa media docena de cochinitos, la señora color de betarraga compraba al momento uno por cuatro reales para que al año se le entregase un cebón que valía diez pesos; pero esta explotación les procuraba al menos un apoyo sin el que su familia

estaba perdida; y sin embargo, en una sola vez en que el señor influyente se hallaba fuera del pueblo, se llevaron un hijo y robaron la mula al otro. Imagínese lo que será, para el ánimo cuitado de un indígena, la pérdida de sesenta pesos, que por lo menos le han costado un año de economías, y se apreciará el valor de estos hechos.

Santiago refirió detalladamente a sus parientes la rápida historia de sus desgracias. Justo y su hijo escuchaban con una especie de concentración colérica esa cadena de males inferidos con un egoísmo sin medida: donde quiera que se notaba uno de los rasgos de venganza del narrador, los dos oyentes cambiaban una mirada de inteligencia y aprobación.

Luego que concluyó el relato, Justo volvió a presentar la chuspa bien provista a su sobrino y a su hijo, y tomando un tono profético dijo al primero: mira Santiago, yo nací en el pueblo de Ollantaytambo, y mi padre me enseñó a besar las enormes piedras que nuestros abuelos suspendían a la grande altura de la fortaleza, y que los blancos van a admirar sin comprender la fuerza sobrenatural de una raza esclavizada por ellos; porque nosotros somos esclavos, y nuestros amos no saben siquiera si tenemos chuño y coca para no morir de hambre. Después de este paréntesis, continuó Justo: los estrechos senderos cortados en el cerro que está al frente del Inti-guatana, los escalaba con la rapidez de un zorro y lloraba sobre los asientos tallados en la peña natural del cerro, en que se sentaban nuestros Caciques. Tenía gran placer en bañarme tendido en el sólido asiento de la Ñusta, que cubierta por un dosel, recibía el agua cómodamente sentada en aquel trono de una sola pieza de piedra, negra como el cuervo. Las tres columnas del puente que nuestros padres dejaron, y que los blancos emplean hoy para formar un puente ridículo de cable y palos, eran mi delicia. Tú no has visto eso Santiago: el Ollantaytambo es un río terrible en sus avenidas, y de ordinario carga bastante agua; pues bien, nuestros mayores tomaron para servirles de columna en el costado del pueblo, un peñón natural capaz de resistir un empuje de agua diez veces mayor: al centro formaron un ancha base de piedra menuda y, sobre ella levantaron una columna de grandes peñas, que va angostándose hasta la cima. Como los fuertes golpes de agua podían dañar esa columna, empujaron al centro del río y hacia el sitio de la corriente más fuerte, dos enormes piedras, colocadas a poco distancia una de otra, y en el mismo sentido de la corriente. El agua de las fuertes avenidas, que apenas basta para

cubrirlas, choca allí violentamente y se abre en dos brazos remansos, de los que el más fuerte tiene que chocar en la peña natural e inmóvil de un costado, mientras que el otro pasa mansamente por el ojo del otro costado. Las piedras para ese puente debían ser solo dos, una para cada ojo; pero llegaron los mistis y todo pereció.

Yo quería mucho todas estas cosas, y mi padre, que sabía leer, tenía ganados y era amigo del cura y del Gobernador, me hacía entender estas obras de nuestros mayores y lloraba al explicármelas.

Un día tratábamos de levantar un cuarto en nuestra casa, y nos interrumpió un hilacata que nos llamaba a nombre del Gobernador; fuimos al momento, y encontramos en vez del Gobernador a un oficial que se marchaba, hasta Ayacucho con veinte soldados, porque temían a los indios, a causa de Pumacahua que estaba levantado y había tomado Arequipa con su ejército, después de amarrar a las autoridades realistas del Cuzco: el jefe de esa tropa nos indicó que saliésemos, mi padre y yo, de propios, a pie y con una paga insignificante: yo acepté, con tal que dejaran a mi padre que era anciano: pero el oficial se encaprichó, y como mi padre se negase siempre a salir, lo mandó estirar y le dio treinta azotes; yo, ciego de cólera, tomé un gran garrote, y acercándome por detrás a ese malvado le descargué tal golpe en la cabeza, que rodó al suelo arrojando un arroyo de sangre: de un salto me puse en la calle, y emprendí una carrera desesperada, bajo los tiros de los soldados que me perseguían. A las dos horas estaba en salvo en una puna y el oficial yacía, bien muerto, en la iglesia.

El anciano tirado en la cama lloraba por ... que en la noche pude ir a consolarlo. Desde entonces, ya no era posible vivir en nuestro pueblo, y nos concertamos para vender el ganado y salir de Ollantaytambo a establecernos en la puna, donde no se nos conocía y era difícil que dieran con nosotros, cambiándonos el nombre; así se hizo, y mientras se preparaba la marcha, llegó tu padre que estaba ausente; al punto nos trasladamos a las alturas de Condoroma con el apellido de Ticona que era el nuestro. Desde entonces, no se ha pasado un año, sin que haya tenido que llorar por causa de los blancos, lo mismo que tu padre: todos nuestros hermanos padecen lo mismo, y sin embargo, nosotros que somos más que ellos, nos dejamos apalear como perros en vez de sostenernos. Ya yo no puedo porque soy muy viejo, continuó el anciano después de un largo silencio; pero ustedes se irán después de todos Santos a Huancané, donde está

mi cuñado Nicasio que es el jefe de una junta considerable que se está preparando para degollar a los blancos en un día: hasta entonces descansaremos. Los dos indígenas doblaron la cabeza por toda respuesta, y siguieron desvalijando la chuspa y la bota de Justo.

El dos de noviembre en que la Iglesia hace la conmemoración de los difuntos, el atrio del templo del pueblo de presentaba un aspecto singular: más de trescientos indígenas de ambos sexos, sentados sobre las piernas cruzadas, tenían delante una mesita, o una manta negra, sobre la que aparecía una cantidad de maíz, chuño, quinua, quesos, huevos y otros productos del país. Las monteras franjadas, los llicllas más finas y nuevas y el topo de plata, habían salido a brillar, y los indios, ocultando cuidadosamente la botella o la bota de aguardiente, empezaban por rezar en voz baja y concluían por un recitado monótono, medio lloro y medio canto, así que las libaciones de la bota había trasegado una buena parte de su contenido, suministrando lágrimas a los ojos y pena al corazón.

En el interior del templo, el espectáculo no era menos extraño, y sí más repugnante: a cada costado de la nave que formaba todo el cuerpo del templo se veía una fila de columnas de distinta forma y elevación, cubiertas por paños fúnebres y adornadas por algunas velas de cebo o estearinas, cuya luz amarilla y vacilante entristecía el recinto. Al pie de cada túmulo, una mesa oculta por un paño negro, sustentaba una docena o más platos llenos de frutas, pastas y confituras, cuyo aspecto hacía recordar a los mercaderes que obligaron al manso Redentor a tomar el azote para lanzarlos del templo. A cierta hora salió el párroco revestido de capa y sobrepelliz y precedido por la cruz alta, empezó por la primera mesa de la nave, delante de la que cantó un responso, en cuya virtud hacía suyo todo lo que estaba encima; esto se repitió en todas las mesas y después en cada uno de los asientos del atrio, en que aguardaban los indígenas que les llegara su vez de obtener el responso, y entregar las provisiones. Ese mercado que contrista el ánimo del que cree, es un pretexto para la burla y el sarcasmo de parte de los enemigos jurados del culto, que toman el abuso como arma contra el principio, dañado positivamente por ese materialismo, que desprestigia las prácticas de la Iglesia y previene el ánimo de muchas gentes para quienes la exterioridad es todo.

El indio no encuentra, pues, sino el negocio, aún en las prácticas que debían desviarlo de él, para que su pensamiento se fijara en todo lo que

debe creer de elevado y superior a la materia: si las supersticiones del indio son un rico filón que explotan sus pastores ¿quién las desarraigará de su ánimo? Vivirán bajo su yugo y morirán sin haber adelantado un paso en el camino de la ilustración cerrado para ellos por barreras invencibles y merced a una ceguedad sostenida por el interés más sórdido y egoísta.

Después de dos días, los indígenas se despidieron de Justo, que al abrazar a su hijo le hizo esta prevención con tono solemne: dirás al hermano de tu madre: Justo no puede venir porque está muy viejo y la mujer sola; pero aquí tienes en su lugar a tu sobrino que no te hará extrañar la falta de su padre; este dice que le manda al hijo de su hermano, que es Santiago, leal y valiente, y que aborrece a los blancos más que a Satanás: dínos pues lo que haremos y no tendrás más que mandar.

Los viajeros se pusieron en marcha y seis días después salían de Pucará. En la puerta de una casa vieron a un hombre que se apeaba de una mula, diciendo en alta voz a otro con quien hablaba: despáchame pronto porque a las siete debo estar en Lampa. Santiago dijo a su compañero: Ya no iremos por Nicasio, sino por Lampa, pues este blanco que se apeó de la mula, es el que me robó mi último hijo y es preciso que lo espere en la cuesta de Choconchaca.

—Bueno, repuso el otro, trotaremos fuerte para llegar antes. Ambos a la vez tomaron un trote menudo y rápido como el golpe de una mula. Con pequeños descansos, ese trote duró más de cuatro horas, en los que recorrieron sus leguas; al finalizar éstas el sendero estaba cortado por un cerro de mediana elevación, hasta cuya cima era menester ascender para bajar por el lado opuesto al llano que conduce a Lampa.

Una pequeña eminencia domina el camino hacia la izquierda y a una distancia muy pequeña de la angosta y profunda grieta que corta el declive del cerro. Santiago se colocó sobre esa eminencia, a cuyo borde hizo rodar un peñasco, diciendo al mismo tiempo a su primo: al pasar el blanco recibirá esta piedra en la cabeza y no hablará más: a juzgar por lo que digo en Pucará no debe tardar en presentarse.

Ya lo tienes cerca, dijo el otro, pegando una oreja al suelo: está pasando al frente de este sitio por el rodeo del otro lado: un minuto más y estás despachado.

—Mira, observó Santiago, señalando al jinete que aparecía en el alto, y levantando el peñasco hasta la altura de su pecho: un momento después se

oyó un golpe seco y la carrera de una bestia: Los dos indígenas escucharon por un momento y luego descendieron al sendero; un cuerpo humano yacía en el camino sobre un charco de sangre que seguía brotando de la cabeza, horriblemente abierta.

Con gran precaución, para no mancharse de sangre, registró Santiago los bolsillos de su víctima y sacó algún dinero: el otro iba a tomar el reloj, pero se lo estorbó diciendo: no, eso compromete, toma el dinero que no habla, y alargó a su primo la mitad del botín: en seguida tomó el cuerpo inerte por un pie, lo arrastró hasta el borde de la grieta y lo dejó rodar al fondo: vete ladrón, dijo, y se volvió a su compañero añadiendo: ahora por las alturas y muy de prisa, a Huancané. Perico, movió la cabeza en señal de asentimiento y empezaron a desandar parte del camino que habían traído, sin bajar al llano. Van dos: decía sordamente Santiago, una sonrisa feroz se pintaba en sus labios.

Cuatro días después, los dos viajeros mascaban tranquilamente la coca que los ofrecía el tío de Perico, diciéndoles al mismo tiempo: dentro de ocho días tendremos una reunión en la cabaña del tata Pablo, y entonces trataremos de lo que se debe hacer ¡ojalá que esta vez no se presenten inconvenientes que vengán a retardar el día de la libertad!

Los blancos duermen descuidados, y somos veinte para cada uno; si no hay traidores ni cobardes, en una noche no quedará quien lleve la noticia a sus soldados de Puno ¿estás decidido Santiago?

—He jurado matar diez blancos, contestó éste con energía, y aún me faltan ocho.

—Los blancos son maliciosos, y algunos se defenderán.

—Morirán maltratados y nada más.

Ocho días después, más de doscientos indios se hallaban formando un círculo en derredor de unos diez o doce que danzaban al son de los pitos que ellos mismos tocaban; el vestido de los más singulares era ostentado con cierto alarde orgulloso y satisfecho. Un traje femenino de lienzo blanco, colgaba de su cintura hasta los bolsillos, dejando ver los enormes zapatos de cuero burdo atados sobre el empeine con un cinto del mismo cuero; el pecho adornado de pasamanería falsa y algunas piezas de cobre o plata, estaba cruzado por bandas de cintas de color: un círculo de plumas de colores, de dos pies de largo, cubría su cabeza, y se balanceaba durante la danza, animada por el pito de caña que tocaban

los indígenas con una uniformidad desesperante: dos individuos hacían resonar incesantemente sus tambores suspendidos del cuello, sin alterar una nota de su indefinible música.

No con poca frecuencia circulaba una bota de aguardiente, o el cántaro de chicha de cebada, produciendo un aumento de excitación en la música y el baile.

Durante las cuatro o seis horas que duró esta danza, Santiago no se había separado sino muy pocos momentos de una joven india rolliza, lozana y bien formada, a la que presentaba con frecuencia un vaso de chicha, algún trozo de carne asada o un poco de ají.

Los grades ojos de la india, se fijaban en Santiago con esa mirada melancólica e indecisa de su raza, mientras este devoraba con la vista las mórbidas formas de sus torneados brazos y de su seno elevado y lleno, medio descubierto por una camisa de algodón adornada de gruesos encajes, siendo casi la única que desplegaba tal lujo entre sus compañeras. El axo, especie de túnica sin mangas ni cuello, se abría sobre el pecho, dejando descubierta la camisa y se desplegaba en la cintura bajo una faja de lana muy fina, de tejido indígena.

A las siete de la noche, un toque especial dio la señal de partida a las mujeres y a los jóvenes, y todos los hombres de cierta edad entraron en una habitación de paja de bastante extensión, en que tomaban asiento sobre sus piernas cruzadas, o sobre los pies apoyados por la punta en el pavimento.

Santiago se despidió de la joven y le dijo con acento cariñoso: mañana te pediré para el servinacuy, y si tu padre consiente serás mi mujer.

La india bajó los ojos sin responder y Santiago entró el último en la pieza en que más de cuarenta hombres escuchaban al tío de Perico, que en su lengua nativa les hablaba así: Aquí está presente Santiago Ticona, a quien los blancos han quitado sus tres hijos, han matado su mujer y a su padre, y lo han reducido a la miseria: esta no es la historia de Santiago, es la de todos nuestros hermanos, parientes y amigos, que no viven sino para servir y enriquecer a los mistis ¿debemos seguir por más tiempo siendo esclavos de estos perros, que pueden morir en nuestras manos en un solo día?

—No, no, no, contestaron todos al mismo tiempo.

Entonces el anciano dueño de la cabaña, llamado el tata Pablo, tomó la palabra; inútil sería, dijo, referir las crueldades y los robos de los mistis; no hay uno solo de nosotros, que, una o muchas veces no haya tenido que llorar sus injusticias, sus golpes o sus injurias: todos pensamos del mismo modo y solo nos falta tener paciencia para encontrar la oportunidad, callar como un sepulcro, y no acometer a un blanco sino cuando la victoria sea segura y la ocultación fácil: el zorro no es grande ni fuerte, y sin embargo se come la mayor de las ovejas; hagamos como él.

—Sí, sí, sí, repitieron en coro.

Pues a trabajar, dijo Pablo con voz solemne: silencio y constancia, y después, Dios apoyará la justicia.

Concluida esta breve conjuración, la chuspa recorrió toda la asamblea; en seguida se sirvió aguardiente en una gran vasija de barro. Pablo fue el primero que introdujo en ella el pulgar y el índice, y pronunciando algunas palabras, hizo saltar el aguardiente al suelo: la vasija recorrió también la asamblea por orden de antigüedad, repitiendo cada uno la ablución. Cuando el último hubo bebido su trago, empezaron a salir, después de despedirse respetuosamente de Pablo.

Al día siguiente, Santiago compró una ternera, un poncho de lana bastante fino y de diversas colores, seis libras de coca y una arroba de aguardiente; se puso un vestido nuevo, y dejando las ojotas, se calzó unos zapatos tres pulgadas más largos que sus pies, se dirigió a la choza de Nicasio, y después de saludarlo respetuosamente, se sentó a su lado, le presentó la chuspa repleta de coca, de la que ambos tomaron una buena porción, permaneciendo en silencio por más de un cuarto de hora; Santiago lo interrumpió diciendo: te traigo esta ternera, este poncho, un poco de coca y aguardiente, y te pido a la Lorensa para el servinacuy: tú sabes, por mi tío Justo, que soy honrado y valiente: tus nietos no serán indignos de ti.

—Está bien Santiago, contestó pausadamente Nicasio, la Lorensa me dijo anoche que deseaba ser tu mujer: yo la quiero mucho; y pensaba tenerla siempre a mi lado pero el padre no debe descasar a su hija; aguarda, pues, dijo, saliendo de la choza. Diez minutos después volvió trayendo por la mano a su hija, y presentándola a Santiago, le recomendó que la tratase como a hija y que le fuese fiel. El indio abrazó a su futuro suegro, y se llevó a Lorensa a su choza: una vez allí le besó ambas manos y le dijo: esta es

tu casa, tú sola mandarás a tu Santiago: en seguida se alejó, dejando a su prometida muy meditabunda y un tanto asustada.

El servinacuy es una de las costumbres más notables de los indígenas. Antes de contraer matrimonio reciben a la novia de manos del padre y la tienen a su lado durante un año, haciendo vida común, guardándole todo género de consideraciones y observando cuidadosamente sus costumbres, su laboriosidad y su carácter.

La mujer cacica patea el ganado e hila el vellón; si se emprende un viaje, ella cabalga el asno y el indio la sigue a pie, lo que se verifica al revés una vez celebrado el matrimonio.

Si pasado ese tiempo no han podido convenirse, o sus recíprocos intereses lo exigen, el indio devuelve a la mujer a sus padres y ambos quedan enteramente libres: si, por el contrario, se han avenido, se celebra el matrimonio con festejos y concurrencia de los parientes; siendo este último lo más general, pues el indio mira como deshonoroso separarse de una mujer buena, y esta cree tener una tacha, si se ha casado sin que preceda esa prueba. El tiempo va extinguiendo esta práctica, antes indispensable.

La conspiración indígena seguía sorda y terrible, sin dar más señales de vida que algunos asesinatos aislados. Los acontecimientos de los años sesenta y seis y sesenta y siete vinieron a probar a los indios que su valor es impotente contra el arma y la disciplina del ejército; pero ¿el indio no comprenderá que necesita armarse, y no lo conseguirá más o menos tarde?

Ojalá que el aliento del vapor, que bien pronto escalará la cordillera, sea el bautismo regenerador de esa raza desposeída, y dé su parte en la prosperidad del Perú, a esa porción de sus hijos, que hasta hoy podemos llamar con justicia: Los desheredados. El día de la reparación será grande para la patria, porque la justicia que es el más grande atributo de la Omnipotencia, brillará después de tres largos siglos para los hijos de Manco.

José L. Recabarren

Arequipa, agosto 17 de 1870

5. Opresión, dogma y purificación. La representación de la violencia en *El Sexto* de José María Arguedas¹⁴³

JESÚS FRANCO SALAZAR PAIVA

5.1. Introducción

El Sexto, novela publicada en Lima en 1961, está marcada por el tema de la violencia. Ello se debe, en gran parte, al contexto en el que se desarrollan los eventos narrados: una histórica prisión en la que confluyen grupos disímiles y agresivos, los cuales se hostilizan al punto de generar una tensión que se convierte en la regla de la cotidianidad.

En su momento, la temática de la novela fue considerada de mucha actualidad y de firme presencia social, pues si tomamos en cuenta que fue escrita en una época en la que surgieron múltiples grupos políticos opositores y grupos armados que se rebelaron contra gobiernos dictatoriales u hostiles a los movimientos de izquierda, la represión y la figura del preso político en el imaginario nacional adquieren matices casi costumbristas. El Perú, como otros países de América Latina, padeció el azote del militarismo y de la represión. Si bien la experiencia penitenciaria de Arguedas que sirvió de base a la ficción de esta novela ocurrió en los años treinta, la mirada de

143 Deseo agradecer y reconocer el apoyo del escritor Alonso Cueto Caballero, quien fue mi asesor de tesis de licenciatura, la cual analizó otros temas de esta novela de José María Arguedas. Los consejos y los comentarios que me brindó fueron muy ilustrativos. Asimismo, agradezco al profesor Eduardo Huárag Álvarez, quien amablemente me invitó a participar en este conjunto de ensayos que intentan sugerir algunas líneas sobre la relación de la violencia y la literatura latinoamericana.

esta experiencia política está filtrada por el avance del marxismo como discurso político en una época de represión y de romanticismo revolucionario. Este contexto es mencionado por el crítico chileno Ariel Dorfman, en uno de sus más recordados ensayos, cuando señala lo siguiente: “La dictadura americana, para Asturias y para otros autores, frustra todo asomo de bondad, y el Arcángel Miguel, como ha observado Cedomil Goic, termina en los infiernos de las cárceles americanas por haberse atrevido a levantar su mano contra el Señor”¹⁴⁴

El Sexto es una novela en la cual la dictadura es una figura capital que aplasta la rebeldía social y combina la represión política con la delincuencia más perversa que pudiera concebirse. En el contexto de la cárcel, la violencia es un elemento cotidiano y constituye el eje que unifica la terrible realidad por la que atraviesan los personajes de la novela. Por ello, el propósito es comprender cómo se representa en más de una dimensión y con múltiples textos subyacentes que merecen ser desentrañados. En otras palabras, la violencia en *El Sexto* es un principio constructor de la naturaleza narrativa, pues trasciende la simple anécdota e imagen de lo grotesco. Por naturaleza narrativa se entiende a la problemática misma de la historia y también al discurso, puesto que las diferentes reacciones de los personajes suponen virajes y peripecias en el cuerpo de la narración. Lo señalado tiene vinculación con lo que señala Roland Forgues: “La cárcel con toda la depravación humana, la perversión sexual, la violación, la prostitución homosexual, se convierte en el símbolo mismo de la explotación de la que padecen los trabajadores y de la violencia que sufren de parte de los explotadores”¹⁴⁵

En ese sentido, para adentrarnos en el tema de la violencia en la novela, tenemos que trascender el carácter agresivo de las imágenes y encontrar las relaciones subyacentes que articulan una metáfora literaria de la realidad peruana, según la concepción cultural y política de José María Arguedas.

144 Dorfman, Ariel. *Violencia e imaginación en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 1972, p. 23.

145 Forgues, Roland. *Del pensamiento trágico al pensamiento dialéctico*. Lima: Horizonte, 1989, p. 97.

5.1.1. La violencia en *El Sexto*

Sería equivocado pensar que la violencia que acontece en el penal del Sexto es únicamente de carácter físico. Si bien encontramos numerosas escenas devastadoras de agresión física y sexual, la multiplicidad de agresiones que irrumpen en este contexto posee una densidad que sobrepasa la brutalidad de la violencia que padecen muchos de los reclusos. Es decir, se integrará a la interpretación de la violencia todo acto que anule la individualidad, entendida como la expresión de la autenticidad, y que atente contra la dignidad y la libertad del individuo. Por ello, la violencia física que se inflige en el penal posee alcances simbólicos y alude a tradiciones y problemáticas tales como la visión colonial y los prejuicios raciales. Asimismo, podemos considerar como parte de la representación de la violencia al dogmatismo y al fanatismo político que se impone sobre lo cultural y que sofoca la iniciativa y la afectividad del individuo.

Para entender los alcances de la violencia física se analizará al personaje afroperuano, puesto que es el principal perpetrador de las acciones más cruentas y de indignantes abusos en el contexto de la novela. Existen otros actores importantes en el ejercicio cruel de la violencia y son, fundamentalmente, los delincuentes del primer piso; sin embargo, los presos afroperuanos poseen un papel preponderante en la novela.

Por un lado, se sostiene que en la representación de los personajes afroperuanos prima una concepción que los sitúa como cómplices de la opresión y la dominación hacia los más débiles, especialmente los indígenas. En consecuencia, con este análisis se tendría una primera característica de la representación de la violencia en la novela: símbolo de la histórica explotación de la sociedad peruana. Por otro lado, cuando se menciona que el dogmatismo y el fanatismo son ejemplos concretos de violencia, se hace referencia al rigor con que la doctrina se impone sobre el individuo y que perpetúa esquemas de exclusión étnica y cultural.

El proyecto revolucionario de los primeros partidos de masas de la nación posee una mirada foránea que desprecia el aporte cultural autóctono, pues no lo integra en sus postulados y se asume como el único camino para conseguir un cambio en el orden social y político. Dentro de ese marco, en la novela se observa cómo el costeño desprecia al serrano y considera que su observación del mundo es fantasiosa e inferior. Podemos

encontrar abundantes ejemplos en las afirmaciones de los presos comunistas del penal. Para estos militantes, el indígena debe renunciar a su cosmovisión mítica y al sentimiento arraigado en la tierra. El sentimiento indígena es un estorbo para la racionalidad que debe primar en el militante comprometido con la revolución. Gabriel, el protagonista y alter ego de José María Arguedas, perteneciente al mundo indígena cuestiona este desprecio y, desde su perspectiva, defiende la pervivencia de los valores provincianos e indígenas. Esta violencia es la relativa al desprecio y a la exclusión de los pueblos históricamente olvidados en nuestra sociedad, por lo que el aspecto cultural se convierte en una dimensión sofocada por lo ideológico. Esa violencia es especialmente importante para Gabriel, quien quiere manifestar claramente que la cultura es quizá el camino más sólido para asentar una oposición al avance del poder económico extranjero y a la explotación nacional. En consecuencia, tendríamos un segundo alcance de la violencia: símbolo de una mirada eurocéntrica y de un racismo arraigado en el seno de la sociedad peruana.

Por último, existe un tipo de violencia que es justificada por Gabriel y Policarpo Herrera, el Piurano. Está relacionada con la purificación del cosmos perturbado por la degeneración y el abuso; vinculada con la justicia que no puede obtenerse por medios oficiales, debido a la impunidad con que actúan los principales malhechores del penal. Asimismo, se ejerce al margen de la lucha y la doctrina de los partidos políticos, pues es asumida por dos presos apolíticos. Consiste en asesinar a Puñalada, el delincuente de raza negra más despiadado del penal. Se obtiene así un tercer alcance simbólico de la violencia en *El Sexto*: la lucha propuesta por Gabriel para transformar la realidad sumergida en las injusticias de la sociedad.

En suma, se observan tres tipos de violencia representados en la novela. Dos de violencia entendida como dominación e imposición y otro entendido como un intento legítimo de violencia, los que se analizarán detenidamente en las siguientes secciones, de acuerdo con el orden de enunciación expuesto.

5.2. La violencia y la representación del personaje afroperuano en *El Sexto*

El preso afroperuano es considerado un agente del abuso y de la explotación. Su presencia está marcada por la crueldad y por las actividades más execrables que ocurren en la penitenciaría. Están, por ejemplo, mayoritariamente implicados en el tráfico ilícito de drogas, alcohol y en el proxenetismo a través de la prostitución de los presos más débiles.

El caso del preso Puñalada es fundamental en la representación del grupo afroperuano. Este criminal es un rufián y un asesino despiadado. La imagen de Puñalada es paradigmática para otros personajes de raza negra, puesto que algunos no poseen una identidad propia, sino que se subordinan absolutamente a él y emulan su modo perverso de vivir. Puñalada, como está representado, se convierte en un símbolo de toda su colectividad en la prisión. El ejemplo que manifiesta mejor los alcances representativos de la figura de Puñalada es el del preso afroperuano que está apostado en la celda de Clavel, cuidando el tráfico sexual al que es sometido este último. Este joven de raza negra es el pupilo de Puñalada y al final de la novela se encargará de reemplazarlo, luego de su confuso asesinato. Otro ejemplo lo constituyen los presos de raza negra que lo acompañan en sus acciones perversas, como la violación de Libio Tasaico, el adolescente andino que es encarcelado injustamente en la prisión. A estos individuos se les denomina los “paqueteros” de Puñalada.

Por otro lado, se puede mencionar otro ejemplo que tiene una especial relevancia: el Zambo Vago, quien en la novela carece de nombre y en algunas ocasiones lo llaman de esa forma, y es un caso extremo de barbarie y violencia. La actividad que desempeña para obtener dinero es la exhibición de su inmenso miembro viril. A todos los reclusos les ofrece mostrarlo a cambio de dinero. Él será, finalmente, el asesino de Puñalada, según su propia confesión. El caso del Zambo Vago permite observar que los presos afroperuanos representados en la novela están inmersos en la violencia física y encarnan la violencia destructiva, pues en la muerte de Puñalada encontramos un ciclo; es decir, el que ejerce la máxima violencia –cuyo nombre, por ello, es característico– muere por la misma violencia: es apuñalado. Asimismo, una vez destruido Puñalada, la función del tormento dentro del penal es asumida por su pupilo, como

mencionamos en el párrafo anterior. En consecuencia, se puede afirmar que el preso afroperuano en la novela es la encarnación misma de la violencia que desangra la vida dentro del penal. Es eliminado por un preso afroperuano, pero resurge en otro: nos hallamos frente a un movimiento circular, un eterno retorno.

5.2.1. Concepciones subyacentes en la representación del preso afroperuano

En el caso de los afroperuanos también se pueden advertir aspectos históricos del ámbito letrado que circundan la construcción de la imagen de este grupo étnico en la sociedad peruana, con la cual Arguedas, como intelectual y escritor que reflexiona sobre la realidad del país, dialogará: asumirá preceptos y cuestionará otros, inevitablemente.

¿Cuáles son esos aspectos a los que se alude? Por ejemplo, los hombres y mujeres de origen afro llegaron al continente americano en condición de esclavitud y, por esa razón, mantuvieron un vínculo directo con sus amos: los europeos colonizadores y luego los criollos. Los esclavos africanos se asimilaron con mayor rapidez a la cultura criolla, a diferencia del indígena. Luis Alberto Sánchez anota un detalle del problema cultural entre estos tres grupos raciales en su artículo *El hombre: los africanos*: “Para compensar las humillaciones que le imponían sus patrones, se jactaba de una antojadiza superioridad sobre el indio”¹⁴⁶. Por estas razones, se construye progresivamente la imagen del afroperuano como un individuo más cercano a los esquemas coloniales implantados por sus amos.

La tensión entre estos dos grupos –el afro y el indígena– genera una rivalidad que tiene sus orígenes en los inicios de la sociedad virreinal. Esta tensión es importante para comprender y contextualizar la visión negativa del afroperuano ante los ojos de los hombres andinos. En el caso de *El Sexto*, esta tensión es fundamental para comprender la presentación del afroperuano: una imagen degradada y perversa, por estar coludida con

146 Sánchez, Luis Alberto. “El hombre: los africanos.” En: Campos, José (comp.). *Letras afroperuanas*. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010, p. 319.

las autoridades del penal, que son a la vez los cómplices y protectores del poder económico nacional y extranjero.

Además de esta concepción sobre el afroperuano asociada al amo, el pensamiento letrado también ha mantenido cierto recelo en torno a este grupo humano. Estos reparos en torno a su integración nacional no posibilitaron en la realidad una verdadera integración entre el sector criollo o dominante y el sector afroperuano marginalizado. Se puede apreciar esta afirmación en lo que José Carlos Mariátegui señala en un artículo titulado *Las corrientes de hoy, el indigenismo*:

El aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más nulo y negativo aún [que el del chino, el cual es considerado negativo por Mariátegui]. El negro trajo su sensualidad, su supervisión, 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.¹⁴⁷

Mariátegui, considerando la visión eugenésica imperante en su tiempo, establece una ponderación: el negro fue un óbice para la concreción de un adecuado mestizaje cultural. Para Mariátegui, el negro no pudo haber aportado a la cultura, sino que, por el contrario, la estorbó, limitó y dificultó la posibilidad de una adecuada integración cultural y, en consecuencia, la formación de una nación con valores culturales firmes que provendrían, básicamente, de la hispanidad y del mundo indígena. De hecho, el discurso intelectual que señala nociones similares a las de Mariátegui suele incurrir en esta concepción racista por beneficiar el mestizaje “básico” de la peruanidad entre los dos bloques dicotómicos que estuvieron en conflicto desde la Conquista. Basta con mencionar una frase contundente de Jorge Basadre en un breve texto: “En resumen, fue el suyo un aporte de sensualidad y de superstición”¹⁴⁸.

147 Mariátegui, José Carlos. “Las corrientes de hoy: el indigenismo”. En: Campos, José (comp.). *Letras afroperuanas*. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010, p. 309. El subrayado es del autor de esta contribución.

148 Basadre, Jorge. “Las clases populares: los negros”. En: Campos, José (comp.) *Letras afroperuanas*. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010, p. 315.

También recordemos, si apelamos a una mirada diacrónica más detallada, la célebre escena de *Los frutos de la educación* de Felipe Pardo y Aliaga. En esta pieza teatral se observa que la hija de la familia criolla protagonista danza la zamacueca –baile afro– y, por ello, es objeto de burla y desprecio. Asimismo, es emblemático el caso de una novela de Juana Manuela Gorriti. En la novela de folletín titulada *La quena* se puede observar que la esclava negra se colude con su amo español para impedir que la mujer de la que él está enamorado pueda concretar su unión con un rival. Lo peculiar es que la mujer pretendida es una criolla y el rival es un mestizo descendiente de la nobleza incaica. La exhibición de las razas y las posiciones sociales no puede ser más evidente. Este ejemplo, por lo tanto, es especialmente útil para ejemplificar la representación del afroperuano como un “enemigo,” vinculado con lo que Mariátegui denominó la “herencia colonial”. En *El Sexto* esta noción será fundamental para la representación, sobre todo, de Puñalada.

Esta representación posee un punto especialmente concreto en la figura del gallinazo. Se puede citar como ejemplo el fragmento de un ensayo breve de Abraham Valdelomar Pinto sobre la figura del gallinazo:

El gallinazo, esta característica alada y negra de la Ciudad de los Reyes, es para las aves lo que el negro es para los demás hombres... Es como una maldición de padre agustino dicha en una cámara oscura a las doce de la noche. Negro y brillante cual dibujo de tinta china, el gallinazo es la negación de la luz... Y nada se parece más a un negro viejo, retinto, que un gallinazo.

...

El gallinazo camaronero solo es comparable al negro que se mete en política. El gallinazo merece un capítulo aparte en la psicología del Perú. El gallinazo es un individuo. Yo lo haría sujeto de derecho.¹⁴⁹

Este fragmento puede constituirse como un gran compendio de lo mencionado en este acápite. En la figura del gallinazo se simboliza la presencia del negro y, por un lado, se le reconoce como un elemento

149 Valdelomar, Abraham. “La psicología del gallinazo.” En: Campos, José (comp.) *Letras afroperuanas*. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010, p. 299. El subrayado es del autor de esta contribución.

característico de la ciudad de Lima –centro administrativo desde el tiempo colonial–; y, por otro, se animaliza el recelo y el prejuicio contra este grupo humano en esta ave oscura y carroñera. Este texto, evidentemente, es una burla y una percepción racista que al parecer tenía un arraigo en el léxico popular de la Lima de los años veinte y que pudo estar fácilmente vigente en los tiempos en que Arguedas estuvo preso en el Sexto. Puñalada es constantemente relacionado con el gallinazo y será apodado así por otros presos, aspecto que se comentará más adelante.

En conclusión, en esta panorámica revisión de las concepciones en torno al hombre de raza negra en la literatura nacional se ha podido notar la visión de lo afro como una cultura asimilada a la criolla y, por ende, el prejuicio que consideraba al afroperuano como un agente de la herencia colonial y que no contribuyó a la forja de una cultura nacional. Estos prejuicios históricos se pueden percibir claramente en la novela, como se ha mencionado y se analizará a continuación.

5.2.2. Puñalada o el azote de los esquemas de dominación en metáfora

Comencemos esta sección observando una breve escena en la cual Puñalada es calificado como un “gallinazo”:

El piurano se le acercó hasta topar casi su vientre con el del negro.
 – ¡Repíte'eso gallinazo! –le gritó–. ¡Repíte'eso, mierda de gallinazo!
 Nos quedamos pendientes de la mano del negro. Este balbuceó algo;
 en la piel de su cara apareció una corriente de color ceniza.¹⁵⁰

Esta escena es la amenaza que le profiere el Piurano al delincuente, luego del cinismo con que este último se burla del deplorable acto de violación que él mismo cometió contra Libio Tasaico. Gallinazo es un calificativo especialmente dedicado para este personaje, un notorio elemento nocivo de Lima: Puñalada es como el gallinazo, animal representativo de la capital, como él lo es del Sexto. Por ello, se asocia fácilmente la figura del

150 Arguedas, José María. *El Sexto*. 6ª. ed. Lima: Horizonte, 1980, p.154. Se hace referencia a la edición de este año en lo sucesivo.

preso afroperuano con el mundo de la penitenciaría. Aquí se observa lo que se ha mencionado, Valdelomar recoge la imagen del gallinazo como un elemento grotesco de la capital peruana, pero propio de la sociedad criolla. En ese sentido, estas imágenes construyen la simbología de Puñalada. Los gritos de este personaje, sus golpes y sus crímenes son los representativos de la cárcel, que a la larga es la metáfora de la sociedad y del sistema opresivo.

Este sesgo letrado presente en la configuración de un personaje literario es importante para comprender la complejidad de la función del grupo afroperuano. No se podría reducir, en este caso, la representación de los afroperuanos de la novela a un mero caso de racismo crudo. Además, el racismo como manifestación de la visión personal del autor, o el cuestionamiento de la presencia del mismo, no es motivo de estudio en este ensayo; por ello, se considera que es preciso rescatar el rol del afroperuano, en tanto personaje coludido con el dominador, como un individuo que pervierte y atormenta al hombre débil y “moralmente puro”. Observemos, por ello, cómo en *El Sexto* se califica a Puñalada como una herramienta de la represión:

El “Puñalada” es el azote con que el capitalismo raja nuestro frente. Ha estropeado a los políticos. Han salido locos de su celda; es peor que Maraví en eso. Están amaestrados. Ninguno tiene sentencia. Los guardan aquí únicamente para cuchillo de los políticos. “¡Puñalada!”, ahístá su nombre. Parece escogido por el General mismo y por Míster Gerente de las minas del Cerro. Ellos también andan abrazaditos como los jefes del primer piso.¹⁵¹

Esta cita, proferida por Cámac, es peculiarmente ilustrativa. En ella podemos observar dos dimensiones de lo que se asume del afroperuano desde la “tradición” esbozada: es un miembro servil y un cómplice del criollo, del amo, del poderoso en contra de la libertad. La concepción de Cámac –que sin duda es una perspectiva desde el lado andino– le otorga una condición subordinada al señalar que está “amaestrado” por los poderosos con los que se encuentra coludido.

151 Arguedas. Ídem, p. 91.

Prueba de lo mencionado en el párrafo anterior es el momento en que los presos políticos protestan ante el terrible espectáculo que supuso el inicio de la explotación sexual del preso Clavel:

Llegó el Cabo.

—Le agradeceré que entregue al Comisario esta comunicación que está firmada a nombre de todos los políticos —le dijo Luis.

—Ya no está el Comisario —contestó.

—Déjela al oficial de guardia. Debe ser entregada hoy mismo.

El Cabo dudó; buscó a “Puñalada”

—¿Tiene que consultarle? —le preguntó Pedro en forma confidencial.

—¿A quién? —dijo el Cabo, y se dirigió hacia las oficinas.¹⁵²

En este episodio se puede observar la complacencia flagrante de las autoridades frente a las atrocidades de Puñalada. Este detalle enfatiza la idea del afroperuano como un elemento coludido con el poder opresor. Esa relación se ve reforzada, pues como se puede ver, Puñalada llena un vacío de poder concretamente. Su poder está confundido entre el papel de las autoridades penitenciarias, quienes también son los representantes de la represión para el caso de los políticos. El poder corrupto y el abuso de Puñalada se convierten, por ende, en emblemas del sistema injusto.

Por otro lado, hay otros métodos de tortura en el personaje de Puñalada, especialmente marcados por su azote. Conviene, por ello, analizar el caso del negro zapateador, Sosa.¹⁵³ Este es un personaje secundario muy peculiar y representa una suerte de excepción en la representación de los afroperuanos. Es un vago; es decir, es uno de los reclusos más humildes y débiles del penal. Sosa, incluso es víctima de la corrupción política por parte de los represores, según lo que destaca Pacasmayo: ““Puñalada” ha azotado al negro viejo, a Sosa, que aunque no lo creas, no está por vago,

152 Arguedas. Ídem, p. 92.

153 Este personaje fue un recluso que sin duda inspiró al autor en la época de la reclusión. También fue motivo de un cuento de su amigo Ortiz Reyes, el padre del antropólogo Alejandro Ortiz Rescaniere, quien también estuviera en la célebre prisión limeña (Véase, Ortiz Rescaniere, Alejandro (ed.) *José María Arguedas. Recuerdos de una amistad*. Presentación y notas de Carmen María Pinilla. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996).

sino por político. Dicen que es un gran “enemigo” del General, como yo, que ni sé bien cómo se llama”¹⁵⁴

Sosa es encarcelado injustamente, como Pacasmayo, probablemente por los infundios de un soplón que quiso ganar prestigio con alguna captura o por algún extorsionador que lo amenazó con encarcelarlo si no pagaba alguna suma. Sosa es una víctima y en el penal, simbólicamente, recibirá los azotes –imagen inequívoca de la esclavitud– del representante de los opresores, Puñalada.

Debido a la brevedad de la intervención de Sosa, conviene citar en extenso el momento de la danza y el encuentro con Puñalada, puesto que, a pesar de que la representación del personaje afroperuano es realmente degradante en la novela, Gabriel les concede, en Sosa, una manifestación de humanidad a través de la música y la danza:

El negro viejo zapateador se dirigió a su celda y apareció en seguida con una quijada de burro en la mano. Empezó a bailar rascando los dientes de la quijada con otro hueso. Avanzó así hasta el centro del pasadizo. Un viejo criollo lo siguió, imitando con dificultad el baile. El negro se detuvo y puso en el suelo los dos huesos.

–¡Anda! ¡Silba pué! –le dijo al viejo criollo.

Yo había visto bailar al son de los diablos en la calle de Santa Catalina, desde mi cuarto de estudiante. Seguí a los bailarines hasta el barrio de Cocharcas. Varios negros marcaban el ritmo en quijadas de burro que rascaban con pequeños huesos. Era una danza monótona y penetrante. El negro viejo del Sexto no bailaba ese son. Era un zapateado fino. Con el cuerpo encorvado y los brazos sueltos, danzaba con maestría. Los políticos salían a las barandas, los del segundo piso también asomaban al corredor para verlo. Los vagos formaban entonces un ruedo cerrado, con suficiente espacio.

...

El negro empezó a bailar. Sus zapatos viejos y demasiado grandes golpeaban el piso con energía increíble, marcaban un ritmo feliz. La danza conmovía los rígidos muros, los rincones oscuros del Sexto; repercutía en el ánimo de los presos, como un mensaje de los ingentes valles de

154 Arguedas. Óp. cit., p. 171.

la costa, donde los algodones, la vid, el maíz y las flores refulgen a pesar de polvo.

Terminaba el negro, fatigadísimo, cada figura del baile. Sin embargo, su compañero y él iban animándose.

...

“Puñalada” vino pronto con su azote. Dispersó a latigazos a los vagos. El negro viejo y su compañero se quedaron solos. Los vagos y los “paqueteros” no los atropellaban porque Maraví los protegía. Gastaban las limosnas en coca y ron.

“Puñalada”, por primera vez, los azotó.

...

El negro zapateador lloró. El otro se quedó sentado.¹⁵⁵

En este fragmento encontramos un esquema ya mencionado: el negro y el criollo como un binomio articulado culturalmente. Gabriel, además, los vincula como una manifestación específica de la ciudad de Lima, cuando recuerda haber observado una danza del acervo afroperuano, el son de los diablos, desde su cuarto de estudiante. Esta manifestación cultural es una manifestación de humanidad que es aplacada por el látigo de Puñalada, quien investido con estos símbolos de opresión azota a los danzantes, casi como un capataz de esclavos, como un criollo, pero es un negro: hay una fusión simbólica que impone la condición colonial. En suma, la “colonialidad” de Puñalada se opone violentamente a la muestra de humanidad de Sosa. Con su baile, este hombre ingresa en la cosmovisión narrativa de Arguedas. Así, su baile representa la naturaleza de la costa, la cual produce vida pese a la esterilidad del desierto. No obstante, esa conexión con la naturaleza se ve aplastada violentamente por el azote de la represión y la dominación política.

5.3. Violencia de los partidos políticos

Los militantes de los partidos políticos reclusos en el penal –el Partido Aprista Peruano y el Partido Comunista del Perú– atraviesan por una rigidez

¹⁵⁵ Arguedas. Ídem, pp. 169-170.

que los aprisiona incluso en niveles insospechados. Estos individuos se encuentran plenamente sumergidos en la disciplina y en la verticalidad de la vida militante. No existe la amistad ni la solidaridad "interpartidaria", sino que mantienen una constante enemistad ideológica que los enfrenta sin conseguir un resultado positivo concreto, pues la lucha dentro de los muros de la prisión no posee ningún alcance político que contribuya al cambio social que anhelan. Esta situación es destacada por William Rowe: "Arguedas no da mucha importancia a las diferencias ideológicas entre el Apra y el Partido Comunista. Más bien, los dos partidos emergen gratuitamente hostiles entre sí y con exageradas diferencias doctrinales que parecen irrelevantes."¹⁵⁶

Estos presos son individuos que promueven enfrentamientos constantes y fútiles. Las peleas que abundan se refieren a conflictos e intrigas que son enlazadas hábilmente y, muchas veces, sin tener un asiento en temas de la militancia política, pero que generan las más encendidas controversias. Esta agresividad está sustentada en las opiniones negativas que los partidos poseen del bando opuesto; estas opiniones anulan toda posibilidad de un debate racional y culminan en un odio mutuo que solo produce una aporía. Muestras concretas de estas opiniones estériles son los constantes prejuicios que sostienen los líderes de las respectivas facciones. Pedro, líder de los comunistas, considera que los apristas siempre rehúyen el debate ideológico, porque su accionar implica movilizar sus alcances políticos de acuerdo con las circunstancias; incluso los acusan de prácticos, fascistas y oportunistas. Luis, líder de los apristas, considera que los comunistas están estrechamente vinculados con los intereses de la URSS y que, en consecuencia, constituyen un brazo más de los intentos de esta antigua potencia por posicionar su hegemonía, lo que cuestionaría que los comunistas representen los intereses nacionales.

La hostilidad de los partidos políticos es un elemento constante que determina la convivencia del penal, pero es precisamente esta atmósfera la que sostiene la violencia que se resume en la fuerza impositiva de las agrupaciones políticas sobre los individuos reclusos en el penal. Los partidos políticos se convierten en una realidad que violenta la naturaleza

156 Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979, p. 127.

del ser humano y destruye su iniciativa y su afectividad. Por ello, los debates y diálogos de los presos políticos atraviesan por una serie de ejes, como destaca Vicente Otta: “En todos estos diálogos se mezclan dos tipos de problemas. 1) el que se refiere a la lealtad y fidelidad al partido y la ideología comunista versus la solidaridad y fraternidad por el hombre de carne y hueso, por el hombre sufriente; y 2) la comprensión de la realidad tal como lo dicta el enfoque partidario y la comprensión de esa misma realidad desde la observación objetiva, la mirada de un hombre libre de anteojeras.”¹⁵⁷

En estos límites se observa la fricción entre los enfoques partidarios y la sensibilidad de un individuo que es testigo de la crítica realidad social peruana. Por ello, para el narrador-protagonista, Gabriel, este enfoque político es sumamente perturbador e injusto y será cuestionado severamente por él, por razones que se expondrán a continuación.

5.3.1. El caso de Gabriel: la “infernalización” de lo urbano y la reacción contra la violencia de los partidos

Los partidos políticos poseen un espíritu colectivo, una dimensión de integración social; sin embargo, se imponen sobre el individuo sin querer escuchar el aporte que nace de la sensibilidad y de la cultura de sus militantes. Muchos de ellos son de origen provinciano, como, por ejemplo, el aprista Freyre, que es de origen puneño, o el comunista Alejandro Cámac, quien procede de la región de Cerro de Pasco. Existe un importante número de reclusos provincianos que son representantes de la vasta riqueza cultural y de especial relevancia para el sustento histórico y cultural del país. En el contexto de la apertura del país al mercado internacional y la firme presencia de fenómenos imperialistas, la defensa del acervo cultural autóctono es peculiarmente importante para Gabriel y esa será la postura que defiende infatigablemente. Estas concepciones se pueden reconocer en las siguientes palabras de Gabriel, dirigidas a su amigo Cámac, su compañero de celda:

157 Otta, Vicente. “El socialismo mágico como opción del Perú andino mestizo.” En: www.nosotrosperu.org. Consulta: 12 de enero de 2011, p. 4.

Cámac, el Perú es mucho más fuerte que el General y toda su banda de hacendados y banqueros, es más fuerte que el mister Gerente y todos los gringos. Te digo que es más fuerte porque no han podido destruir el alma del pueblo al que los dos pertenecemos... he visto a ese pueblo bailar sus antiguas danzas; hablar en quechua es todavía en algunas provincias tan rico como en el tiempo de los incas. ¿Tú no has bailado el toril en Sapallanga y en Morococha misma? No te has sentido superior al mundo entero al ver en la plaza de tu pueblo la "chonguinada", las "pallas" o el "sachadanza". ¿Qué sol es tan grande como el que hace lucir en los Andes los trajes que el indio ha creado desde la conquista? ¡Y eso que tú no has visto las plazas de los pueblos del Cuzco, Puno, Huanavelica y Apurímac. Sientes, hermano, que en esos cuerpos humanos que danzan o que tocan el arpa y el clarinete o el pinkullo y el siku hay un universo; el hombre peruano antiguo triunfante que se ha servido de los elementos españoles para seguir su propio camino. Los ríos, las montañas, los pájaros hermosos de nuestra tierra, la inmensa cordillera pelada o cubierta de bosques misteriosos, se reflejan en esos cantos y danzas. Es el poder de nuestro espíritu.¹⁵⁸

Notemos que la identidad provinciana se encuentra en el mismo nivel que la lucha partidaria: la firmeza de la tradición milenaria de la cultura andina es la égida que puede sostener con mayor vigor la lucha de un pueblo; el provinciano unido, desde las cercanías culturales, es capaz de ser más fuerte que los grupos políticos y económicos hegemónicos del país. Esta sensibilidad es, sin duda, minoritaria en un contexto urbano de desprecio hacia el serrano. Observemos, por otro lado, que en las palabras de Gabriel, la riqueza cultural del país se fundamenta en una larga y sólida tradición que sería una variable fundamental para la lucha contra las fuerzas de explotación y dominación, tanto de origen extranjero como nacional. Entonces, por ello, estos aspectos son especialmente importantes para Gabriel.

Debemos, pues, considerar el firme valor de lo provinciano que cobra una especial significación en medio de una ciudad capital que se presenta como hostil ante sus ojos. Es importante, en esta contextualización, el hecho de que el espacio carcelario esté estrechamente vinculado con la

158 Arguedas. Óp. cit., p. 92.

ciudad de Lima y que, por lo tanto, exista una suerte de visión negativa en torno a la ciudad capital: el penal es un lugar de tormento y de corrupción moral y, más aún, si consideramos que la cárcel se encuentra situada en el corazón de la capital del Perú. Lima es una ciudad perversa, ante los ojos de Gabriel, porque pervierte al provinciano. Desde su perspectiva, la ciudad asume con normalidad la delincuencia y la inmoralidad. Esa también es la opinión de uno de los personajes importantes –Policarpo Herrera, el Piurano–,¹⁵⁹ quien destaca lo siguiente: “¡Hasta qué extremocidades llega el humano en la Capital, que dicen! ¿Quién tuerce así el alma del humano?”¹⁶⁰

El provinciano se encuentra en un ambiente contaminado que se opone a la pureza y belleza de sus comunidades natales. En ese marco, Gabriel se percata de que los partidos políticos no poseen una mirada similar hacia el Perú profundo, sino que, por el contrario, son otra faz de la imposición cultural al fundarse en visiones foráneas o excesivamente racionales para juzgar una realidad que posee múltiples matices. Desde la perspectiva de la novela, los históricos partidos políticos de masas peruanos son actores que se autoproclaman como defensores de la identidad peruana y de los más desfavorecidos integrantes de la nación; sin embargo, actúan sin considerar las propuestas provenientes del acervo cultural milenario del país, asentado, desde la perspectiva de Gabriel, en el contexto andino. Gabriel lo manifiesta explícitamente en las siguientes palabras, cuando enfrenta a Pedro, luego de la muerte de Alejandro Cámac:

—Tú excitabas sus nervios, lo inquietabas, agrandabas sus defectos. Ahora mismo hablas como un pequeño burgués sentimentaloides.

Guardé silencio; lo examiné. Estaba animado, encendido, por primera vez dominado por las pasiones.

—Pedro –le dije– Usted no conoce la sierra. Es otro mundo. Entre las montañas inmensas, junto a los ríos que corren entre abismos, el hombre

159 Mario Vargas Llosa destaca en *La utopía arcaica* que la identidad del provinciano –y, especialmente, del serrano– es tan fundamental en oposición a la corrupción urbana y de lo costeño que inclusive Policarpo, el Piurano, pese a ser originario de una región que políticamente pertenece a la zona geográfica de la costa del Perú, es oriundo de una zona que pertenece a la parte serrana del departamento de Piura: Chulucanas.

160 Arguedas. Óp. cit., p.181.

se cría con más hondura de sentimientos; en eso reside su fuerza. El Perú es allá más antiguo. No le han arrancado la médula...¹⁶¹

Gabriel, en principio, destaca la exigua consideración que Pedro posee en torno a la cultura andina y a los sentimientos, elementos tan arraigados en el hombre serrano desde su punto de vista. En ese sentido, Gabriel se posiciona como el representante de una tendencia autóctona fundada en la firmeza de la subjetividad y en el sentimiento como raíz y amor por la tierra; para Gabriel es inconcebible la defensa de los intereses del Perú, sin una velada defensa de la cultura nacional. Sin embargo, Pedro, en su rol de líder comunista, asume que la presencia de Gabriel propició que Cámac acrecentara su añoranza del terruño y recordara su música; es decir, que afectara su formación ideológica y que debilitara, por causa del sentimiento, su cada vez más apagado estado de salud: "...Tú eres un sentimental pequeño burgués y él era un indio emotivo. Nunca asimiló bien la doctrina. Era un comunista intuitivo por su clase y su casta... Tú lo entusiasmate. Cantabas música de serranos, y él se decidió a fabricar una guitarra...".¹⁶²

Pedro los tipifica como individuos defectuosos para los alcances de la lucha revolucionaria, porque son sentimentales, condición que, desde el punto de vista de Gabriel, es andina. El sentimiento es considerado una manifestación "burguesa", enemiga de los valores proletarios considerados importantes para su lucha y, por lo tanto, un defecto que los militantes deben eliminar si desean constituirse como "comunistas ejemplares". En el caso de Pedro se puede observar cómo el sentimiento ingresa, incluso, dentro de las categorías de lo racional; él, como costeño, podría ser partícipe de la posibilidad de otorgarle otra dimensión a sus pasiones. Aquí el problema político se intercepta con la dicotomía costa-sierra. Notamos que Gabriel no considera que esto sea posible. Ello se enmarca en una condición más general que Ana Housková explica en términos más generales en la siguiente cita: "En las proclamaciones de los militantes apristas y comunistas destacan dos principios: ellos son los propietarios de la verdad y le dan categoría al odio. La polémica con su odio es la

161 Arguedas. Ídem, p. 121.

162 Arguedas. Ídem.

polémica con el proyecto racionalista. Pues el odio de los militantes no es una pasión humana, el reverso del amor, sino un principio teórico, un procedimiento racional: odio de clase, odio de partido.”¹⁶³

Estos matices conceptuales y estas clasificaciones que Pedro realiza son fundamentos que se imponen en el individuo y que permiten mantener esquemas de exclusión y de alienación en el militante. La presión del partido trata de acallar la expresión humana y cultural y las sofoca: la violencia se percibe y el propio Pedro es víctima de su ideologización.

Por otro lado, en la crítica de Pedro se percibe un desprecio racial ante la música y la cultura de los serranos. Por ello, para Gabriel los políticos cometen el mismo error en el que incurre el enemigo contra el que se enfrentan –el imperialismo y la explotación–, puesto que en ambos proyectos, el hegemónico y el revolucionario, existe un subyacente afán de borrar la identidad andina y provinciana para introducirlos como individuos marginales de la sociedad urbana o como simples militantes de una revolución anclada en ideologías eurocéntricas. Ante ello, refiriéndose a las clases dirigentes del país de su tiempo, Gabriel comenta lo siguiente:

Se empeñan ahora en corromper al indio, en infundirle el veneno del lucro y arrancarle su idioma, sus cantos y sus bailes, su modo de ser, y convertirlo en miserable imitador, en infeliz gente sin lengua y sin costumbres. Están arrojando a los indios por hambre, de las alturas, y los amontonan en las afueras de la ciudades, entre el polvo, la fetidez del excremento y del calor. Pero se están poniendo una cuña ellos mismos. A un hombre con tantos siglos de historia, no se le puede destruir y sacarle el alma fácilmente; ni con un millón de maleantes y asesinos.¹⁶⁴

Por ello, la concepción de Gabriel¹⁶⁵ desestima la lucha partidaria porque incurre en los mismos errores que sus enemigos políticos y aparece

163 Housková, Ana. “El quijotismo en *El Sexto* de José María Arguedas”. En: [Varios]. *Arguedas en el corazón de Europa*. Praga: Universidad Carolina de Praga, 2004, p. 85.

164 Arguedas. Óp. cit., p. 93.

165 Es interesante observar que el mismo José María Arguedas establece esta preocupación en un ensayo compilado por Ángel Rama titulado, precisamente, *La cultura: un patrimonio difícil de colonizar*. Observemos con atención los dos siguientes fragmentos: Puse a la consideración de los colegas que una cultura superviviente, a pesar de los varios siglos de vasallaje absoluto de sus portadores, bien podía ofrecer valores y elementos

como una postura marcadamente occidental y de mayor vinculación con la sensibilidad costeña.¹⁶⁶ Esta imposición es manifestada explícitamente por Pedro: “—Tú necesitas un compañero como Torralba —me dijo Pedro— eres un idealista desbocado. Torralba es feliz; sabe poco, es un comunista nato, como Cámac, pero costeño. Te ayudará a concluir la guitarra, a poner los pies en el suelo.”¹⁶⁷ Torralba es un correligionario de Pedro y de Cámac, amigo de Gabriel y, aunque un tanto intuitivo y sentimental, es costeño; por ende, está alejado de los “defectos” de la afectividad del hombre serrano. Gabriel no puede concebir una lucha a favor de la patria en la que la ignorancia en torno a la cultura andina sea un pilar, puesto que, para él, la contradicción sería flagrante.

En ese sentido, la propuesta de Gabriel apuesta por la capacidad de expresión del individuo conectado con el colectivo; en *El Sexto*, el individuo es el hombre unido con el universo de la comunidad, con la naturaleza y con el pasado. El individuo es libre para sentir y defender la pervivencia de su cultura, desde la perspectiva de Gabriel. De hecho, existe una exploración muy personal de la novela si consideramos el rol de Gabriel como narrador hegemónico del discurso narrativo; sin embargo, nunca deja de tener arraigo con su pasado, su comunidad y sus pasiones. Podemos observar esta situación en una declaración del célebre narrador-personaje, cuando señala su procedencia:

Yo me crié en un pueblo nubloso, sobre una especie de inmenso andén de las cordilleras. Allí iban a reposar las nubes. Oíamos cantar a las aves

que siguieran influyendo y acaso convendría que persistieran, por lo mismo que la cultura de los grupos dominantes tenía, sin duda, rasgos y características “feas” y “cruelles”... Las potencias que dominan económica y políticamente a los países débiles intentan consolidar tal dominio mediante la aplicación de un proceso de colonización cultural (p. 185-186).

Arguedas afirmaba que la dominación política era también cultural y se debía establecer una lucha frontal contra todo tipo de imposición que anulara el aporte que nace de nuestra propia tierra. En la novela este problema es sinónimo de deshumanización, de alienación y destrucción del espíritu del hombre. Ello, no lo olvidemos, está estrechamente vinculado con la cultura, en la postura de José María Arguedas.

166 Ello cobra más sentido si lo vinculamos con la escena del azote de Puñalada. Este recluso limita la humanidad de Sosa al azotarlo cuando Este se encuentra danzando. El esquema dominante —contra el que luchan los presos políticos— representado en Puñalada, acaba con la iniciativa y la cultura del individuo.

167 Arguedas. Óp. cit., p. 134.

sin verlas ni ver los árboles donde solían dormir o descansar al mediodía. El canto animaba al mundo así escondido; nos lo aproximaba mejor que la luz, en la cual nuestras diferencias se aprecian tanto. Recuerdo que pasaba bajo el gran eucalipto de la plaza, cuando el campo estaba cubierto por las nubes densas. En el silencio y en esa especie de ceguedad feliz, escuchaba el altísimo ruido de las hojas y del tronco del inmenso árbol. Y entonces no había tierra ni cielo ni ser humano distintos. Si cantaban en ese instante los chihuacos y las palomas, de voces tan diferentes, el canto se destacaba, acompañaba al sonido profundo del árbol que iba del suelo al infinito e invisible cielo.¹⁶⁸

En este fragmento encontramos una declaración que tiene que ver propiamente con el firme compromiso de Gabriel con su comunidad y con la naturaleza. Su comunidad está casi confundida con los linderos del paraíso. Este fragmento es coherente con un sentido fundamental de la novela: el valor de lo provinciano. En ese sentido, los partidos políticos en *El Sexto* son la antítesis de la comunidad andina-provinciana: son colectivos negativos que no generan ni vida ni libertad, sino alienación y aniquilamiento del ser humano.

La violencia de los partidos emerge con fuerza porque Gabriel perturba el orden que imperaba. Gabriel es amigo de Cámac, comunista, y de Juan, aprista. Gabriel se vincula con individuos del segundo piso y con un acto de filantropía –el socorro de un sujeto enloquecido y ultrajado, apodado Pianista– interrelaciona a los tres pisos de la penitenciaría que se encontraban alejados. Gabriel desestabiliza el esquema social y político del penal y por ello es un blanco fácil de la violencia que ejercen los partidos políticos sobre los individuos. Esta puede ser considerada, dicho sea de paso, una característica propia de los personajes arguedianos, como señala José Alberto Portugal:

Ya he señalado la semejanza de Gabriel con el personaje de Ernesto,¹⁶⁹ en cuanto ambos son personajes que se mueven entre territorios rígida-

168 Arguedas. Óp. cit., p. 13.

169 En relación con lo expresado por Portugal podemos encontrar una relación interesante entre Gabriel y Ernesto: los dos son forasteros, “waqchas”; sin comunidad, sin partido político. Esto muestra que los conceptos están ampliamente ligados.

mente demarcados, en desafío de las fronteras. El rasgo externo de esta condición en Ernesto era su errar por los distintos mundos de Abancay y la hacienda circundante, cruzando y creando puentes de toda clase. Gabriel, por su parte, transita por distintas celdas, por los distintos pisos de la prisión. Este movimiento abre otros espacios. Gabriel transita por distintos campos políticos, lo que le permite establecer relaciones fundamentales con Cámac entre los comunistas y Mok'ontullo entre los apristas, aunque esto se hace no sin consecuencias problemáticas.¹⁷⁰

Es conveniente analizar las incidencias de este tipo de violencia en algunos de los personajes. Gabriel encuentra una masa uniforme de presos. Se observa, indirectamente, que la opresión de la rigidez –y exclusión– de la militancia ahoga al propio Pedro; sin embargo, conviene explorar esta situación en personajes como Juan “Mok'ontullo”, Alejandro Cámac, entre otros, para contemplar cómo la novela retrató la pugna entre lo humano, la cultura y la política, y cómo esto supone una representación completa y compleja de la violencia.

5.3.2. El caso de los presos políticos: Cámac y Juan

Entre los presos políticos hay diferentes niveles de subjetividad; por un lado, experimentan una asimilación profunda que los sobrepasa y propicia que actúen con una impetuosidad cercana al fanatismo y, por otro, hay una manifestación concreta de la individualidad, la cual no ha sido erradicada con las ideas políticas. Para observar este fenómeno se analizarán dos casos concretos: Alejandro Cámac, militante comunista, y Juan “Mok'ontullo”, militante aprista.

5.3.2.1. Alejandro Cámac

Alejandro Cámac es, étnicamente, un indígena. Ello, como ya se ha señalado, es observado como un defecto por Pedro; sin embargo, más allá del defecto o la virtud, los militantes presos asumen la procedencia como una marca indeleble y fundamental que influye en el actuar político. En

170 Portugal, José Alberto. *Una incursión en lo inarticulado. La obra de José María Arguedas*. 2ª. ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011, p 279.

unas palabras que intercambia con el líder comunista, Juan señala con contundencia la diferencia racial y cultural existente: “Además, compañero, ¿cree que hay diferencia entre Cámac y yo? –replicó Pedro. —¡Diferencia! Como entre Dios y el diablo. Piensan igual, señor, pero no sienten igual. Cámac es indio.”¹⁷¹

Juan establece una distinción que señala una dicotomía: lo racional y lo emocional. Para este personaje, el indígena está sobre todo en la última dimensión y esa condición, aparentemente innata, lo aleja de ser un militante como Pedro.

Esta diferenciación es interesante para el aprendizaje de Cámac como comunista. Él es consciente de su limitación teórica y tenemos, por ello, a Pedro siempre cerca de él, cuestionando sus concepciones. Luego del episodio que relata el gesto de filantropía de Gabriel hacia el vago Pianista, se genera una polémica desatada por Luis, el líder de los reclusos apristas. Los delincuentes del primer piso, pese al intento de Gabriel por salvarlo de las inclemencias del clima y del penal, terminan asesinando al vago para robarle la ropa que Gabriel le había obsequiado para cubrirlo. El resultado es considerado, equivocadamente, como una acción premeditada y maliciosa de Gabriel para causar revuelo en el penal y afectar la imagen de Juan. En medio de ese contexto, Pedro, Cámac y Gabriel discuten en la celda de este último. Conviene observar lo que Pedro y Cámac intercambian en el diálogo para comprender la presencia represora del líder comunista:

—Los vagos, asesinos y ladrones consideran el tercer piso como algo inalcanzable, ahora se ha establecido cierto contacto.

—¡Ladrones vagos, asesinos! –contestó Cámac—. ¿Acaso un comunista debe hablar así, en esa forma? El “Pianista” era un pobrecito inocente; valía más que yo y tú, camarada, por sus sufrimientos. Nosotros tenemos la esperanza, es el sol que nos alumbramos por dentro. El “Pianista” era la peor víctima de la sociedad capitalista.

—Gabriel precipitó su muerte. Pero tú, compañero siempre hablas sobre lo que ves, teorizas a base de tu experiencia personal. Así vas derecho a la confusión. Los tres pisos del Sexto deben mantenerse separados para

171 Arguedas. Óp. cit., p. 39.

que exista el orden, el orden dentro de la prisión sin el cual no podemos mantener nuestro propio orden.¹⁷²

Cámac, como Gabriel, también manifiesta su compasión hacia los más débiles de la sociedad. En un contexto como el de la prisión, la compasión quizá constituía un acto fútil; sin embargo, en el débil encuentra una base para la lucha partidaria más auténtica y con resultados prácticos, ya que el desvalido constituye el elemento más importante de la revolución y de los ideales políticos de los recluidos por militar en estas agrupaciones políticas. No obstante, ello solamente se contempla en un nivel abstracto que no incluye la lucha contra la injusticia cotidiana, el abuso y la explotación que sufren los desvalidos más cercanos, es decir, los de la cárcel. Esta reflexión cobra mayor sentido si observamos la mirada simbólica del problema, pues esta cárcel y estos abusos son una gran metáfora de la explotación social del sistema imperante.

En el caso de Gabriel y Cámac es el lado más humano y personal el que permite que se desarrolle una mirada compasiva en favor de los más débiles y no las abstracciones teóricas del comunismo ni del aprismo; el lado humano está, evidentemente, vinculado con todo lo afectivo y es la naturaleza afectiva;¹⁷³ sin embargo, la práctica que mantienen los políticos es mucho más firme con sus postulados que con el compromiso de combatir la cruda realidad, incluso que ellos mismos padecen; los cuadros de explotación y de maltrato no son objeto de protesta —lo serán luego, cuando prostituyan a Clavel, pero por razones extremas que terminan desuniendo a los líderes políticos. Sin embargo, pese a todo, el liderazgo de Pedro se impone y la identidad partidaria se solidifica en la sensibilidad de Cámac, incluso para los temas referentes a la lucha contra la explotación y la injusticia social. Esto se puede percibir claramente en la conversación

172 Arguedas. *Óp. cit.*, p. 69.

173 Es importante observar el detalle que menciona Ana Housková con respecto a una constante en la narrativa de José María Arguedas respecto de la naturaleza del débil: Los personajes débiles no son marginales. En las novelas de José María Arguedas el mundo no les pertenece a los fuertes: no se acepta el punto de vista del éxito. La conciencia de la debilidad es una conciencia más precisa del mundo: la humildad significa percibir la totalidad del universo (89).

que ya citamos entre Gabriel y Cámac, en la que se conversa sobre la danza, la música y la cultura andina en general:

—¡Háblame así! Yo te haré tu guitarra; antes de morirme oiré todavía que la tiemblas. Porque yo estoy muy mal por dentro. Sólo los comunistas...
—Pero yo no soy comunista, Cámac; muchos otros participan de los ideales de justicia y libertad, acaso mejor que los comunistas.¹⁷⁴

Cámac, dentro de los alcances de su sensibilidad y la defensa de los valores de su cultura, no puede prescindir de la ideología de su partido, pese a no ser considerado un comunista absolutamente asimilado a la doctrina. Cámac es un individuo que se encuentra en ámbitos limítrofes. Gabriel motiva que su compañero de celda recuerde su pasado y su cultura; despierta en él su naturaleza —en el sentido ya matizado líneas arriba—, pero se encuentra con una base dogmática profundamente asentada en este recluso comunista. Sin embargo, Cámac representa para Gabriel un ejemplo de la firmeza de los valores andinos, que se sitúa en una suerte de estado intermedio entre el dogmatismo y la afectividad; es un personaje ubicado en el mismo límite de la violencia infligida por la rigidez doctrinaria.

El momento más importante de la crisis de la violencia dogmática se produce en el momento de la muerte de Cámac, cuando se enfrenta con la mirada perturbadora del preso homosexual Clavel, quien estaba siendo prostituido impunemente en la prisión:

—¿Qué mal tendré? —preguntó— ¿Viste que levantó los ojos y me miró?
¡No estaba con locura en ese rato; el corazón roto tenía, más que el mío; pero seguro me ha dañado, me ha dañado con fuerza!
—Eres comunista, hermano Cámac, ¿crees todavía en presentimientos y en daños?¹⁷⁵

Poco después, Cámac fallecerá. Este detalle ratifica lo que concluimos: Cámac es un punto intermedio, en el cual la violencia ideológica generó efectos, pero que no consiguió asimilar por completo a la rigurosidad de sus postulados y abstracciones. Gabriel se asombra y Cámac muere apelando

174 Arguedas. Óp. cit., pp. 93-94.

175 Arguedas. Ídem, p. 117.

a criterios que se fundamentan en la cultura andina, en el pasado y en la tradición que su compañero Gabriel le recuerda en sus conversaciones y en sus cantos. Esa percepción se concentrará en la reflexión que realizará Gabriel poco después de la muerte de Cámac y de las honras fúnebres que le rinden: “Y quizá... dentro de treinta o cien años, en algún símbolo levantado sobre la helada plaza de esa ciudad que a los foráneos nos parece una pesadilla y a los lugareños un nido, en Cerro de Pasco, no en Morococha, el indio Alejandro Cámac permanecerá vigilando. Si aparece algún nuevo tipo de esclavitud, cualquiera que ella sea, Cámac se echará a andar de nuevo, levantando a los tiranizados; los convocará lanzando voces, igual que Pachacámac...”¹⁷⁶

Gabriel se ratifica con estas afirmaciones en su postura antidogmática y en la necesidad de revalorar el acervo cultural como parte inalienable del ser humano. Para Gabriel, son los andinos los que tienen una especial predisposición para percibir la libertad que brindan los sentimientos.

5.3.2.2. Juan

Juan es un militante aprista que forma parte de las fuerzas de choque del Partido. No conoce Lima y, en el contexto de la novela, ese aspecto puede ser considerado como una virtud, pues no ha sido “contaminado” por la corrupción que impera en la sociedad urbana; más aún si se considera su procedencia: es arequipeño; es decir, provinciano y, precisamente, serrano. Pese a ser parte de otro partido, frecuenta a Cámac y a Gabriel. En una ocasión decide ayudar a este último, cuando este socorre al Pianista. En medio del acto, interviene un homosexual conocido como Rosita, quien en el pasado tuvo un interés sentimental por Juan. Esta interacción generó una gran conmoción entre los presos políticos que ven en Juan un alto ejemplo de masculinidad. Por ello, Luis, el líder aprista, articula los eventos y los canaliza en una acusación contra Gabriel, con el objetivo de inculpar a los comunistas, a los que este último se encuentra vinculado sin ser militante, por estar recluido entre ellos:

176 Arguedas. Ídem, p. 134.

—Usted indujo a Juan a un enredo con “Rosita”. Usted sabía que hace un año, se atrevió a enviarle un papel a Juan y que se paseaba en frente de su celda. Aprovechó usted el desmayo de un vago y la amistad de Juan para inducirlo a bajar al primer piso.

...

—¡Compañeros! —gritó casi “Mok’ontullo”— ¡Expúlsenme! Esto es una porquería. Te has equivocado, Luis.¹⁷⁷

En esta ocasión observamos que Juan se opone a Luis y no se inscribe en sus preceptos. Es decir, por un lado está el rigor del partido que pretende imponer una lectura de la realidad y juzgar la acción de uno de sus militantes; y, por otro, la reacción de ese mismo individuo, quien interpreta este evento como una simple manifestación filantrópica que se está sobredimensionando innecesariamente. En otras palabras, nos encontramos ante una muestra concreta de la violencia ideológica y a la vez de un afloramiento del sentimiento individual, el cual considera que la discusión articulada por Luis escapa de toda lógica.

Sin embargo, cuál es la posición que habitualmente ocupa Juan en el esquema partidario. Juan se sitúa como un sencillo militante que aporta la fuerza física cuando es necesario. Además, deja que el partido decida y planifique las actividades que él deberá acatar; es decir, Juan mismo se subordina al rigor del partido y asume ello como parte de su identidad:

Yo no discutiré con usted. No soy discutidor. Yo peleo. Para discutir están Prieto y, sobre todo, Luis. He venido a buscar al estudiante y a Cámac.

—Le he hecho sólo una pregunta —le dijo Pedro.

—De ahí comienza la discusión; usted con su experiencia me arrincona y me derrota, falsamente. Porque con Luis sería distinto. Nosotros tenemos cerebro y músculos. Yo, modestamente, soy el músculo.¹⁷⁸

Juan se sitúa en un ámbito diferente del que ocupa Luis. Nos presenta la división cerebro y músculos: la polémica y la fuerza física. Sin embargo, pese a que Juan es un individuo que se subordina a la dirección del partido y asume su rol con orgullo, es precisamente esta condición

177 Arguedas. Ídem, p. 77.

178 Arguedas. Ídem, p. 38.

subordinada y alejada de lo dogmático lo que le otorga una sencillez especial; es decir, su poca intromisión en asuntos teóricos y políticos es una condición que le facilita una sensibilidad especial que lo distingue del rigor partidario. Por eso Gabriel lo estima y lo considera, aunque luego se decepcione precisamente por su total sumisión. Sin embargo, antes de esta decepción final, hay una muestra específica de esa consideración después de los funerales de Alejandro Cámac, en los que Juan cantó el himno político de su agrupación, pese a que no estaba programado por la dirección del partido: “Usted sintió la fuerza de sus palabras; se puso de pie. Estaba usted conmovido... ¿Prefiere, sin embargo, al fanático, que ni siquiera rindió un tributo formal al cadáver del mártir que estaba tendido allí delante de sus ojos?”¹⁷⁹

Juan muestra su lado humano en medio de una fuerte presión fanática y Gabriel lo destaca firmemente como una virtud esencial que lo distingue de los que están atrapados en el dogmatismo. Sin embargo, poco después, su presencia en la novela se oscurece porque no puede trascender el nivel ideológico del partido. Aunque marca distancia con Luis, no concibe otra forma de luchar que a través de la agrupación partidaria y su respectivo rigor. Incluso abandonará la amistad que tiene con Gabriel. La dura disciplina ahogará la libertad afectiva en su ser:

Más abajo encontré a “Mok’ontullo” apoyado en el muro, cerca de su celda. Me sorprendió tanto verlo que no le hablé. Varios apristas estaban cerca de él.

—¡Adiós, Gabriel! —me dijo.

Sus cejas habían crecido más en pocos días; aparecían como revueltas sobre los ojos. Me miró con indiferencia, como cansado.

Levantó un brazo y me volvió a decir “¡Adiós!”

—¿Estás cansado? —le pregunté.

—No —me contestó— ¡Estoy igual!

Levantó nuevamente el brazo.

—Igual —dijo—. Hasta luego.

Los otros apristas me miraron con desprecio.¹⁸⁰

179 Arguedas. Ídem, p. 124.

180 Arguedas. Ídem, pp.173-174.

En este episodio, Juan está representado en medio de una “corte” que lo circunvala y limita, un grupo de militantes oscurecidos en la sombra del partido. Juan finalmente desaparece y es nulificado en medio de esta tensión entre la polémica y la fuerza. Es sintomático, por ello, que Juan haya sido quien ayudara a Gabriel a auxiliar al Pianista, es decir, quien lo acompañó y compartió en gran medida el ideal de salvar a un ser humano destruido por la locura y las enfermedades venéreas; y que en el segundo acto de filantropía de Gabriel –el intento de asesinar a Puñalada para vengar la violación contra Libio Tasaico–, Juan desaparezca de la acción y no se involucre más con los actos de justicia a favor del desvalido que practica Gabriel.

En conclusión, podemos notar que la novela muestra en Cámac y en Juan a dos casos de individuos que se encuentran en el límite entre el rigor político y la sensibilidad que brota de la condición provinciana. En estos ejemplos, el primero se mantiene casi firme en su arraigo cultural y el otro es ensombrecido por el partido. En suma, tenemos dos personajes que representan la polémica individual entre el partido y la cultura, los cuales finalmente –pese a tener la cualidad de la sensibilidad– sucumben ante el rigor de la doctrina partidaria.

5.4. La violencia purificadora

En *El Sexto*, la violencia, desde la óptica de Gabriel, tiene una dimensión positiva cuando se trata de la eliminación de los seres más perversos de la penitenciaría, quienes, en un nivel simbólico, son los de toda la sociedad peruana, como es el caso de Puñalada. Acabar con ellos no supone únicamente un acto de justicia, sino que implica un acto de purificación que trasciende los límites de la realidad concreta: la muerte de los infames es una ablución para la naturaleza perturbada, puesto que se trata de una lucha cósmica, de reparación de la relación natural del hombre y la naturaleza ante la explotación y la degeneración.

¿En qué consiste este acto de violencia purificadora? Concretamente, en asesinar a Puñalada. Gabriel y Policarpo Herrera, el Piuruano, adoptan esa decisión luego de la violación de un inocente niño de origen serrano llamado Libio Tasaico. Es decir, este acto de violencia surge de los presos

sin partido y de los que defienden los valores provincianos. Conviene, para comprender mejor la trascendencia del acto, analizar con mayor detalle el caso de Policarpo.

Policarpo es un piurano de Chulucanas. No es un hombre culto ni rico, sino que es un modesto campesino que se encuentra recluido en el Sexto por mandato de una autoridad corrupta; es decir, se trata de una víctima del sistema. Es acusado de político y sedicioso, pero ello constituye una falsedad, puesto que él no comprende los alcances de la doctrina política. Sin embargo, pese a su condición humilde y a su ignorancia es un personaje respetado en el penal. Por ejemplo, Pedro lo describe de la siguiente forma:

Viene de las quebradas de la costa de Piura, por una intriga del Subprefecto. Tiene una historia brava. Pertenece a la clase de pequeños propietarios de la zona cañavelera. Hace moler su caña con un trapiche movido por bueyes. Durante los días de fiesta, en las borracheras, esos hombres gritan como toros y se desafían nada más que para demostrar su hombría, y luchan a cuchillo. El piurano no ha querido quedarse en el tercer piso y ha bajado al segundo. Lo tienen ya allí tres meses. Siente asco por los maricones. Yo he hablado con él algunas veces. Él puede complicar las cosas. Es muy sereno y valiente. “¿No hay aquí ningunito para mí?”, me contaba que dicen en su pueblo quienes desean un duelo a cuchillo, y lanzan guapidos, imitando el mugido de desafío de los toros.¹⁸¹

Si prestamos atención a la escena descrita por Pedro, la hombría es equiparada a la temeridad y a la agresividad gratuita. Sin embargo, la información que nos presenta el líder comunista establece los lineamientos de lo que será la lucha contra Puñalada. Los valores que sostienen esa lucha provienen de la comunidad provinciana, del acervo colectivo y de una exaltación de la masculinidad frente a la homosexualidad y a la prostitución entre hombres. Por ello, Gabriel se equipara con él, encuentra en este individuo una seducción que lo configura como un líder capaz de reestablecer el orden: “Somos de la misma laya. No valgo un solo pelo de su barba, pero sin duda somos de la misma laya. ¡Que vengan los acontecimientos, que

181 Arguedas. Ídem, p. 36.

nos rodeen los “paqueteros”! Por lo menos me hundiré en las entrañas de uno de ellos. El piurano degollará al “Puñalada”. No oirán ustedes nunca más su grito triste, como del infierno.”¹⁸²

El acto de justicia que ellos reivindican puede ser considerado una imprudencia y un sacrificio vano, pero Gabriel lo entiende como una lucha trascendental que es más importante que los vacíos del discurso ideológico. En otras palabras, la violencia que ellos avalan es la que nace del pueblo provinciano y está de acuerdo con los valores del grupo autóctono: ese acto representa la lucha colectiva en contra de la opresión (Puñalada) y prescindiendo del dogmatismo político. Una lucha amparada en los principios de la cultura y de la conexión sincera con la naturaleza: la visión cósmica –eco de la sed de justicia– legitima el deseo de venganza y el asesinato del criminal.

5.5. Conclusiones

En la novela encontramos una violencia concentrada en el ámbito de la delincuencia, que está coludida con la represión de la dictadura. Esa violencia representa claramente la situación de dominación política y económica del país, aquello que se debe combatir. En otras palabras, la violencia se convierte en la base de muchas metáforas que representan la aguda crisis social del Perú, desde la perspectiva de Arguedas. Ante esta situación hay dos tipos de resistencia: la política y la cultural. Sin embargo, notamos que la novela es muy crítica con la opción política porque deviene en un discurso abstracto que no incide en la realidad concreta y sofoca la propuesta del propio militante. La lucha política es cuestionada; sin embargo, eso no significa que la novela descarte la violencia ni la resistencia activa del pueblo, sino que cuestiona los principios que la sostienen. De ahí la pertinencia de la opción que enarbolan Policarpo y Gabriel.

Los tres tipos de violencia nos muestran una confrontación inevitable de los grupos que integran la sociedad peruana, pero lo más importante es que, para la novela, la lucha por la justicia es la defensa cabal de lo autóctono, porque el acervo propio del Perú contiene los elementos que

182 Arguedas. Ídem, p. 164.

constituyen al individuo en un ser libre, un ser con una identidad sólida que impide su absorción por doctrinas que proponen la aculturación a través de lo foráneo y de un sistema que perpetra injusticias de forma sistemática. La defensa de la cultura es una lucha contra la alienación del individuo y por ello es el tipo de violencia que la novela, a través de Gabriel, adopta como legítima. Conviene observar para futuras investigaciones las relaciones entre los símbolos y la tradición intelectual peruana de la que bebió Arguedas. En el caso de *El Sexto*, este destacado narrador manifiesta un profundo conocimiento político y de las concepciones del discurso intelectual en torno de la realidad nacional.

Bibliografía

- Arguedas, José María. *El Sexto*. 6ª.ed. Lima: Horizonte, 1980.
- Basadre, Jorge. "Las clases populares. Los negros". En: Campos, José (comp.) *Letras afroperuanas*. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010.
- Campos, José (comp.) *Letras afroperuanas*. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte, 1997.
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Forgues, Roland. *Del pensamiento trágico al pensamiento dialéctico*. Lima: Horizonte, 1989.
- Housková, Anna. "El quijotismo en *El Sexto* de José María Arguedas". En: [Varios]. *Arguedas en el corazón de Europa*. Praga: Universidad Carolina de Praga, 2004.
- Mariátegui, José Carlos. "Las corrientes de hoy. El indigenismo". En: Campos, José (comp.) *Letras afroperuanas*. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro (ed.) *José María Arguedas. Recuerdos de una amistad*. Presentación y notas de Carmen María Pinilla. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- Otta, Vicente. "El socialismo mágico como opción del Perú andino mestizo". En: www.nosotrosperu.org. Consulta: 12 de enero de 2011.
- Portugal, José Alberto. *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. 2ª. ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.
- Rama, Ángel. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica XXI, 1989.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: INC, 1979.

- Sánchez, Luis Alberto. "El hombre: los afroperuanos". En: Campos, José (comp.) *Letras afroperuanas*. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010.
- Tauro, Talía. *Psicopatología y amor en la obra de José María Arguedas (dos ensayos)*. Lima: Bendezú, 1993.
- Valdelomar, Abraham. "La psicología del gallinazo". En: Campos, José (comp.) *Letras afroperuanas*. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

6. La violencia estructural como trasfondo de *Conversación en La Catedral* (1968) de Mario Vargas Llosa

OFELIA HUAMANCHUMO DE LA CUBA

En la primera mitad del siglo XX, frente al tema literario de la violencia en los territorios rurales latinoamericanos, con su ola de masacres y abusos humanos, aparece en la escena narrativa peruana de los años cincuenta un nuevo fenómeno social: el problema de las grandes urbes. Como consecuencia del acelerado crecimiento económico de las ciudades costeras, en las capitales de departamento se fueron asentando –sobre todo en Lima– pobladores llegados de las zonas rurales con ambiciones de un futuro mejor. Así, la proliferación de las barriadas produjo en el mapa urbano el reflejo de una estructura social de jerarquías distribuidas de forma desproporcional, que iba desde los pueblos jóvenes hasta las zonas residenciales. Ante tal caos pareció surgir como única solución política el camino de una dictadura.

Dicha opción política fue cuestionada por estudiosos e investigadores de la realidad social peruana en esos momentos y, del mismo modo, fue tomada también como tema central en la novela latinoamericana. En el caso del Perú, en ese panorama destacó Mario Vargas Llosa. Primero, con la lección moral contra la cohesión de las libertades individuales y la crítica antimilitarista que demostró en *La ciudad y los perros* (1962) y luego, con su novela *Conversación en La Catedral* (1968).¹⁸³ En esta última Vargas Llosa

183 Aquí se utiliza la edición de Colombia: Peisa, 1996.

logra hacer con las más ingeniosas técnicas narrativas una crítica profunda y concienzuda de la realidad peruana; todo ello a través de la presentación mimética¹⁸⁴ de la cruda y bien perfilada violencia estructural –en términos sociológicos– reinante en un mundo ficticio: la sociedad peruana en los años de la dictadura de Odría, cuyo correlato en la realidad se relacionaba con la etapa conocida históricamente como el Ochenio (1948-1956).¹⁸⁵

6.1. Escenario social y literario de los años cincuenta en el Perú

Desde finales de la década de 1940 en la literatura peruana destacaron los autores de poesía, dividida por la crítica en dos corrientes: la poesía pura y la poesía social. Esta última surgió alentada por el escenario social de aquellos años, plagado del problema del campesino. Por otro lado, en el plano narrativo surgieron escritores como Carlos E. Zavaleta, Enrique Congrains, Luis Loayza, Sebastián Salazar Bondy y Oswaldo Reynoso, quienes dieron paso al tema urbano a través de nuevas técnicas narrativas, influidos por autores anglosajones y europeos (Joyce, Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Brecht), y autores fantásticos (Kafka, Borges). Estos escritores también siguieron las corrientes e ideologías en boga: el marxismo, el existencialismo (con Sartre, Malraux y Camus a la cabeza), el expresionismo y el teatro del absurdo. Esta narrativa se ocupará además de los desplazados sociales y los marginados como personajes literarios. En la literatura peruana se dieron las primeras muestras del tema de la violencia social con la aparición en la escena literaria del libro de relatos del suburbio *Lima, hora cero* (1954) de Enrique Congrains (Lima, 1932) y *Los Gallinazos sin plumas* (1959) de Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929), y

184 Para algunos críticos, no obstante, Mario Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral* es incapaz de aprehender racionalmente la realidad extraliteraria y de representarla (Schickers 1988, 186). Sobre el tema de las relaciones entre la realidad y ficción que se crean en las novelas de Vargas Llosa se llevaron a cabo los primeros estudios en: Osorio 1971, Colmenares 1971, Diez 1972, Cano 1972a y Marco 1989.

185 Cabe resaltar que es precisamente esta estética vargasllosiana la que marcará una conexión con la de los existencialistas franceses –como se deduce de la cita de Balzac en el epígrafe de *Conversación en La Catedral*– según la cual, la novela es la historia privada de las naciones.

alcanzará su mejor presentación con la novela *No una sino muchas muertes* (1957) de Luis Loayza (Lima, 1934).

En medio de ese numeroso y fructífero grupo de poetas y escritores que la crítica e incluso algunos de los escritores que la integran ha etiquetado como la *generación del 50*,¹⁸⁶ aparece la figura destacada de Mario Vargas Llosa, considerado por los mejores estudiosos de su obra como el representante solitario de una novelística en la narrativa peruana que vivía una especie de retraimiento en esos años.¹⁸⁷

6.1.1. El Ochenio de Odría entre las dictaduras latinoamericanas

La mayoría de sociedades latinoamericanas de los años cincuenta y sesenta ya había vivido alguna experiencia de dictadura militar con sus consiguientes sistemas autoritarios. En el Perú, el general Odría asumió el gobierno de la junta militar en 1948 y su primer paso fue desatar una colosal propaganda contra el partido aprista, al que declaró fuera de la ley. Del mismo modo anuló toda oposición a través de persecuciones y control de la prensa. Si bien sus poderes dictatoriales consiguieron poner remedio a los problemas inmediatos por la intensidad de las obras públicas

186 La llamada *generación del 50* fue llamada también del 45 e incluso el Grupo Palermo en alusión a su lugar de encuentro favorito, el bar Palermo. Se trató de un grupo de jóvenes que vivió la desesperanza del gobierno democrático de Bustamante y Rivero (1945-1948) y la desilusión con la dictadura de Odría (1948-1956), a quien culpan del envilecimiento e impostura generalizados (Gnutzmann 2007: 119-120). Aparte de la temática urbana, también destacaron en la creación de personajes adolescentes creíbles, el tratamiento desenvuelto del sexo y la adaptación del habla a cada tipo de personaje (Gnutzmann 1992: 175). No solo ahondan en la tragedia de los provincianos pauperizados en las barriadas, acantilados y basurales, sino que expresan el rechazo con el que los antiguos limeños de la ciudad aristocrática reciben a los inmigrantes, así como exploran, asedian y descubren a la clase media peruana (Valero 2003: 217).

187 La narrativa peruana de esos años destacó solo en el cuento y el relato; después de 1963, los escritores de la generación del 50, como Carlos E. Zavaleta, Enrique Congrains, Luis Loayza y Oswaldo Reynoso, no llegaron a coronar sus obras narrativas. Solo en los años setenta un grupo de nuevos narradores (entre ellos Alfredo Bryce, Miguel Gutiérrez, Luis Urteaga, Guillermo Thorndike, Eduardo González Viaña) intentarán pasar del cuento a la novela (Oviedo 1982: 53-61). Por otro lado, para Rafael Conte, será Mario Vargas Llosa quien inicie la entrada de la nueva narrativa de autores latinoamericanos a España, en cuyo escenario de realismo social de mediados de siglo la política prevaleció sobre lo literario, con el respectivo fracaso artístico frente a la literatura hispanoamericana, que siguió con mayor rigor sus propias exigencias estéticas (Conte 1989: 30).

y el dinamismo de sus acciones de gobierno, hacia fines de 1955 la dictadura atraviesa una grave crisis, gana antipatías y diversas fuerzas sociales la cuestionan directamente. Al término de su mandato Odría convocó a elecciones generales (Docafe 1977: 271–273); de hecho, esta dictadura provocó malestar intelectual entre los narradores de esos años.

Es también a mediados de los cincuenta cuando Vargas Llosa inicia sus colaboraciones en algunas revistas y diarios del medio limeño –por ejemplo con notas políticas, bajo el seudónimo de Oiram, en la hoja partidaria *Democracia* –que documentan su breve acercamiento a la Democracia Cristiana y su profundo rechazo a dicha dictadura (Oviedo 1982: 26); si bien fuera solo algunos años después, en 1967, cuando Vargas Llosa publica la novela ambientada en su mayor parte en el Ochenio mismo. Es a partir de dicha publicación que el tema cobrará influencia en otros escritores peruanos, que insistirán en el tema político (1982: 60).

6.1.2. La novela del dictador o de la dictadura

Los escritores latinoamericanos no hicieron esperar los testimonios de autoritarismo y corrupción desde las primeras décadas del siglo XX. Las dictaduras latinoamericanas y sus líderes fueron llevados a la literatura como personajes centrales de un género literario latinoamericano, que se ha dado en llamar novelas del dictador o novela de la dictadura.¹⁸⁸ Con la publicación de *Conversación en La Catedral* se marcó un cambio en la elaboración de las novelas que trataban temas de la realidad inmediata latinoamericana. El tema de esta novela no es la dictadura en sí, sino que

188 Una característica de estos dictadores ha sido la ejecución de su poder a través de una nefasta violencia, que los relaciona con el terrorismo de Estado y opresión de la población: Juan Manuel Rosas (1829-1952) en Argentina, Porfirio Díaz (1876-1911) en México, Cipriano Castro (1899-1908) y Juan Vicente Gómez (1908–1935) en Venezuela, pasando por Leonidas Trujillo (1930-1961) en República Dominicana y Fulgencio Batista (1940-1944; 1952-1959) en Cuba, hasta los dictadores más recientes como Anastasio Somoza (1967-1979) en Nicaragua o Augusto Pinochet (1973-1990) en Chile (Marmuth 2005: 33). Por su parte, el Ochenio de Odría se caracterizó además por la penetración de capital extranjero al país con el consecuente *boom* industrial en detrimento de la agricultura y la migración de campesinos a las ciudades.

es el trasfondo histórico con correlato en la realidad.¹⁸⁹ Sumado a eso se presenta la actitud del mismo novelista, para quien la literatura y el escritor deben mantener una posición de crítica social y denuncia, sin perder la virtud estética.¹⁹⁰ El mismo Vargas Llosa criticará los problemas y limitaciones de la narrativa hispanoamericana dentro de su propia concepción de la novela¹⁹¹ y del papel del escritor.

6.1.3. El papel del escritor frente a la violencia social

En 1966, en una mesa redonda del PEN Club en New York, Mario Vargas Llosa presentó un panorama de la realidad peruana en el que difundió sus primeras ideas críticas frente a un tipo de violencia que las sociedades latinoamericanas ejercían sobre sus escritores. Según Vargas Llosa, en primer lugar, el escritor peruano debía enfrentar toda una maquinaria de disuasión psicológica y moral que aplastaba su vocación o terminaba por convertirlo, si persistía, en un marginal; en segundo lugar, el escritor peruano se veía obligado a exiliarse física o espiritualmente y, por último, a enfrentar dos amenazas: dedicarse a tareas ajenas a su vocación que le permitan sobrevivir, u optar por la protesta política respecto a su sociedad. De todo ello se vislumbraba, según Vargas Llosa, paradójicamente un panorama favorable a la creación literaria, dado que siguiendo la historia de la literatura se podía ver que las sociedades en crisis habían sido

189 Vargas Llosa sigue una concepción flaubertiana de la novela, en la que los mundos y los personajes aparecen como reales gracias a la adecuada narración que permite la congruencia entre el tiempo histórico y el tiempo ficticio; de esa manera, el autor escoge [en *Conversación*] un grupo significativo de personajes para revelar el mecanismo que rige a la sociedad peruana (Skármeta 1972: 204-205).

190 En el caso de *Conversación* la estructura de la novela pretende revelar lo que se encuentra en el Perú detrás de su fachada política y social; en ese nivel funciona como novela de denuncia social sin caer en dogmatismos contraproducentes (Gallagher 1972: 200). De ahí que algunos críticos la consideren novela política (Moreno 1971: 175), novela social (Marco 2004: 624) o hasta novela total (Amorós 2004: 286) y totalizadora (Schlickers 1988), aunque otros vean en el enmarque histórico o en los elementos biográficos solo el pretexto para modelar una realidad bien distinta (Sánchez 1994: 261).

191 Dos serán los aspectos criticados por Vargas Llosa. En primer lugar, la aparente incapacidad del novelista latinoamericano para trascender las exigencias de una realidad apremiante a través de una visión estrictamente literaria. En segundo lugar, la tendencia a liberarse de cualquier compromiso mediante procedimientos conceptuales, casi siempre tortuosos y estériles (Colmenares 1971: 91).

los mejores terrenos para motivar las literaturas más ricas, ambiciosas y totales (1971a 145-149).

Continuando en esa línea, en su discurso de agradecimiento al recibir el Premio Rómulo Gallegos el laureado novelista, basado en la figura del poeta Oquendo de Amat, toca el tema del papel que debe asumir un escritor frente a las sociedades opresoras. En aquel reconocido discurso (Vargas Llosa 1967) ilustra de manera peculiar cómo es que pareciera que las sociedades latinoamericanas confabularan con todos sus mecanismos estructurales para destruir la voz de los escritores; por ello, él advierte que la literatura se torna peligrosa en dichas sociedades, puesto que tiende a ser una forma de denuncia social, de protesta y de rebeldía.¹⁹² Por otro lado, en un ensayo sobre la vida y obra del poeta, dramaturgo, escritor, crítico y periodista, Sebastián Salazar Bondy, Vargas Llosa ratifica y describe de manera puntual esa fuerza opresora y la violencia social que se impone contra los artistas en la sociedad peruana, frente a lo cual propone que el papel del verdadero escritor debiera ser el de ejercer su vocación a tiempo completo, sin subordinarse a tendencias políticas ni estéticas (1971b: 11-34).

Estas primeras ideas sobre el rol que le toca jugar a un escritor en una sociedad como la peruana, motivado por la opresión social que sobre él se ejerce y a su imposibilidad de salir adelante con una vida decente, tomarán cuerpo en una de las líneas argumentales de la novela *Conversación*, en el personaje Zavalita, un periodista mediocre, que alguna vez quiso ser poeta, y que termina inmovilizado por la abulia y la denigración moral.

6.2. De la sociología a la literatura

De qué manera una obra literaria se convierte en el caleidoscopio de un grave problema humano, que bien podría ser el objeto de estudio de una investigación sociológica, tiene que ver con la maestría que el autor de

192 A propósito del tema del rol político o social que debe asumir en sus escritos todo novelista, Vargas Llosa ha subrayado el error de la crítica al considerar lo individual y lo social como cuestiones antagónicas, como si lo social fuera solo lo colectivo, lo cual impide comprender que cuando un novelista proyecta su drama interior en una obra literaria está produciendo un universo de significados humanos que será finalmente el de una época (Cano 1972b: 36-37).

esa obra ejerza de su arte literario, capaz de despertar en el lector cierta conciencia crítica y social de la situación de su sociedad, tanto a través de la profundidad con que toque los temas, como de la habilidad literaria con que lo haga. En el caso de *Conversación en La Catedral* Vargas Llosa logra exponer a través de la ficción, no sólo el opresor trasfondo histórico-político del Ochenio, sino una dolencia mayor que afecta a la sociedad peruana: la violencia estructural que se ejerce sobre los ciudadanos, al definirse la vida social en jerarquías marcadas por cuestiones raciales y de clases,¹⁹³ donde solo son posibles ciertas movilizaciones en las escalas sociales con una impronta psicológica negativa para sus ciudadanos.¹⁹⁴

Una breve revisión del concepto de violencia estructural desde el punto de vista de la sociología puede contribuir a dilucidar mejor cómo es que Mario Vargas Llosa, utilizando varias técnicas narrativas,¹⁹⁵ con saltos en el tiempo y el espacio, ilustra complejas y variadas caras de esa estructura social que sostiene el ambiente violento en el que se desarrolla la novela analizada. Quizás por ello la mejor forma de presentar los conflictos es a través de una narración polifónica, pues es en la exposición de las mentalidades que sustentan la estratificación de la sociedad en clases y razas, con sus respectivos prejuicios, creencias, costumbres o ideologías, donde se llevan a cabo las apreciaciones y actitudes de sus integrantes.

193 Sobre el enfoque del problema de clases en *Conversación en La Catedral*, la crítica ha llegado a dar las más diversas interpretaciones, como la de considerar que Vargas Llosa percibe las diferencias de clase a través de sus respectivas culturas y de su actitud hacia el sexo más que a través de su situación económica, por lo que las descripciones de actitudes sexuales, desde las más escabrosas hasta las más tiernas, siempre son vistas a través de connotaciones de clase (Gallagher 1972: 200).

194 En ello aciertan los críticos cuando señalan que la novela sigue una línea reformadora que tiene como objetivo sacar a la luz y exponer a la vista de todos a un tipo de sociedad que oculta sus problemas políticos y sociales (Toscano 1994: 409). Hay quienes hablan de una cultura de la violencia presente en las ficciones latinoamericanas, sobre todo en el Perú con Vargas Llosa (Roelofse-Campbell 1994: 22).

195 Con las diversas técnicas utilizadas se presentan una pluralidad de voces y de focalizaciones internas que ofrecen diferentes perspectivas que no se juntan, sino que permiten que cada uno de los personajes tenga y mantenga una perspectiva restringida sin obtener nunca una visión coherente y total del mundo que lo rodea; de esa manera, la imparcialidad e impassibilidad del narrador se transmite también al 'narratorio' y desde allí al lector implícito, quien no debe identificarse con ninguno de los seres fracasados; así el fracaso individual multiplicado constituye el fracaso colectivo del sistema del cual ninguno –salvo Cayo Bermúdez– puede salvarse (Schlickers 1998:190).

Por violencia estructural se entiende un tipo de violencia que ejerce una sociedad frente a sus componentes a través de la conformación injusta de su estructura. Según Sarmiento, la violencia estructural abarca un conjunto de factores que obstaculizan la autorrealización humana, impidiendo o limitando la satisfacción de necesidades básicas y vulnerando los derechos fundamentales de la persona a una vida digna; se sustenta en la desigual distribución del poder económico, social, cultural y político, que a su vez genera injusticia social y desigualdad de oportunidades que acentúan la frustración, el descontento y los conflictos (1988: 363). Según Mac Gregor, esta violencia estructural ocurre al ser humano desde y en las estructuras de la sociedad, y ejerce presión sobre él a través de las formas en que se relacionan los seres humanos entre sí, y de las reglas (aceptadas o no) que regulan dichas relaciones. Un rasgo importante de la violencia estructural consiste en que el agredido forma parte de ella, con aquiescencia o con enfrentamiento, pudiendo ser explicadas sus partes solo en relación al todo; es decir, que los agredidos son moldeados por la violencia estructural residente en las estructuras pero, a su vez, contribuyen a moldearla (1990: 111-112). Es así como en el marco de una sociedad donde impera la violencia estructural se pueden establecer realidades sociales vinculadas a:

- a) los derechos de la persona
- b) la individualidad de la persona
- c) la familia
- d) la marginación social en sus diferentes aspectos
- e) el silencio social
- f) los medios de comunicación
- g) la democracia
- h) la clase social y el racismo;¹⁹⁶

196 Para Portocarrero, en el Perú el racismo había sido y aún lo era en 1990 el principio antidemocrático por excelencia, pues seguía subsistiendo el credo colonial: hay superiores, los que mandan, los conquistadores, los blancos; y hay inferiores, los que obedecen, los conquistados, los indios; el hecho nuclear del problema estaría en el contacto entre personas de distinto grupo social, donde tiende a primar la percepción de diferencias sobre la empatía y conciencia de las semejanzas: "Podemos definir al racismo como un conjunto muy complejo de opiniones, actitudes y patrones de comportamiento. Este conjunto resulta característico de un grupo, condiciona la forma en que sus miembros se relacionan con los otros, los diferentes. Tiene como principio la idea de que hay clases

- i) el autoritarismo
- j) el machismo
- k) la agresividad
- l) el progreso individual y social (Mac Gregor 1990: 115).

Algunas de estas realidades sociales se ven tematizadas con más claridad que otras en *Conversación en La Catedral*: el racismo y las clases sociales, el progreso individual y social, el machismo, la agresividad; así como el autoritarismo, la democracia y los medios de comunicación.

6.2.1. La violencia estructural en *Conversación en La Catedral*

La historia de esta novela trata sobre el joven Zavalita, redactor de un periódico, quien en medio del descontento y ofuscación de su vida y su entorno, una mañana de su aletargada cotidianeidad se reencuentra casualmente con el antiguo chofer de su padre, con quien se apresta a conversar durante casi cuatro horas¹⁹⁷ y vuelve a su casa al anochecer. La conversación tiene lugar en el bar La Catedral, y es entre remembranzas y recuerdos, que se dan durante el diálogo, que la novela ofrecerá la historia del padre de Zavalita, un director de gobierno del general Odría, y toda su secuela de corruptos y gente del mal vivir.¹⁹⁸

inferiores y clases superiores de seres humanos. Niega la igualdad. En el Perú el racismo es multipolar y multidireccional. Indios, blancos, cholos, negros, chinos. Aunque sofocada, la conciencia étnica implica resistencia hacia los otros. Admiración y desprecio. Pero también resentimiento y temor." (Portocarrero 1990: 12-13).

197 La dilatación de ese tiempo axial, que en la supuesta realidad de la ficción se extiende durante cuatro horas, ocurre aproximadamente en el centro del primer capítulo, en el que los acontecimientos cubren el espacio de unas ocho horas (Zavalita deja el local de *La Crónica*, donde trabaja como periodista; conversa con un amigo; regresa a su casa; su mujer, Ana, le anuncia que Batuque, el perro, ha sido llevado a la perrera; Santiago sale al rescate de su mascota; se encuentra en la perrera municipal con Ambrosio, el antiguo chofer de su padre; ambos sostienen una larga conversación en el bar *La Catedral*; Santiago vuelve a su casa al anochecer) y el resto de la novela es el desarrollo de la conversación entre Zavalita y Ambrosio en el bar (Conteris 1994: 247).

198 Joaquín Marco resume bien el trasfondo político de la tragedia personal de Zavalita: la dictadura de Odría, la podredumbre administrativa, la lenta descomposición del partido revolucionario APRA (fundado en 1924) con su lento desplazamiento hacia actitudes reformistas y pactistas, la subida al poder de Manuel Prado (1956-1962), la junta militar de 1962-1963 y la presidencia de Belaúnde Terry (Marco 2004: 622).

En el trasfondo de la historia se pueden observar diversos factores que alimentan la violencia estructural de la sociedad que se ilustra, pudiendo ser unos más decisivos que otros. Un estudio de las conexiones que entre ellos se realizan para determinar cuáles serían los elementos nucleares y cuáles los periféricos correspondería a un estudio sociológico. En este caso se trata de analizar en la obra literaria cuál es la función que cumple la presentación de los elementos que ilustran la conformación de una sociedad donde impera la violencia estructural, y cómo se lleva a cabo dicha exposición en el discurso.

6.2.1.1. El racismo y las clases sociales

Según un estudio sociológico, la apreciación de las posibilidades y características de una persona se dan en el Perú según el color de su piel, de manera tal que las características físicas funcionan como signos de estatus; por otro lado, el racismo y etnocentrismo se entremezclan, al punto que los elementos de raza y clase se combinan (Mac Gregor 1990: 125).¹⁹⁹ En *Conversación en La Catedral* el autor expone a través de diversas focalizaciones las apreciaciones y los prejuicios raciales de esos años. No sólo en la voz de ciertos personajes, sino en la del narrador:

- a) Zavalita reconoce al que fuera chofer de su padre y repasa sus facciones:
No era él, todos los negros se parecían [...] El zambo alza los brazos, era él [...] La misma jeta fina, la misma nariz chata, el mismo pelo crespo. (1996, 20).

- b) El narrador describe el ambiente de La Catedral destacando cuestiones raciales, para evidenciar la riqueza y variedad de la sociedad:
Dos chinos en mangas de camisa vigilan desde el mostrador las caras cobrizas, las angulosas facciones que mastican y beben, y un serranito extraviado en un roto mandil distribuye sopas humeantes, botellas, fuentes de arroz (1996: 22).

199 Para Mac Gregor además, las características raciales son captadas y decodificadas más por la sensibilidad e intuición que por la conciencia y el lenguaje, es decir, el racismo es básicamente emotivo e inconsciente y no tanto ideológico o doctrinario, a lo cual se suma también el fenómeno de absorción de las culturas nativas por parte de la cultura occidental dominante (Mac Gregor 1990: 126).

- c) En boca de Ana, la esposa de Zavalita, se ponen valoraciones de un tipo de raza o clase, los chinos:
- Bah, qué importa. Menos mal que el chino de San Martín me fía siempre, menos mal que es el chino más bueno que hay”. (1996: 28).
- d) El joven con posibilidades de estudiar la carrera universitaria de Arquitectura y darse el lujo de gozar las vacaciones antes de cursar un año de estudios preuniversitarios es un chico de raza blanca, hijo del senador Emilio Arévalo:
- Llegó a su casa con los pelos rojizos todavía húmedos, ardiendo de insolación la cara llena de pecas. Encontró al senador esperándolo: ven pecoso, conversarían un rato. Se encerraron en el escritorio y el senador ¿siempre quería estudiar Arquitectura? Sí, papá, claro que quería [...] (1996: 30).
- e) En una comida familiar del senador Emilio Arévalo, el narrador comenta a través de los personajes, madre e hijo, sobre el tipo de gente que visita las universidades en Lima:
- “ – Zoila tiene razón, en San Marcos perderá las relaciones –dijo la vieja de Popeye–. Los muchachos bien van a la Católica.
 - También en La Católica hay cada indio que da miedo, mamá –dijo Popeye. (1996: 32).
- f) El narrador hace acotaciones valorativas respecto a las razas:
- Una flaquita sin nada de particular, entonces parecía blanquita y no india. (1996: 48).
- g) El narrador a través de la voz de Ambrosio da a conocer prejuicios racistas y machistas:
- “[...] y el estómago le mandaba [a Cayo] tirarse a la muchacha, claro. Muy bien, quién se lo iba a reprochar, cualquier blanquito se encamota de una cholita,²⁰⁰ le hace su trabajito y a quién le importa ¿no, don?” (1996: 50).

200 ‘Cholo’ significa advenedizo, persona de baja extracción que se incorpora a una clase superior y que se toma atribuciones que no le corresponden por origen [...] En el contexto de la capital, se añade un matiz que define un origen provinciano en general (Fuenzalida 1975: 81).

- h) El narrador describe al grupo de alumnos que conformaba una asociación clandestina de progresistas en la San Marcos:
- Aparecían solitarios y esfumados en los patios de la San Marcos, se les acercaban a charlar unos instantes sobre temas ambiguos, desaparecían por muchos días y de pronto reaparecían, cordiales y evasivos, la misma cautelosa expresión risueña en los mismos rostros indios, cholos, chinos, negros, y las mismas palabras ambivalentes en sus acentos provincianos, con los mismos trajes gastados y descoloridos y los mismos zapatos viejos. (1996: 95).
- i) Don Fermín enfrenta el problema del porvenir de su hijo y se ve ante la disyuntiva de obligarlo a estudiar en cierta universidad:
- “ – No es porque en San Marcos se politiquea –dijo don Fermín, con aire distraído– Además ha perdido categoría, ya no es como antes. Ahora es una cholería²⁰¹ infecta, qué clase de relaciones va a tener el flaco ahí. Él lo miró sin decir nada y lo vio pestañear y bajar la vista, confundido. – No es que yo tenga nada contra los cholos –te diste cuenta, hijo de puta–, todo lo contrario, siempre he sido muy democrático. Lo que quiero es que Santiago tenga el porvenir que se merece. Y en este país todo es cuestión de relaciones, usted sabe. (1996: 243).
- j) Cuando don Fermín se recupera de un preinfarto, muchos familiares van a visitarlo, entre ellos su hijo Zavalita, que se reencuentra después de mucho tiempo con algunos parientes y amigos. En su reflexión acota:
- “Ya no eras como ellos, Zavalita, ya eras un cholo. Piensa: ya sé por qué te venía esa furia apenas me veías, mamá. No me sentía victorioso ni contento, sólo impaciente por partir. (1996: 448).
- k) El chófer Ambrosio, de raza negra o zambo, ingresa a la chingana donde visita a ciertas prostitutas, para enfado de una, quien lo discrimina por su raza:

201 En el proceso de movilidad social de los años cincuenta se advirtió la formación, crecimiento y consolidación de un pretendido estrato ‘cholo’ entre el ‘indígena’ y el ‘misti’, así como del consecuente proceso de ‘cholificación’ de la sociedad peruana; Escobar y Schaedel fueron los primeros en utilizar estos términos, luego Fried, Quijano, Bourricaud y Pitt-Rivers (Fuenzalida 1975: 79).

- La señora no permite negros –dijo Martha, a su lado–. Sácalo, Robertito.
- Es el matón de Bermúdez –dijo Robertito–. Voy a ver. La señora dirá.
- Sácalo sea quien sea –dijo Martha– Esto se va a desprestigiar. Sácalo (1996: 477).

6.2.1.2. El progreso individual y social

En la novela se presentan personajes perfilados dentro de una determinada clase social. Entre el mundo de la clase alta (los Zavala, Popeye, Landa, Miraflores) y el de los cholos (Amalia, Ambrosio, los esbirros, Cayo, Trinidad) está el pequeño burgués (Hortensia, Aída, Jacobo, el mundillo de San Marcos, Carlitos) donde termina Zavalita; demostrándose así que dentro de ese sistema concebido feudalmente en clases se da una movilidad relativa, típica de una economía capitalista en desarrollo, donde la flexibilidad es sólo un espejismo (Mantilla 1971: 80).

El mejor ejemplo para ilustrar un caso de ese espejismo de movilidad social, con el relativo progreso individual y social, es el recuento de la vida y los orígenes del padre de Cayo Bermúdez, apodado Buitre. Con esto se presenta un cuadro negativo de las posibilidades que la sociedad ofrece a sus individuos para salir adelante; por otro lado, se pretende ilustrar cómo el dinero –y la incursión en la política– es capaz de trasladar la pertenencia a otra clase o estrato racial. En el discurso de la novela este peculiar ejemplo se introduce como una pequeña historia, que es contada por Ambrosio:

[...] una historia que sacudió Chíncha. Que cómo comenzó, don? Una punta de años atrás cuando la familia Bermúdez salió de la hacienda de los de la Flor. La familia, es decir, el Buitre, la beata doña Catalina y el hijo, don Cayo, que por entonces estaría gateando. El Buitre había sido capataz de la hacienda y cuando se vino a Chíncha la gente decía los de la Flor lo han botado por ladrón. En Chíncha se dedicó a prestamista. A alguien le faltaba plata, iba donde el Buitre, necesito tanto, qué me das en prenda, este anillito, este reloj, y si uno no pagaba él se quedaba con la prenda y las comisiones del Buitre eran tan bárbaras que sus deudores iban muertos. El Buitre por eso, don: vivía de los cadáveres. Se llenó de platita en pocos años y la cerró con broche de oro cuando el gobierno del general Benavides comenzó a encarcelar y deportar apristas [...] Y con la plata se volvió importante, don, hasta fue Alcalde de Chíncha y se lo vio con tongo en la Plaza de Armas, en los desfiles de Fiestas Patrias.

Y se llenó de humos. Le dio porque su hijo se pusiera siempre zapatos y no se juntara con morenos. (1996: 47)

En ese sentido, es claro que en una sociedad dominada por la violencia estructural sea casi imposible una verdadera movilidad social.

6.2.1.3 El machismo

A la presentación de los prejuicios de racismo y discriminación de clases, se suma el del machismo como ideología que lleva a los personajes al uso de la fuerza bruta y la violencia, que son valores exaltados por muchas sociedades latinoamericanas gobernadas por dictaduras militares. En *Conversación en La Catedral* el machismo es alentado por el autoritarismo, que permite su expansión entre las distintas jerarquías y castas del poder y crea una forma de violencia contra el género femenino a través de la imposición de la fuerza bruta para tratar a las mujeres como objetos. Ellas se convierten así en principales víctimas:

- a) Los jóvenes adolescentes de clase alta se quieren aprovechar de las sirvientas:

Amalia se retorció de risa y sacudía los brazos pero ellos no la soltaban, qué iba a tener, niño, no tenía [enamorado], les daba codazos para apartarlos, Santiago la abrazaba por la cintura, Popeye le puso una mano en la rodilla y Amalia un manazo: eso sí que no, niño, nada de tocarla. (1996: 40).

- b) Las dos lesbianas también abusan y hacen burla de las empleadas domésticas:

A Amalia le empezaron a zumbar la orejas, la señorita la sacudía del brazo y comenzó a cantar ojo por ojo, chola, diente por diente, y miró a Amalia y ¿en broma o en serio?, dime Amalia, ¿en las mañanitas después que se va el señor vienes a consolar a la chola? Amalia no sabía si enojarse o reírse. A veces sí, pues, tartamudeó y fue como si hubiera hecho un chiste. Ah, bandida, estalló la señorita Queta, mirando a la señora, y la señora, muerta de risa, te la presto pero tratamela bien, y la señorita le dio a Amalia un jalón y la hizo caer sentada en la cama. Menos mal que la señora se levantó, vino corriendo, riéndose forcejeó con la señorita hasta que ésta la soltó: anda, vete, Amalia, esta loca te va a corromper. (1996: 221).

- c) Dos soldados del ejército se quieren aprovechar de las empleadas domésticas ingenuas:
 [Las empleadas domésticas Amalia, María y Anduvia] Fueron al cine Azul; estaban de buen humor y sintiéndose seguras siendo tres, dejaron que dos tipos les convidaran la entrada. [...] Pero a media función quisieron aprovecharse y ellas salieron del Azul corriendo, y los tipos detrás gritando ¡nuestra plata, estafadoras!, felizmente encontraron un cachaco que los espantó. (1996: 262).
- d) El personaje principal, de origen burgués, es presentado como falto de valores y despectivo respecto a ciertas consideraciones con muchachas que no son de su clase:
 – Yo no creo que el Chispas le haya dado yohimbina a su enamorada, inventó eso para dársela de maldito –dijo Popeye–. ¿Tú le darías yohimbina a una chica decente?
 – A mi enamorada no –dijo Santiago– Pero, ¿por qué no a una huachafita, por ejemplo? (1996: 48).
- e) El caso del asesinato de la Musa, amante de Cayo Bermúdez, queda sin investigarse a fondo por tratarse de una prostituta arruinada:
 ¿No pudieron o no quisieron descubrir nada?, piensa. Piensa: ¿no supieron o te mataron dos veces, Musa? ¿Había habido conversaciones a media voz, salones mullidos, idas y venidas, misteriosas puertas que se abrían y cerraban, Zavalita? ¿Había habido visitas, susurros, confidencias, órdenes? [...] ¿Te mataron los mismos de nuevo, Musa, o esta segunda vez te mató todo el Perú? (1996: 348)

6.2.1.4. El autoritarismo y los medios de comunicación

Unido al machismo viene el autoritarismo, como otro de los rasgos de la violencia estructural, entendido como jerarquía, distancia, obediencia y punición, lo cual supone una relación entre la autoridad y el subordinado, que a la larga provoca la destrucción de la organización social y produce violencia, cuando el poder no respeta las reglas establecidas (Mac Gregor 1990: 126-128). En el caso del militarismo de Odría²⁰² reflejado en la

202 El *militarismo* es un término plurisemántico y polisémico que incluye a todo el espectro social, pues es incentivado en la educación del hogar, religiosa o militar, llena de

novela —es decir, autoritarismo apoyado oficialmente por un régimen militar— se observa cómo el espacio social es dominado por mecanismos que esa autoridad permite. Claro ejemplo de ello se da en el personaje Cayo Bermúdez, hombre fuerte del gobierno, que llega a adueñarse del Perú desde un ministerio valiéndose del chantaje, el soborno, los crímenes y torturas:

- a) Trinidad es metido preso y golpeado con la excusa de motivos políticos, en varias oportunidades, hasta pagar con su vida; en una de esas veces es liberado a petición de Amelia por don Fermín Zavala, quien tiene potestades para ello:

[A Trinidad le dieron] Puñetazos, combazos para que denunciara no sabía qué ni a quién. Estaba más enojado con los amarillos del sindicato que con los soplones: cuando el Apra suba esos cabrones verán, esos vendidos a Odría verán. Ya no estás en planilla, le dijeron en la textil, te despidieron por abandono de trabajo. Si me quejo al sindicato ya sé dónde me mandarán, decía Trinidad, y si al Ministerio, ya sé dónde me mandarán. (1996: 85).

- b) La posición poderosa que mantiene el homosexual Fermín Zavala, como hombre clave del régimen de Odría, le permite aprovecharse de su chofer negro, Ambrosio, personaje socialmente débil, para satisfacer sus deseos sexuales. La sumisión de Ambrosio es tal, que llega a asesinar por Zavala, de quien luego no recibe ayuda para huir de Lima e irse a otra ciudad a esconderse con su familia.

En *Conversación en La Catedral* también se muestra cómo el autoritarismo reinante mantiene influencias en el funcionamiento de la prensa, en el interior de la estructura social de una comunidad, sobre la que indirectamente puede ejercer violencia:

- a) Se muestran e ilustran las estrategias de la prensa por dominar la opinión pública a través de campañas temporales y cortinas de humo:
 - ¿Hasta cuándo va a seguir la campaña de *La Crónica* contra la rabia? – dice Norwin–. Ya se ponen pesados, esta mañana le dedicaron otra página. (1996: 14)

- b) También se ilustra el poder y credibilidad de la prensa frente a la gente del pueblo:
 - Acompáñeme, vea en qué condiciones se trabaja –toma a Santiago por el brazo, ácidamente le sonrío–. Escribese algo en su periódico, pida que la municipalidad nos aumente la partida. (1996: 19)

- c) De ahí que el poder del gobierno pretenda interceptar los medios de prensa²⁰³ a través de la complicidad de los empleados importantes de ciertos periódicos, a quienes tiene comprados:
 - Está bien, ese argumento siempre me convence –dijo Becerrita–. Corríjase toda la crónica, Zavalita. Donde puso ex amante de Cayo Bermúdez métale ex Reina de la Farándula. (1996: 322)

Los ejemplos son muestras salpicadas del desencanto general que sufren los componentes de una sociedad gobernada por el autoritarismo y otras manifestaciones de violencia estructural. En la novela ello se ve reflejado en las reflexiones que hacen los personajes, a manera de ecos, en torno a una pregunta que el protagonista al inicio del libro se ha hecho y que funciona como un *leitmotiv*, al punto de seguir presentándole posibles respuestas concretas a la mitad de la novela: “No en el momento que lo supiste, Zavalita, sino ahí. Piensa: sino en el momento que supe que todo Lima sabía que era maricón menos yo” (1996: 335).

203 La sociedad que describe Vargas Llosa se caracteriza por la falta de autenticidad, derivada en su caso de la falta de información pública –fruto además del atraso nacional– pues el silencio oficial sustentará esa falsedad al ser el conductor de ciertos crímenes y abusos impunes (Toscano 1994: 408-409).

6.2.2. El *leitmotiv*: “¿En qué momento se jodió el Perú?”

Por su reiteración y significado en la novela esta pregunta se puede considerar como un *leitmotiv*. La significación de este autocuestionamiento de Zavalita se presenta en dos dimensiones (el Perú y Zavalita) y establece el doble espacio narrativo cubierto por el texto: la dimensión político-social de quince años de historia y el espacio interior, psíquico e ideológico de los personajes (Conteris 1994: 247).

Algunos críticos se han empeñado en desentrañar el misterio de la respuesta a dicha pregunta tomando como base respuestas concretas que se puedan dar en la novela.²⁰⁴ Lo cierto es que si bien la interrogante está encerrada en lo más recóndito de la psique de Santiago, y logra revelarse a través del chofer Ambrosio, en verdad refleja una especie de desdoblamiento de un espejo de vistas múltiples que recoge el exterior-interior de cada escena y de cada persona, y de esa manera presenta el punto de vista de la realidad social circundante y el comportamiento social-psicológico de los personajes enfrentándose (o no) a ella (Rodríguez 1984: 106).

Es así que la pregunta funciona como un *leitmotiv* que permite mostrar los diversos matices de la violencia estructural que se presenta en la sociedad peruana. De otro lado, precisamente por ser una interrogante el motor que mueve la trama de la novela, esta le adjudica a la novela misma un carácter abierto frente al lector, pues el conflicto planteado queda sin resolverse.

6.2.3. La novela abierta o el problema sin solución

La respuesta a la pregunta que, cual *leitmotiv*, se plantea en la novela no se entrega al lector al final de la lectura en forma de moraleja. La pregunta misma, no obstante, siguiendo una lectura simbólica, puede ser la manifestación del problema sin solución que constituye el carácter cíclico de esa violencia estructural que invade la sociedad peruana, dado el carácter

204 Para Boland, por ejemplo, la explicación definitiva de cuándo, cómo y por qué se terminó de joder Santiago se encuentra en el hecho de que Santiago descubra el abominable secreto de la homosexualidad de su padre, después de su muerte y por boca de Ambrosio, quien hace el papel de psicoterapeuta, ayudándole al hijo a exorcizar al padre (1998: 10).

inasible de su origen, que dificulta por tanto su erradicación: “– No te alegres tanto –dijo Carlitos–. El fin de Odría es el comienzo, ¿de qué?” (1996: 288).

Asimismo, la respuesta implícita a la pregunta puede ser sugerida quizás en el hecho de que los intentos de los personajes son fallidos frente al problema de la violencia estructural, puesto que esta se presenta indisoluble, como el mismo Zavalita lo afirma radicalmente: “No hay solución”. De esa manera, la novela es la historia de múltiples frustraciones, mezcladas y relacionadas entre sí hasta abarcar el país mismo y completar un círculo vicioso, que –como aseguró Oviedo– se expone en la novela en cuatro modelos, representados por cuatro personajes: Santiago Zavala, Cayo Bermúdez, Ambrosio Pardo y Fermín Zavala, aunque la larga lista de personajes secundarios compartan, en su escala, destinos semejantes (1982: 211).

De todos ellos, el ejemplo máximo de los intentos por sobrevivir es la opción mediocre que asume el personaje principal, que lo convierte en un fracasado más, incapaz de superar su ascendencia burguesa (Marco 2004); lo cual a su vez pone de manifiesto que en el abanico social donde se desarrolla la violencia estructural nadie se salva, ni los pobres, ni los burgueses. En ese sentido, la novela es abierta no sólo porque el conflicto planteado en el *leitmotiv* no se cierra en el plano narrativo, sino en el de su mensaje.

Finalmente queda decir que el fracaso de Zavalita despierta asociaciones con la idea de Vargas Llosa, ya expuesta aquí, sobre el papel que el escritor debe tomar en una sociedad así: asumir su vocación no a medias, sino consecuentemente, viviendo solo de literatura y para la literatura.

6.3. Macro y microviolencia estructurales en *Conversación en La Catedral*

La observación del concepto de violencia estructural en esta magistral novela se afina profundizando y concentrándose en el tema de la violencia que surge a raíz del caos estructural reinante en la urbe de Lima, reflejo de su mapa social, y que como en un círculo vicioso desencadena consecuentemente la desestructuración familiar y viceversa. Visto así, se presentan en la novela como mecanismos de sobrevivencia y salvación

en ese sistema principalmente dos elementos negativos: la corrupción y la degradación moral y física de los personajes.

6.3.1. La violencia urbana

Dado que la sociedad ofrece pocas posibilidades para el desarrollo de sí misma y de sus ciudadanos, estos recurren a la violencia física para salir adelante, como en la ley de la jungla. Lo cual en conjunto da lugar a un fenómeno generalizado, que puede entenderse como violencia urbana:

El término 'violencia urbana' parece encerrar a todos los tipos de manifestaciones de violencia que ocurren en un lugar específico que podemos reconocer como 'la urbe' o 'la gran ciudad'; sin embargo, hemos de aclarar que el adjetivo 'urbana' no sólo podría referirse al lugar geográfico de ubicación del fenómeno 'violencia', en contraposición a violencia rural, por ejemplo, sino que parece personificar a la ciudad misma como actriz ejecutora del fenómeno, es decir, se puede referir también a la violencia que la urbe misma, por inconmensurable e inasible, ejerce sobre sus ciudadanos. Como si se tratara de un círculo vicioso entenderemos entonces la 'violencia urbana' en su doble acepción: como aquella violencia que ejerce la ciudad sobre sus habitantes y como referencia a aquella otra que los habitantes practican como respuesta a la que se ejerce sobre ellos. (Huamanchumo 2003: 1)

En *Conversación en La Catedral* hay innumerables muestras de manifestaciones de agresión física y psicológica. Ambos tipos de violencia se dan en la vida cotidiana de la ciudad, entre otros, en el afán de sus habitantes de sobrevivir en la jungla citadina:

- a) Hacia el comienzo de la novela el lector asiste a la escena brutal en la perrera municipal, donde los animales son eliminados a golpes en un saco. Los ejecutores se muestran insensibles, pues tienen que trabajar de eso para vivir: "Los hombres tienen ya los garrotes en las manos, ya comienzan uno-dos a golpear y a rugir, y el costal danza, bota, aúlla enloquecido, uno-dos rugen los hombres y golpean.[...]"

El costal está quieto, los hombres apalean un rato más, tiran al suelo los garrotes, se secan las caras, se frotran las manos” (1996: 19).

- b) La prostituta La Musa es asesinada a chavetazos en su vivienda. Los periodistas no se conmueven, están acostumbrados a escenas de crímenes violentos de la gran ciudad:
- Hasta el ombligo se lo abrieron –Periquito cambiaba las bombillas con una sola mano, se mordía la lengua–. Qué tal sádico.
 - También le abrieron otra cosa –dijo el de la papada, con sobriedad–. Acércate Periquito; usted también, joven, qué cosa bárbara.
 - Un hueco en el hueco –murmuró una voz relamida y Santiago oyó risitas tenues y comentarios ininteligibles. (1996: 314)
- c) La presentación de la ciudad tiene mucho de violento. Es decisiva la frase “sin amor” con que se inicia la novela y se ofrece la primera descripción del centro de Lima: “Desde la puerta de *La Crónica* Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris” (1996: 13). Este tipo de descripciones aparece con frecuencia en la novela y permite percibir el desamor y la violencia que rige el trajín de la ciudad: “[...]; en las esquinas la gente toma por asalto los ómnibus maltrechos que se pierden envueltos en terrales en dirección a la barriada; un policía discute con un vendedor ambulante y las caras de ambos son odiosas y desalentadas y sus voces están crispadas como por una exasperación vacía (1996: 27).
- d) En las barriadas, el grado de desempleo y la consecuente delincuencia, es alto: “– No, Amalia –había dicho Ambrosio– No quiero que te quedes sola cuando esté de viaje, con tanto vago que hay en la barriada” (1996: 489).
- e) No hay seguridad para los ciudadanos, quienes deben vivir en constante temor de ser agredidos: “– ¿Sola en un taxi a esta hora? –dijo Hortensia–. ¿No tienes miedo? Todos los choferes son unos bandidos” (1996: 381).

6.3.2. La violencia familiar

En el marco de la violencia urbana se ubica el núcleo de la familia, como componente central de la sociedad. En el interior de las familias se toman en cuenta los valores autoritarios, violentos y machistas, que la sociedad impone. A su vez, esos valores y patrones de conducta se afianzan en la familia para prevalecer en la sociedad, como en un círculo vicioso, lo cual trae como consecuencia una serie de conflictos físicos y psicológicos que se muestran sin solución:

- a) En una familia, el padre autoritario entra en conflicto con su hijo varón, al punto de apagar en el hijo toda dignidad, como en el caso de Zavalita. En la novela se distinguen además varias parejas edípicas.²⁰⁵
- b) Los padres de familia burgueses, llevados por prejuicios clasistas y raciales, obligan a casar a sus hijos con gente del mismo estrato en la estructura social que se presenta como inamovible. Para el caso de Zavalita, sus padres se oponen a su casamiento con Ana, lo cual obliga al muchacho a huir del hogar, casarse a escondidas, etc. Lo mismo ocurre con la presión que se ejerce sobre la Teté, hermana de Zavalita, quien termina resignándose a casarse con Popeye, un chico de su clase.
- c) Las buenas familias de la sociedad no respetan a las clases sociales más bajas y toleran que los adolescentes no respeten a las empleadas domésticas.
- d) El obrero Trinidad insulta y golpea a su futura esposa Amalia, cuando esta se muda con él y le confiesa que había tenido amores antes con otro hombre.

205 Sobre el estudio detallado de estas relaciones edípicas, véase: Boland (1998: 9-10), para quien *Conversación en La Catedral* es una interpretación de la tragedia de Edipo, por ser una historia que convulsiona a las sociedades patriarcales.

6.3.3. Mecanismos de salvación frente al sistema social fallido

Frente a ese sistema social fallido, cuya estructura arremete forzosamente contra sus integrantes y provoca manifestaciones concretas de violencia, como la urbana y la familiar, los personajes encuentran mecanismos de salvación, que no siempre los sacan del remolino, pero les permiten seguir sobreviviendo, ya sea bajo la brújula de una doble moral o evadiendo la realidad para sumirse en una especie de marasmo espiritual.

En *Conversación en La Catedral* se exponen claramente ambas opciones, como si de una opción bipolar se tratara: someterse a la corrupción ganadora o mantenerse al margen de todo. Las reflexiones en torno a estos mecanismos de salvación y su cuestionamiento indirecto se ilustran magistralmente en el marco del bar La Catedral, como espacio literario, que se convierte en *locus hortus* central y hace posible la narración de la materia novelada.

6.3.3.1. La corrupción y la denigración moral como alternativas

Ese sistema social fallido se pone de manifiesto explícitamente hacia el final de la novela, cuando se observa que la vida de los personajes negativos sigue su rumbo sin problemas: la familia de Zavalita, con el corrupto Fermín Zavala a la cabeza, se queda en el nivel social decente sin dificultades, y por otro lado, Cayo Bermúdez regresa de los Estados Unidos a Lima para instalarse en una casa de Chaclacayo con piscina y jardín inmenso, también sin mayores contratiempos; es decir, la corrupción prospera y sale adelante (Rossman 1987: 509), lo cual reafirma la tesis de que el conflicto planteado de la violencia estructural se presenta sin solución.

En ese sentido, en *Conversación en La Catedral* se ilustran muchos casos de corrupción en los cargos públicos, que no son excepcionales, sino que son parte de esa estructura social que lo permite, porque todo es cuestión de relaciones y es el único camino viable para llevar una vida respetable. Son claros los ejemplos de personajes como el del oficial Paredes, quien llega a puestos militares altos por ser sobrino de Odría. Del mismo modo, el propio Fermín Zavala logra que su hijo, el Chispas, ingrese a la Marina, o incluso Santiago ingresa a la prensa como periodista porque su tío Clodomiro es amigo del dueño de un diario local; el ministro del interior

Espina convierte a su amigo de juventud Cayo Bermúdez en hombre decisivo en el régimen, etc.

Por otro lado, optar por una opción de vida que a fin de cuentas resulta una denigración moral en el plano sexual es un hecho que se presenta como alternativo para muchos personajes. El caso principal es el del chofer Ambrosio, que tiene que acceder a saciar los apetitos sexuales de su jefe para conservar su puesto; otro caso marginal es el de Lucy, quien tiene que hacer striptease delante de quien sea cada vez que su amante, el doctor Ferro, está borracho, para evitar ser golpeada por él.

En la novela, entre otros ejemplos, se muestra también cómo los ciudadanos, desde los más humildes hasta los más poderosos, tienen que optar por el robo; lo cual se da en varias escalas:

- a) Un empleado de la perrera se vuelve delincuente, ya que no se limita a recoger los perros callejeros –por los que recibe la paga irrisoria de un sol–, sino que roba perros de los jardines privados de las casas de sus dueños para poder ganar más dinero: “– ¿Se lo recogieron esta mañana al lanudito? –un brillo inesperado estalla un instante en sus ojos–. Sería el negro Céspedes, a ése no le importa nada. Se mete a los jardines, rompe las cadenas, cualquier cosa con tal de ganarse un sol (1996: 21).
- b) Santiago Zavalita roba dinero de una alcancía familiar para regalárselo a Amalia, la ex empleada, por el sentimiento de culpa que él tenía de haber logrado que la despidan del trabajo de su casa: “Popeye abrió los ojos, ¿a Amalia?, y se echó a reír, ¿le vas a regalar tu propina porque tus viejos la botaron? No su propina, Santiago partió en dos la cañita, había sacado cinco libras del chanco” (1996:36).
- c) Hipólito, uno de los colegas de Ambrosio y Ludovico, presenta una historia personal, con la que se muestra cómo estaba obligado a robar para sobrevivir: “[Hipólito] sin más, les había contado una historia de llanto, don. Su madre hacía pecates y tenía su puesto en la Parada, él había crecido en El Porvenir, vivido ahí, si eso era vivir. Limpiaba y cuidaba carros, hacía mandados, descargaba los camiones del mercado,

se sacaba sus cobres como podía, a veces metiendo la mano donde no debía” (1996: 229).

- d) Se comentan casos de negociaciones ilícitas por amistades y relaciones:
- Me olvidaba de un detalle –dijo el mayor Paredes–. Espina ha estado viendo mucho a tu amigo Zavala.
 - No tiene importancia –dijo él–. Son amigos desde hace años. Espina le consiguió la concesión para que su laboratorio abasteciera los bazares del Ejército. (1996: 231)
 - Ahora que se presenten al Congreso, van a ascender al coronel Idiáquez –dijo el mayor Paredes–. De general ya no puede seguir en el Cuzco, y sin él la argollita se va a deshacer. No hacen nada todavía; se reúnen, hablan. (1996: 231)
- e) Incluso entre socios y amigos se engañan y roban, Ambrosio saca provecho del negocio que lleva con don Hilario: “Don Hilario lo había mirado fijo: mejor no protestes, se le podían sacar muchos trapitos, ¿no se estaba ganando unos soles a sus espaldas? Ambrosio se había quedado sin saber qué decir, pero don Hilario le había tendido la mano: amigos de nuevo” (1996: 489).

Un caso extremo es la solución adoptada por Hortensia, quien intenta fallidamente un suicidio, al verse denigrada por Lucas, quien se hace pasar por pretendiente enamorado para casarse con ella, luego huye con su dinero y la deja en la ruina social, económica y moral. Al ser Hortensia una mujer que ha tenido que optar por el camino de la prostitución y las drogas para sobrevivir en la ciudad violenta de Lima, no encuentra mejor salida para el arrebatado que se hizo de la poca dignidad que le quedaba, que intentar quitarse la vida.

En la exposición de estos mecanismos de salvación frente a la violencia estructural queda clara la intención del autor de presentar la mimesis de una realidad, sin cuestionarla explícitamente, sino a través de la exposición de los destinos de sus personajes, cuya frustración, no obstante, se deja sentir también en la evasión de la realidad a través de la bebida.

6.3.3.2. El bar como espacio literario y como refugio en la historia

La situación del bar constituye un topos intratextual que acoge casi todas las conversaciones presentes en el texto. Las cuatro horas de conversación que Santiago mantiene con el negro Ambrosio en el bar La Catedral –que es además burdel– constituyen la caja china dentro de la cual se cuentan varias historias: “Porque además de bar-restaurant, La Catedral también era jabe, niño, detrás de la cocina había un cuartito y lo alquilaban dos soles la hora” dijo Ambrosio” (1996: 37).

Aparte del bar La Catedral existe el bar Negro-Negro, donde conversan Zavalita y Carlitos en diálogos intrusivos dentro del diálogo mayor de La Catedral:

—Yo es la primera vez que vengo al Negro-Negro –dijo Santiago– Vienen muchos pintores y escritores, ¿no?

—Pintores y escritores náufragos –dijo Carlitos–. Cuando yo era un pichón, entraba aquí como las beatas a las iglesias. Desde ese rincón, espía, escuchaba, cuando reconocía a un escritor me crecía el corazón. Quería estar cerca de los genios, quería que me contagiaran.

—Ya sabía que también eres escritor –dijo Santiago–. Que has publicado poemas.

—Iba a ser escritor, iba a publicar poemas –dijo Carlitos–. Entré a La Crónica y cambie de vocación.

—¿Prefieres el periodismo a la literatura? –dijo Santiago.

—Prefiero el trago –se rió Carlitos–. El periodismo no es una vocación sino una frustración, ya te darás cuenta. (1996: 216)

En general, en La Catedral se ilustran las conversaciones que se componen y entrelazan en la novela y se efectúan, casi en su totalidad, en una situación espacial similar, descrita acentuando la situación ambiental de fracaso que impregna dichas conversaciones (Cifuentes 1983: 112):

Iban al Negro-Negro dos o tres veces por semana, mientras el diario estuvo en el viejo local de la calle Pando. Cuando *La Crónica* se mudó al edificio nuevo de la avenida Tacna se reunían en barcitos y cafetines de La Colmena, El Jalalai, piensa, el Hawai, el América. Los primeros días de mes, Norwin, Rojas, Milton aparecían en esas cuevas humosas y se iban a los bulines. A veces encontraban a Becerrita, rodeado de dos o

tres redactores, brindando y conversando de tú y vos con los cabrones y los maricas y siempre pagaba la cuenta él. (1996: 348)

Desde este ángulo de observación se abre una línea de reflexión también en torno al aprovechamiento literario dentro de la trama de ciertos espacios en la ciudad violenta —el hogar, el bar— como espacios de refugio psicológico que permiten a sus personajes sacar a la luz cuestionamientos esenciales, temores y sueños:

- a) Hablan sin temor animados por el alcohol: “— Aquí tuvimos nuestra primera conversación masoquista, Zavalita —dijo. Aquí, nos confesamos que éramos un poeta y un comunista fracasados. Ahora somos sólo dos periodistas. Aquí nos hicimos amigos, Zavalita” (1996: 335).
- b) Descubren sus sentimientos sin inhibirse, apoyados en la media luz y el alcohol: “Ahí estaba el Neptuno, Zavalita: el oscuro local de ritmos sonámbulos, sus parejas ominosas bailando en las tinieblas, las estrellitas fosforescentes de las paredes, su olor a trago y adulterio” (1996: 483).

El bar, como espacio clave en la trama, no obstante, no es nuevo en la literatura. El bar como lugar social al que acuden sus personajes a refugiarse, como Zavalita lo hace frente a la urbe violenta de Lima, tiene antecedentes en obras clásicas, donde asume una función similar; así lo hace Raskolnikov en la Moscú de *Crimen y Castigo* de Dostoievski; o Biberkopf en *Berlin Alexanderplatz* de Döblin. Por su parte, Vargas Llosa supera a los grandes clásicos de la literatura universal al haber hecho del bar no solo un lugar de refugio, sino una caja china mayor donde se esconden cajas chinas menores que van develando la historia. Para el caso de *La Catedral*, se trata además, y sobre todo, de la metáfora perfecta de una manifestación de violencia estructural que invade a la sociedad y que se sustenta en una doble moral, como lo es el bar mismo en su constitución, pues es bar de primera presentación, pero es un burdel en la trastienda del local. En ese sentido, el escritor logra fundir ambos planos de su novela, el formal y el del contenido, a través de una institución social como el bar, que incluso trasciende ambos planos para alcanzar lecturas simbólicas.

A manera de conclusiones

La revisión del contexto histórico, social y literario de la novela *Conversación en La Catedral* ha posibilitado adentrarse en el tema central que rige las formas y los contenidos de esta obra: la violencia estructural, cuyo estudio ha sido el objetivo de esta investigación. A su vez, se ha podido ver de qué manera la presentación de ese tipo de violencia dilucida la función social que la novela pretendía alcanzar, que es a fin de cuentas un reflejo de la ideología de su autor, para quien la literatura debe ser un arma de protesta social que todo escritor presenta como voz de rebeldía contra los sistemas corruptos impuestos. Para el caso de la novela analizada, se ha observado también que ninguna repercusión a partir del arte literario de su autor hubiera sido posible sin el estilo vargasllosiano. Este consiste en presentar diversos mundos narrados paralelamente a través de la ilustración de complejas y variadas caras de la estructura social violenta que reina en la trama de la novela. Quizás por ello la mejor forma de presentar los conflictos haya sido a través de voces múltiples, pues es en la exposición de las mentalidades que sustentan la estratificación de la sociedad en clases y razas, con sus respectivos prejuicios, creencias, costumbres o ideologías, donde se llevan a cabo las apreciaciones y actitudes de sus integrantes, como lo demuestra *Conversación en La Catedral*.

Bibliografía

Fuentes

- VARGAS LLOSA, Mario 1996 *Conversación en La Catedral*. Colombia: Peisa.
- . 1971a "En plena edad de piedra", Julio Ortega (ed.) *Imagen de la literatura peruana actual 1968 – Tomo III*. Lima: Editorial Universitaria, pp.145-149.
- . 1971b "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú", Julio Ortega (ed.) *Imagen de la literatura peruana actual 1968 – Tomo I*. Lima: Editorial Universitaria, pp. 11-34.
- . 1967 "La literatura es fuego". Helmy F. Giacomán / José Miguel Oviedo (eds.) *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Américas, pp.17-21.

Literatura crítica

- AMORÓS, Andrés 2004 "Conversación en La Catedral". En: Gracia, Jordi y Marco, Joaquín (eds.) *La llegada de los bárbaros de la literatura peruana en España, 1960-1981*. Barcelona, Edhasa, pp. 685-686.
- BOLAND, Roy 1998 "El padre monstruoso en Conversación en La Catedral". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* (Ejemplar dedicado a Mario Vargas Llosa: los urbanos demonios de la escritura) 624: 9-10.
- CANO, RICARDO 1972a *El buitre y el ave fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- . 1972b "Conversaciones con Mario Vargas Llosa". En: Cano, Ricardo (Ed.) *El buitre y el ave fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 11-111.
- CIFUENTES, Eugenio 1983 *Conversación en La Catedral: Poética de un fracaso*. Odense: Odense University Press.
- COLMENARES, Germán 1971 "Vargas Llosa y el problema de la realidad en la novela". En: Helmy F. Giacomani y José Miguel Oviedo (eds.) *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Américas, pp. 369-376.
- CONTE, Rafael 1989 "España descubre a Mario Vargas Llosa". En: Universidad Complutense de Madrid (ed.) *El autor y su obra: Mario Vargas Llosa*. Salamanca, Hispagraphis S.A, pp. 21-35.
- CONTERIS, Hiber 1994 "La doble articulación político / ideológica y el 'complejo Telémaco' en *Conversación en La Catedral*: una propuesta de análisis estructural". En: Hernández, Ana María (coord.) *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Madrid: Pliegos, pp. 245-254.
- DIEZ, Luys A. 1972 (comp.) *Asedios a Vargas Llosa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- DOCAFE, Enrique 1977 "Parte Tercera: El Perú de 1900 a 1968". En: Álvaro Gustavo Siles (ed.) *Historia general de los peruanos: el Perú como nación independiente*. Lima, Iberia S.A. Tomo III.
- FUENZALIDA, Fernando 1975³ "Poder, etnia y estratificación social en el Perú rural". En: IEP (ed.) *Perú, hoy*. México: Siglo XXI editores, pp. 8-86.
- GALLAGHER, David 1972 "Vargas Llosa: la fecunda aventura". En: Diez, Luis A. (comp.) *Asedios a Vargas Llosa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pp. 193-203.
- GNUTZMANN, Rita 2007 *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Prólogo de José Morales Saravia. Cuadernos de América sin nombre 21. Alicante: Universidad.
- . 1992 *Cómo leer a Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones Júcar.
- HUAMANCHUMO, Ofelia 2003 "Apuntes en torno a la 'violencia urbana' como tema central del cine y la literatura en Latinoamérica". En: Dünne, Jörg (ed.) *Essayfo-*

rum des Seminars 'Violencia urbana' im Film und in der Literatur Lateinamerikas, (www.lrz-muenchen.de/~Duenne/Essay%20Huamachumo.rtf).

- MAC GREGOR, Felipe, RUBIO, Marcial y VEGA, Rudecindo 1990 *Marco teórico y conclusiones de la investigación sobre violencia estructural*. Lima: Asociación Peruana de Estudios e Investigación para la Paz.
- MARCO, Joaquín 2004 "Una novela de desengaño político". En: Gracia, Jordi y Marco, Joaquín (eds.) *La llegada de los bárbaros de la literatura peruana en España, 1960-1981*. Barcelona, E.D.H.A.S.A., pp. 622-625.
- . 1989 "El realismo simbólico en la novela de Mario Vargas Llosa". En: Universidad Complutense de Madrid (ed.) *El autor y su obra: Mario Vargas Llosa*. Salamanca, Hispagraphis S.A, pp. 21-35.
- MARMUTH, Sabine y Dieter IRGENSHAY 2005⁵ *Lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett.
- MARTÍN, José Luis 1974 *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*. Madrid: Editorial Gredos.
- MATILLA, Alfredo 1971 "Conversación en La Catedral: estructura y estrategias". En: Giacomann Helmy F. y Oviedo, José Miguel (eds.) *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Américas, pp. 71-97.
- MORENO, Fernando 1971 "Conversación en La Catedral de Mario Vargas Llosa". En: Giacomann, Helmy F. y Oviedo, José Miguel (eds.) *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Américas, pp. 175-180.
- OSORIO, Nelson 1971 "La expresión de los niveles de la realidad en la narrativa de Vargas Llosa". En: Giacomann, Helmy F. y Oviedo, José Miguel (eds.) *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Américas, pp. 23-35.
- OVIDEO, José Miguel 1982³ *Mario Vargas Llosa: Invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral.
- PORTOCARRERO, Gonzalo 1990 *Violencia estructural en el Perú: sociología*. Lima: Asociación Peruana de Estudios e Investigación para la Paz.
- RODRÍGUEZ LEE, María Luisa 1984 *Juegos psicológicos en la narrativa de Mario Vargas Llosa*. Miami, Florida: Ediciones Universal.
- ROELOFSE-CAMPBELL, Zélia 1994 "Latin America's culture of violence in three novels by Mario Vargas Llosa". *Latin America Report* 10 (2): 21-27.
- ROSMANN, Charles 1987 "Mario Vargas Llosa's 'Conversación en La Catedral': Power politics in a corrupt society". *Contemporary Literature* 4 (28):493-509.
- SÁNCHEZ, Rafael 1994 "Una nueva lectura de Conversación en La Catedral". En: Ana María Hernández (coord.) *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Madrid: Pliegos, pp. 255-266.

- SARMIENTO, Clemencia 1988² "Violencia estructural y pobreza: su impacto en la vida de los niños de 0-3 años de edad de los sectores populares". En: Klaiber, Jeffrey (comp.) *Violencia y crisis de valores en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Departamento de Humanidades, pp. 361-376.
- SKÁRMETA, Antonio 1972 "El último realista". En: Diez, Luis A. (comp.) *Asedios a Vargas Llosa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pp. 204-208.
- SCHLICKERS, Sabine 1998 "Conversación en La Catedral y La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa: novela totalizadora y novela total!". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 48:185-212.
- TOSCANO, Teresa 1994 "Galdós y Vargas Llosa: la sociedad como materia novelable". En: Hernández, Ana María (coord.) *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Madrid: Pliegos, pp. 407-413.
- VALERO, Eva María 2003 *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*. Serie Ensayos – Scriptura 12. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

7. La violencia en la obra narrativa inicial de Carlos E. Zavaleta

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES

7.1. Introducción

En marzo de 2011, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos homenajeó y condecoró con la Medalla Sanmarquina a su exalumno y graduado Mario Vargas Llosa, por haber obtenido el Premio Nobel de Literatura en el 2010. En tan memorable acto académico solo había una persona del claustro que poseía los méritos suficientes para pronunciar el discurso de orden. Esa persona era Carlos Eduardo Zavaleta, colega de Vargas Llosa, y de quien el flamante premio nobel de literatura había dicho, en más de una oportunidad, que el autor de *El Cristo Villenas* fue uno de los que más contribuyó a la modernización narrativa que se gestó en las letras nacionales, desde fines de la década de 1940, a lo largo de la de 1950 y aun durante los años iniciales de la década de 1960, en que el propio Vargas Llosa lleva a su cima el proceso de internacionalización de la literatura peruana.²⁰⁶

En efecto, en el panorama de las generaciones de escritores del siglo XX, el sitio de la denominada generación del 50 es muy alto. Debe ser el grupo generacional más numeroso y polifacético de la centuria. Allí figuran, por citar algunos nombres, Julio Ramón Ribeyro, Jorge Eduardo Eielson, Wáshington Delgado, Carlos Aranibar, Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro

206 Gutiérrez, Miguel. *La generación del 50. Un mundo dividido*. Lima, Edición Séptimo Ensayo, 1988.

Vargas Vicuña, Oswaldo Reinoso y Pablo Macera. Y en esa relación de intelectuales, Carlos E. Zavaleta es uno de los más destacados por varias razones: la primera, ya mencionada, es que gracias a él, autores como James Joyce, William Faulkner y Ernest Hemingway fueron conocidos y leídos por los creadores que en esos años hacían sus primeras armas, en el campo de la narrativa.²⁰⁷

Otra razón para considerar a Zavaleta en la primera fila de los escritores importantes no solo de su generación es que acometió el cultivo de prácticamente casi todas las especies de la narrativa, del ensayo y de la crítica literaria. Es decir, escribió muchos volúmenes de cuentos, varias novelas cortas y otras de mayor extensión, relatos breves y brevísimos. Realizó investigaciones, estudios, ensayos, antologías, panoramas sobre su generación y estuvo atento a la aparición de nuevos autores y libros, a lo largo de toda la segunda parte del siglo XX y durante los 11 años del siglo XXI, hasta su partida, en abril de 2011. La anécdota que hemos evocado en las primeras líneas de esta introducción prueba que pocos días antes de su fallecimiento, el incansable y prolífico Carlos Eduardo seguía escribiendo y participando, como un miembro muy activo de la comunidad letrada, a la cual perteneció.

En las páginas que siguen se hace una aproximación exegética al primer libro de cuentos que publicó Zavaleta y con el cual se incorporó a los predios de la literatura peruana contemporánea. Considerando que el autor de *Los Íngar* (1955), una de sus primeras novelas, debe haber editado más de 50 libros, el centrarse solo en uno de ellos, y por coincidencia, uno de sus volúmenes iniciales, no es lo ideal, pero es un punto de partida para reiniciar en cualquier otra oportunidad un diálogo con una de sus muchas creaciones, que tienen que ver no solo con la realidad nacional, en su doble dimensión urbana y rural, sino con el mundo latinoamericano y europeo, porque Carlos Eduardo recorrió, vital y narrativamente, los caminos sin fronteras que brinda la literatura a los grandes creadores.

207 Zavaleta, Carlos Eduardo. *Narradores peruanos de los 50s*. Estudio y antología. Lima, INC, CELACP, 2006.

7.2. La colección de relatos de *El Cristo Villenas*

En las páginas siguientes se analizará exhaustivamente el mundo representado en cada uno de los relatos que integran la colección de cuentos de *El Cristo Villenas* de Carlos E. Zavaleta (1928-2011). Se tendrá en cuenta, por un lado, la doble dimensión que tiene todo relato, como historia o anécdota y como discurso,²⁰⁸ elaborado por uno o varios narradores y dirigido a un lector u oyente. De otro lado, se valora la significación literaria y artística del texto y su inserción en el proceso socio-cultural de la realidad peruana actual; de modo especial se destaca su vinculación con el tema de la violencia, que es muy intensa pues no alude solo al periodo de la guerra interna (1980-2000), sino a la década de 1940, periodo en que el autor experimenta de modo directo y consciente su condición de miembro de la sociedad peruana,²⁰⁹ con sus consecuencias vitales y estéticas.²¹⁰

Si bien el libro se publicó en la década de 1950, se reeditó en los años ochenta, en el contexto de la violencia que conmovió a la sociedad peruana hasta mediados de los noventa. En ese lapso, Carlos E. Zavaleta, su obra ya conocida, la vuelta a publicar y la que incrementó con profusión durante esos años reasumieron una significación tanto o más importante que la que tuvo en los años cincuenta y sesenta. En conjunto, la producción del autor abarca desde 1948, en que aparece su novela breve *El cínico*, hasta prácticamente 2011, el año de su desaparición física; exactamente 63 años. Un récord de continuidad comparable a Ricardo Palma, entre sus antecesores, y a Carlos Germán Belli y Mario Vargas Llosa, entre sus coetáneos.

Se ofrece esta lectura del conjunto de cuentos de un libro significativo en el contexto de las letras peruanas del siglo XX, en el cual se produce un proceso de modernización que abarca varios momentos. Uno de ellos es el que corresponde al de Zavaleta y sus compañeros de la generación del 50, como lo ha establecido, por ejemplo, Miguel Gutiérrez y otros estudiosos que han puesto en claro el rol que le cupo a ese grupo, y en especial, a

208 Esta distinción narratológica es pertinente para el análisis de un texto narrativo (cuento, novela, etc.). Cf. *Diccionario de narratología*, de Carlos Reis y A.M. Lopes (1995).

209 Desde su primer libro hasta el último existe siempre una referencia a la sociedad peruana que él sufrió y gozó.

210 Al respecto, dice el escritor peruano Alonso Cueto que la sociedad peruana se caracteriza por ser conflictiva y que este rasgo favorece el trabajo de un novelista.

Carlos E. Zavaleta en la tarea de poner al día el lenguaje literario, las técnicas narrativas y las estructuras compositivas que permitieran recrear los diferentes mundos de la heterogénea sociedad peruana.²¹¹

El libro que se analiza muestra esa diversidad: la coexistencia entre un universo rural, campesino, serrano, indígena y mestizo, y un espacio urbano, costeño, blanco y mestizo. En ambos mundos se generan y agudizan conflictos de naturaleza social, política, cultural, que dividen a los seres humanos y los llevan a emplear la violencia para tratar de superarlos; aunque esa superación es temporal, pues los enfrentamientos retornan y se tornan una constante que los escritores como Zavaleta recrean en espacios discursivos alusivos a la realidad peruana contemporánea.

7.3. El Cristo Villenas

Este relato, uno de los más celebrados de Zavaleta, es un texto que expresa algunas de las preocupaciones centrales del escritor, tanto desde el punto de vista temático, como desde el artístico-técnico. Cabe considerarlo como un relato emblemático de la primera etapa del autor.²¹²

En lo temático y referencial, se sabe que un buen porcentaje de la obra narrativa de C.E.Z., desde sus inicios hasta el final de su vida, alude a unos pocos lugares ubicados, de preferencia, en la zona serrana del departamento de Áncash, del cual era originario. Los nombres de algunos pueblos o caseríos se repiten en sus cuentos y novelas: Corongo, Sihuas, La Pampa, Caraz, Tarma, Yungay, etc.²¹³ Claro que como fue un hombre cosmopolita y vivió en varios países de Europa y de América, sus novelas incluyen lugares de dichos países. En algunos de esos textos, el motivo del viaje permite incluir un recorrido nacional o internacional de los personajes.

211 Gutiérrez, Miguel. *La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance*. Lima, Ediciones Sétimoensayo, 1988. Escajadillo, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima, Amaru Editores, 1994.

212 Para una visión de conjunto de la trayectoria vital y de la producción de CEZ véase un texto nuestro de 1994.

213 Téngase en cuenta que C.E. Zavaleta ejerció con muchos bríos y productividad su rol de escritor prácticamente 63 años. Curiosamente, hay pocos textos ambientados en Huaraz, la capital del departamento.

En el nivel referencial, *El Cristo Villenas* ofrece al lector una visión detallada de algunos sitios representativos del mundo andino, rural, serrano, mestizo, pueblerino y supersticioso, lo que constituye una constante en la escritura de C.E.Z. En ese ámbito, la violencia ocupa un lugar prominente, sea que provenga de la naturaleza (en forma de huaycos o sismos) o de las conflictivas relaciones sociales, políticas o familiares.

Específicamente, el relato examinado evoca los pueblos de Yungay (desde donde la madre del narrador remite una carta), Sihuas y Ayaviña. Los sucesos más significativos ocurren en estos dos últimos lugares. El primero es presentado como un pequeño e inquieto pueblo serrano y mestizo.²¹⁴ Mientras que el segundo es un paraje más rural y apartado, en el que el personaje Villenas posee una casa hacienda y a la que viaja con fines de esparcimiento y de descanso; donde encuentra, por el contrario, el infortunio y la desgracia.²¹⁵

El devenir de las acciones en diversos parajes de los dos lugares mencionados permite al lector compenetrarse con la realidad geográfica, social, ideológica y expresiva, propia de estos ámbitos. Esta característica ha llevado a algunos críticos a tipificar a estos relatos como neoindigenistas, denominación que no parece la más adecuada.²¹⁶

Empero, el elemento expresivo es recreado, casi en su totalidad, a través de la norma literaria culta que es la que se utiliza en los diálogos y en situaciones comunicativas afines del relato, con el objetivo de mostrar diferentes motivaciones, deseos, creencias, ideas, obsesiones y caracteres de los personajes. Este apego a la norma literaria culta²¹⁷ es expresión de aquella limitación señalada por el propio autor, según la cual la búsqueda del lenguaje propio y aun del coloquial y regional se vio bloqueada o recortada por el peso de la tradición literaria culta y dominante, a la que,

214 Sihuas es una provincia y un poblado, capital de la misma. La familia materna del autor, los Rivera, son de allí y tenían parientes en la cercana provincia de Corongo, donde también vivió.

215 Estos tópicos son una constante en Zavaleta cuentista. Probablemente esta característica exprese su fuerte ligazón con William Faulkner, autor que él hizo conocer a sus colegas de generación, según ha expresado el propio Mario Vargas Llosa.

216 Cf. Tomás Escajadillo. *La narrativa indigenista actual*. Lima, Editorial Amaru, 1994.

217 Es difícil definir este concepto en el plano sociolingüístico y más aún en el literario. El carácter multilingüe y diglósico de la sociedad peruana complica, si cabe, el examen de este problema.

sin duda, pertenecían y pertenecen los escritores de la generación de los 50, del siglo pasado.²¹⁸ Esto impide hablar, en el caso específico de *El Cristo Villenas*, de un realismo lingüístico. Por el contrario, lo que predomina, tanto en el discurso del narrador como en el habla directa de los personajes, sea cual fuere su condición social y su nivel cultural, es la norma culta estándar, de inocultable filiación literaria y escrita.

De otro lado, y siempre en relación con el elemento temático, el poblado de Sihuas es sinónimo de males y desgracias provocados por la naturaleza y el azar y que abaten, por igual, a hombres y animales; destruyen familias y patrimonios, como lo anuncian las primeras líneas del relato. La desgracia que le ocurre a Villenas (caer en un perol hirviente de chicha y terminar quemado entre las brasas del fuego) no es sino la culminación de la suma de males que sufre Sihuas y su gente, encarnada en el citado Villenas, quien a partir de este lamentable percance es conocido como Cristo, por el aspecto deplorable en que queda después de padecer extremas y gravísimas quemaduras. Como apreciamos, en este relato, la violencia es causada por el azar, una fuerza gravitante en los textos del autor.

Este acontecimiento personal trágico se convierte en nudo de interés del relato, a partir del momento en que Villenas es traído de regreso desde Ayaviña hasta Sihuas. Su casa, ubicada en la plaza de armas del convulsionado y curioso pueblo es centro de atención para grandes y chicos. Todos se dedican a imaginar, indagar, reconstruir y narrar los detalles del infausto suceso vivido por Villenas: “¿Qué había ocurrido? Indagamos cientos de veces. Así, oyendo razones y deshaciendo de un manazo escenas ya imaginadas, supimos, después de mucho errar, que todo había empezado con un viaje a Ayaviña” (Zavaleta 1975: 166).

El viaje, en efecto, es evocado puntualmente en el relato porque conducirá a la realización de aquellos sucesos que se encadenan hasta producir la secuencia trágica en que Villenas es golpeado por el destino, y cambia de este modo su ejemplar y apacible existencia.²¹⁹

218 Cf. C.E. Zavaleta. *El gozo de las letras*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 1997.

219 El motivo del viaje es recurrente en la narrativa del autor. Se relaciona, sin duda, con el tema de la migración y con la propia experiencia viajera de Carlos Eduardo que recorrió de modo permanente el Perú y gran parte del mundo.

Sin embargo, *El Cristo Villenas* no es solo un cuento tradicional que narra una anécdota desafortunada, pero común, experimentada por un sihuasino importante. En otro nivel de significación, este texto de C.E.Z. es la formalización artística y narrativa de un vasto relato colectivo, ambiguo e inacabable que empieza a gestarse desde el momento en que se conoce, nebulosamente, lo que le ha ocurrido a Villenas.²²⁰

El sentimiento de identificación y de solidaridad con la víctima y también la curiosidad y la capacidad de fabulación colectivas llevan a los pobladores y, en especial, a algunos de ellos, la tía Delfina, por ejemplo, a asumir como una tarea ineludible la elaboración fiel y detallada de la desgracia vivida por el personaje. En ese sentido, el cuento estudiado ofrece el aspecto interesante, desde la perspectiva técnica, de ser un relato que contiene y que se debe a otros relatos que se recrean colectivamente, gracias a diversos narradores sihuasinos que se mantienen activos en la tarea de construir muchas historias convergentes o divergentes sobre el célebre Villenas.

El narrador formal de *El Cristo Villenas*, a su vez, se muestra permeable y receptivo a las distintas variantes y versiones que otros narradores hacen circular sobre lo ocurrido, a partir del suceso fatal en Ayaviña. Por esta razón, el relato asume una condición colectiva, es construido y reconstruido por varios narradores y este proceso lo torna, además, ambiguo, polisémico y abierto a interpretaciones plurales.

A este nivel, la anécdota misma pierde importancia y quienes se convierten, a la vez, en protagonistas y recreadores de la peripecia de Villenas son todos los pobladores de Sihuas que ven en el personaje un símbolo de ellos: "Dueños de la historia, los sihuasinos la contamos día y noche aun a los peones, a los arrieros peregrinos. Y la que mejor zurcía el relato era la tía Delfina, que solía mezclarse a sí misma en él y tenerlo como "suyo". Interrumpía a quien hablara del tema y lo aventajaba en la minucia. Por aquellos días, cada cual tenía un oyente cuyas preguntas absolvía y un informante de quien oír más sobre Cristo" (Zavaleta 1975: 173).

La excesiva difusión colectiva de la historia produce un fenómeno de confusión y de pugna de versiones entre el relato referido al personaje

220 En este sentido, el texto en cuestión se integra en la temática de la metaficción, es decir, en aquel campo donde la literatura habla de sí misma.

sihuasino y aquel que tiene como protagonista a la figura de Jesucristo, y cuyo sufrimiento e imagen maltratada por los rigores de la pasión, ocasionaron que a Villenas comenzara a denominársele El Cristo Villenas. Los dos relatos, el pueblerino y el sagrado, se confunden y se transforman mutuamente en la mente colectiva de los pobladores. En especial, en la de los niños, entre los cuales debe incluirse al futuro narrador del cuento; la historia del sihuasino tiende a desplazar y a superponerse a la del personaje bíblico, hasta convertirse en un solo relato que mezcla los dos sufrimientos en uno solo.

El arraigo de esta versión deformada y vigente se comprueba con nitidez en las secuencias del diálogo de un maestro de escuela con varios alumnos, los cuales testimonian, una y otra vez, la pervivencia de la historia que todo el pueblo sihuasino conocía y recreaba en términos que limitan con la mitificación colectiva.

Por otra parte, si la tía Delfina encarna la compenetración y la sumisión a la narración pueblerina, la aparición del forastero pomabambino en las secuencias finales del relato significa la irrupción de un personaje ajeno al mundo sihuasino que intenta desmitificar y poner en duda, no la existencia ni la desgracia de Villenas, sino la vasta construcción de historias urdida por la colectividad entera de Sihuas y que lleva a confundir la suerte de un personaje humano con la de un ser de naturaleza divina y cuya universalidad se contrapone al carácter local de Villenas.

El recurso de apelar a la actuación de un personaje extraño a la mentalidad y creencias del pueblo, en que circula el relato, es una modalidad característica de C.E.Z., quien en *Labatalla* recurre, también, a la utilización de otro forastero para presentar y desarrollar el relato. La áspera controversia final de la tía Delfina con el forastero pomabambino tiene como testigo privilegiado a quien devendrá, precisamente, en narrador del cuento *El Cristo Villenas*. La tía Delfina cuida que la versión del pomabambino, que relativiza y niega la suya, no sea escuchada por el personaje-testigo y futuro narrador.

Como consecuencia de esta pugna acerca de la verosimilitud de la historia sobre Villegas y su transfiguración en otro ser (Cristo), el relato culmina en un tono de incertidumbre y de ambigüedad establecido por el forastero anónimo quien, luego de haber polemizado intensamente con la tía Delfina, invita a esta a elaborar una historia semejante en la que

él, Lúcar (así se denomina), desaparezca y dé paso a otro con un nuevo nombre acuñado por el pueblo, tal como ocurrió con Villenas.

7.4. La batalla

Este es otro de los más célebres relatos de C.E.Z. y sirvió originalmente como título de la edición de 1954: *La batalla y otros cuentos*, con colofón de Alberto Escobar. En orden de aparición es el primero de los seis cuentos del libro mencionado y un relato donde la secuencia de acontecimientos y hechos predomina de un modo más nítido y definido que en *El Cristo Villenas*.

Y ello ocurre así porque el suceso central que organiza y cohesiona el texto en su totalidad es delimitado y específico: la fiesta del cóndor-rachi, una celebración que se lleva a cabo anualmente en el pueblo de Tingo, cerca de Caraz, capital de la provincia de Huaylas, en el departamento de Áncash. La anécdota central, como en el anterior texto, se vincula con la violencia que en este caso enfrenta al animal (el cóndor) con los seres humanos. Sin embargo, el cuento no es una versión puramente documental, verídica e informativa del suceso aludido. Por el contrario, es un texto sumamente trabajado en su concepción general y en sus diversos componentes (temáticos, técnicos, estilísticos, psicológicos y culturales). Además, el narrador y su perspectiva ofrecen una complejidad significativa.

Las primeras líneas del cuento cumplen la función de situar, de modo secuencial, el ámbito geográfico, social y cultural de los acontecimientos a desarrollarse. No nos introduce de plano en el escenario específico donde se desarrollará la fiesta tradicional, sino que nos va acercando paulatinamente. La breve descripción de Caraz²²¹ es un preámbulo que anuncia el inicio de los hechos violentos en que se verán envueltos protagonistas y espectadores de la fiesta. Por tal razón, lo que ocurrirá en Caraz (un partido de fútbol entre los equipos de dos colegios rivales: Santa Inés de Yungay y Dos de Mayo de Caraz) pierde rápido interés para el forastero, a través

221 Caraz es otro de los lugares donde están ambientados varios relatos del autor. Incluso él mismo preparó una antología denominada: *Cuentos para Caraz*. Caraz, Rómulo Pajuelo Editor, 2010.

de cuya perspectiva nos adentramos en la atmósfera de violencia y de sangre que conlleva el cóndor-rachi. Lo que atrae la atención del forastero es algo diferente de un común partido de fútbol, él “había venido a otra cosa”; para lo cual deja atrás el ambiente bullicioso y deportivo de Caraz y se adentra más, causando la sorpresa de quienes lo observan: “A menos que fuera un borracho o un indio, o un hombre rico y enfermo por las apuestas, nadie haría tal cosa” (Zavaleta 1975: 182).

El narrador se vale de la figura del forastero para describir y descubrir el recorrido físico y psicológico que debe realizarse para acceder a la celebración insólita y trágica que se desarrollará en Tingo, siguiendo una costumbre ancestral muy arraigada. De otra parte, si el innominado forastero es el personaje a través del cual el narrador presenta los elementos del universo narrativo, muchas personas confluyen hacia Tingo con el mismo objetivo que ha llevado a aquel a despreciar los pormenores del partido de fútbol en Caraz: “El forastero llegó media legua arriba, donde la cuesta se volvía otra calleja y lumbreaban los tejados como frutas bajo el sol. Y eso ya era Tingo, y los lugareños sabían que todo hombre en mangas de camisa, toda mujer sin tacones altos, sin ánimo de echar la prosa, fuesen o no envueltos por los aires de una banda pueblerina, subían por una misma razón. Por la fiesta del cóndor-rachi” (Zavaleta 1975: 182).

De otro lado, si bien el centro de interés del relato es la ceremonia misma, el narrador elabora una anécdota compleja y plural que enriquece la significación cultural y simbólica que posee el suceso evocado. Podría decirse que el rito de sangre ha sido escogido, precisamente, por su valor social, histórico y mítico. Ello lleva a que el cuento establezca una estrategia narrativa que pone en relación y en contrapunto a los elementos temáticos y simbólicos de *La batalla*. Es indudable que la narración de la fiesta misma exige un mayor nivel de objetividad, en tanto implica ceñirse a lo ya establecido por el ritual ancestral: el enfrentamiento violento del hombre con el animal, representado este por el cóndor, figura de gran significación y de valor divino en el contexto de la cultura andina.²²²

222 Recordemos, por ejemplo, el valor de divinidad que adquiere el cóndor en el magistral relato *Cordillera negra* de Óscar Colchado, otro notable escritor ancashino que ya ha alcanzado dimensión nacional y latinoamericana.

Empero, este acontecimiento central que asume claros valores épicos (pone de relieve la valentía y el arrojo de los participantes y la majestad y fiereza del animal) se complementa con algunos elementos que le otorgan mayor interés y diversidad al cóndor-rachi. Así, sabemos que esta fiesta es multitudinaria, tumultuosa y trágica. En ella participan masas como protagonistas o público, y dichas masas reúnen a mestizos e indios, hacendados y simples particulares, autoridades, hombres y mujeres, forasteros y pueblerinos, jóvenes y muchachas.

De esta gama de elementos que están presentes como contexto del relato, el narrador privilegia dos. El primero de ellos es propio de la fiesta y tiene que ver con el hecho de que en ella compiten dos personajes principales de la localidad: Chueca, el hacendado más importante, y el capitán Mendoza, militar y autoridad. Ambos con su presencia y sus proezas le añaden mayor interés a la competencia, y su aporte se prolonga a lo largo del relato. De hecho, los momentos de máxima violencia son protagonizados por estos dos competidores, tanto en su lucha con el cóndor como en el enfrentamiento personal, al que llegan a consecuencia de la efervescencia bélica.

El accionar y desenvolvimiento de Chueca y de Mendoza en la fiesta del cóndor-rachi es un dato objetivo y perceptible para quienes participan en este ritual de violencia. Los demás personajes, incluido el forastero, están pendientes de ellos y las escenas de más impacto en el enfrentamiento con el cóndor están motivadas por el deseo de ganar la apuesta de 50 libras. Gana quien coloca la mayor cantidad de golpes debajo del pico del gran animal cautivo que responde con fiereza.

El segundo elemento, elegido por el narrador para dotar de interés adicional al relato, lo constituye la presencia de las mujeres en el desarrollo de una fiesta que no está dedicada a ellas, pero a la que asisten acompañando a sus varones. Además, el elemento femenino experimenta un proceso de diferenciación en el relato, pues de una parte están las mujeres en general, cuya función es la de observar y colaborar; y de otra parte están las hijas, más jóvenes, ganadas por la curiosidad y el asombro por la fiesta, el cóndor y el deseo de llamar la atención:

Y las hijas igualaban en dicha a los hombres. Desoyendo a sus madres rodeaban a los jinetes que harían frente al cóndor, a los cholos que tocarían

el contrabajo, el bombo y los platillos; o si no, temerosas, escudriñaban en lo alto, en viaje rumbo al sol, al pájaro prendido de un travesaño por sogas y correas; hablaron con asombro del tamaño de las alas extendidas, y fueron a convencerse si efectivamente las puntas del travesaño estaban bien amarradas a las cimas de los postes." (Zavaleta 1975: 183)

El interés y la minuciosidad en la observación del grupo femenino nos permiten imaginarnos al animal cautivo, a lo que coadyuva una prosa trabajada, descriptiva, ornada de recursos estilísticos seleccionados con cuidado para impactar:

"Sí, ellas no cesaban de mirarlo... El extraño animal no movía las plumas ni las patas, hundido en una salvaje y formidable esclavitud. Sus ojos eran gotas de agua negra que devolvían el sol. Blandiendo la lengua, el pico rocalloso jadeaba en la espera y tenía encima dos fosas, dos ascuas reposadas. Y todo el plumaje negro, una noche herida por el plumón del cuello blanco, se había desmelenado, ofrecido al sol como una seda, y en el bulto del cuerpo, en la quilla del pecho, se adivinaba un palpitar oscuro y aterrado." (Zavaleta 1975: 184)

Además del interés por la fiesta y por la figura imponente del cóndor, las mujeres jóvenes establecen una relación amistosa con el forastero que asiste solo a la ceremonia. Entre las muchachas y el extraño surge un vínculo de simpatía y de galantería, que se intensifica y constituye una suerte de remanso y de sosiego frente al clima de violencia que genera el cóndor-rachi. En este sentido puede hablarse en *La batalla* de un contrapunto de historias que se enriquecen mutuamente. Por un lado, la historia del lance de los jinetes con el cóndor que tiene como sus exponentes máximos al hacendado Chueca y al capitán Mendoza. Por otro lado, la historia del galanteo del forastero y las muchachas. Esta última es una contienda psicológica e imperceptible para quienes no están en el secreto de las miradas, gestos y atenciones que se prodigan el joven y el grupo femenino.

La masa mestiza e indígena también está presente y su participación pone de relieve el carácter ancestral de la fiesta. Incluso en determinadas secuencias los indios irrumpen y se enfrentan con arrojo al cóndor. Desplazan, de este modo, a los principales en el rol protagónico del ceremonial de sangre y resisten hasta el final del mismo, lo que no ocurre con muchos

participantes y espectadores mestizos, a excepción de Chueca que se confunde con los indígenas en las escenas más colectivas y participa en la lid hasta las últimas consecuencias. Aun el forastero abandona el lugar del duelo, impactado por la violencia de las escenas presenciadas y pierde la oportunidad de ver el final del combate entre Chueca y el desfalleciente y destrozado cóndor.

En realidad, el título del relato se justifica plenamente por su intensidad dramática y porque en el curso del mismo la violencia llega a extremos de salvajismo. Sin embargo, dicha violencia es un componente esencial de la fiesta y no impide, sino que permite que esta continúe hasta acabar con el cóndor. En resumen, en *La batalla* se entrecruzan batallas de diferente cariz, que le otorgan su significación temática básica. La batalla central es la de los jinetes con el cóndor, que enfrenta al hombre con el animal en una lucha violenta que evoca comportamientos ancestrales. Además, no debe olvidarse que el cóndor posee significaciones míticas, religiosas y antropológicas en el contexto de la cultura andina.

En esa medida, la fiesta del cóndor-rachi funciona como un signo cultural, histórico y simbólico que identifica a un pueblo mestizo que ha sufrido violencias y en el cual se han mezclado códigos nativos (el cóndor) con elementos hispánicos (el jinete). El relato ilustra esta tensión socio-cultural, en la medida en que en las secuencias iniciales, la contienda es dominada por quienes encarnan el componente hispanizante (Chueca, Mendoza, otros jinetes). Los indios aparecen fugazmente en el curso del duelo inicial con el cóndor. Al final ellos terminan adueñándose de la fiesta, mientras los mestizos, incluido el forastero, abandonan el escenario de la violencia. La única excepción es Chueca que permanece hasta el final.

Otra batalla que ilustra la heterogeneidad del comportamiento de los participantes es la que libran entre sí Chueca y Mendoza, a la que se suma, de un modo sorpresivo, una mujer desconocida que aparenta ayudar a Mendoza. Esta pelea no hace sino añadir violencia y desorden en los acontecimientos. Por tratarse de una mujer caracterizada como limeña, su irrupción inoportuna en medio de la pelea de los jinetes significa una incomprensión de la fiesta que observa.

La "batalla" del forastero con las muchachas y con la fiesta misma tiene, en cambio, un matiz diferente. Con respecto a las primeras, se trata de un galanteo que se inicia desde el momento en que el joven y el grupo

femenino se descubren mutuamente en los preámbulos de la celebración del cóndor-rachi. Empero, la simpatía manifestada en el desarrollo del evento culmina sin mayores consecuencias, pues él se retira sin despedirse de sus circunstanciales amigas.

De otro lado, el forastero, a través de cuya perspectiva incursionamos en el mundo del cóndor-rachi, también “lucha” en un sentido simbólico-cultural con la celebración a la que asiste. Extraño como es al ritual y al significado social y mítico de los acontecimientos, las muchachas que conquista con su simpatía son el medio que le permite adentrarse en los secretos de lo que observa. Su acercamiento y diálogo con Chueca y Mendoza tiene el mismo sentido de familiarización y de comprensión de aquello que es ajeno a su mundo.

Finalmente, la violencia y la brutalidad de la batalla entre el hombre y el animal lo derrotan y lo llevan a abandonar el escenario antes de que concluya. Los tramos finales de violencia no son presenciados por el forastero, que prácticamente huye en un estado indeciso (admiración o compasión).

7.5. El ultraje

El ultraje es un texto de menor importancia simbólico-cultural que los dos relatos mayores ya analizados. Sin embargo, encuadra perfectamente en la temática preferida de C.E.Z. Como el propio escritor declara, a él le interesa relatar “la heroica y, al mismo tiempo, humilde vida de las clases media y campesina del Perú” (Zavaleta 1983: 7). La vida cotidiana de estos núcleos pueblerinos es enfocada a través de la figura de la familia, la cual, en la concepción del narrador, es un grupo humano con conflictos internos de diversa índole y origen que se manifiestan mediante la violencia física, psicológica y moral que envuelve a todos los miembros del mencionado núcleo.²²³

223 Como se ha señalado, la familia como núcleo sanguíneo es otra constante en la narrativa de Zavaleta y siempre con la idea de que las relaciones entre los miembros de ella son conflictivas; incluso un relato se denomina *Caín y Abel*. Cf. C.E. Zavaleta. *Pueblo Azul*. Vol. I. Lima, V & V Editores, 2002. Su novela *Los Ingar*, ambientada en Corongo, es otro ejemplo de historia familiar conflictiva.

En el relato analizado, por ejemplo, presenciamos un momento tenso, violento, conflictivo en la vida de una familia pueblerina de La Pampa (Corongo, Áncash), pobre, en desgracia y, al parecer, mal constituida en su origen. En el nivel de acciones efectivas observamos la violencia física, verbal y psicológica que cuatro hijos (Antonio, Santiago, Guillermina y Fausta) ejercen contra su padre. Este hecho anormal desde una perspectiva moral encuentra su justificación en la conducta cuestionable del padre que, a su vez, maltrata a la madre, no ha querido casarse con ella y no trabaja.

En medio de la violencia generalizada de que es objeto el padre, cabe distinguir el grado de convicción y de agresividad con que cada personaje "cumple" su cometido. Los más agresivos son Fausta, Guillermina y Antonio, mientras que el hijo mayor, Santiago, experimenta dudas y aun trata de contener la furia de sus hermanos: "Santiago exigió a Fausta bajar la voz y retuvo en una mano la camisa del viejo. Pero, de nuevo, aun deseoso de estrellar el puño en la llameante boca, se contuvo, le impidió el horror, como si al hacerlo fuera a morir, y hasta empezó a sacudirse por unos temblores" (Zavaleta 1983: 54).

El padre, a su vez, no sufre la agresión pasivamente, sino que contraataca con furia en la medida de sus posibilidades y, a través de un lenguaje duro, trata de menoscabar la figura de la madre, le atribuye responsabilidad en la ruina económica actual y aun le desea la muerte. Del interior de la casa, el conflicto continúa en el patio, en donde se encuentra un símbolo de la pasada situación de bonanza de la familia, aunque en el presente es signo de su miseria y crisis:

Los hijos salieron al patio de polvo y maleza. Bajo el aire incendiado por el sol se resecaba el madero del antiguo trapiche, cogido a un soporte que se uncía, en un tiempo, a los bueyes, y molía la caña hundida en el intersticio de dos cilindros de bronce, abandonados por el suelo. Ahí se llenaban de polvo los canalejos de cemento y la pequeña poza donde solía recogerse el jugo. Ahora la familia Pino vivía entre oxidadas piezas de metal y con la maleza y los antiguos cerros de bagazo amenazando con devorar la casona. (Zavaleta 1983: 56).

La violencia culmina con la expulsión del padre, quien convertido en guiñapo es sacado a rastras por los hijos mayores. El objetivo de dejarlo abandonado o de liquidarlo se ve frustrado por la visita de unos niños, quienes siguiendo costumbres respetadas en los pequeños pueblos

serranos portan obsequios para la familia Pino. Este gesto de amistad trunca el final casi parricida del relato y deja en actitud de culpa a los hijos.

En este cuento el narrador centra su tarea en relatar con objetividad los hechos que van ocurriendo. Registra los diálogos de los personajes, pero también profundiza en la interioridad, motivaciones y actitudes de alguno de ellos, con la finalidad de mostrar los conflictos internos y el proceso mental que aquellos viven en el momento de protagonizar hechos y comportamientos violentos y censurables socialmente. Puede decirse, en este sentido, que Santiago es la conciencia escindida que sufre al experimentar el grado de rechazo que existe entre sus padres y aunque termina tomando partido contra su padre, el sentimiento de culpabilidad lo ronda siempre.

7.6. La rebelde

Este relato de temática urbana tiene como contexto una fiesta fastuosa en una mansión de mucho lujo. Dicha reunión transcurre normalmente y se centra en el interés que despiertan dos mujeres: una por el arte de su canto y la otra, Hilda, por su belleza. Hilda se convierte en el personaje dominante del relato por su capacidad para atraer a los invitados, quienes la cortejan y desean bailar con ella. El propio dueño de la mansión, casado y hombre de éxito, la enamora de modo visible e insistente.²²⁴

El relato progresa a través del asedio constante del dueño de casa y las reacciones de Hilda que no son de rechazo absoluto, pero tampoco de asentimiento pleno. Así, las expectativas de conquista amorosa del primero avanzan y retroceden. De otro lado, el soliloquio y el diálogo que sostienen ambos personajes permiten descubrir en Hilda una personalidad conflictiva, patológica, con traumas no resueltos y que provocarán, más adelante, el final violento e inesperado del relato.

224 El tema del asedio de un hombre casado a una mujer que no lo es, lo encontramos en el relato *Una medalla para Virginia* de Julio Ramón Ribeyro, compañero generacional y amigo de Zavaleta. Se ha analizado en una investigación realizada en 2010, en San Marcos.

En efecto, mientras el personaje masculino despliega al máximo su capacidad de convencimiento, mediante un lenguaje persuasivo, envolvente y acompañado de gestos y actitudes insinuantes, la mente y las palabras de Hilda muestran una tendencia evocativa en la que aparecen recuerdos individuales y familiares ingratos y con estrecheces económicos que contrastan con el boato que disfruta en ese momento.

Además, la evocación de un pasado supuestamente ingrato e injusto despierta en la imaginación de la mujer un oscuro deseo de venganza contra el poderoso y seductor dueño de casa. Por ello, el trato medido y tímido de Hilda con su cortejante se transforma y asume un tono recriminatorio. Se pasa, incluso, abruptamente al tuteo: “—Todos en mi casa se la pasaban siempre riñendo —prosiguió ella; y a fin de ser escuchada, fijó la cabeza del hombre con sus manos y casi metió sus ojos en los de él —Óyeme bien —dijo—: mis padres y mi marido soñaban toda su vida con una casa como esta. ¿Dices que siempre estuvo aquí, a un costado de la avenida...? (Zavaleta 1983: 60).

Finalmente la supuesta pasividad femenina se transforma, en un momento de distracción del hombre, en furia asesina que arroja y hace caer al dueño de casa, y le causa la muerte en medio de la sorpresa e impotencia de los invitados.

El diálogo postrero que sostiene Hilda, la asesina, con su amiga Grimanesa que la acompañó a la reunión, permite conocer los desajustes mentales de la primera y la insólita justificación que ofrece por el crimen que acaba de cometer. En efecto, aplicando una lógica singular, manifiesta que ha matado al dueño de casa no por lo que hizo (cortejarla), sino por lo que podía haber llegado a hacer, en el supuesto de que Hilda lo aceptara. Sus palabras finales son elocuentes y explican las razones o sinrazones de esta extraña y sorpresiva rebeldía: “—¿No fue el peor de los canallas? Este hombre rico quiso matar y comprar la vida que aún no tengo...” (Zavaleta 1983: 62).

7.7. El peregrino

Este texto es netamente evocativo e implica una profundización en diversos niveles del proceso mental y de la vida interior de un joven universitario

que mientras camina por las calles de la ciudad, rumbo a su centro de estudios, reconstruye mentalmente hitos importantes pero dispersos de su existencia en la ciudad costeña de Chimbote y en el internado de un colegio limeño, el Guadalupe.

En *El peregrino* percibimos un notable afán experimental que se manifiesta en el empleo de dos recursos técnicos. En primer lugar, en el plano de la temporalidad, el paso fluido del presente (momento mismo de la evocación) al pasado (lo evocado: Chimbote, el internado del colegio limeño) y viceversa. En ese sentido, el discurso es manejado con absoluta libertad temporal, pero los quiebres cronológicos no impiden seguir el hilo narrativo que desenvuelve David, el narrador.

En segundo lugar, un recurso destacable es el discurrir del texto mediante puntos de vista narrativos cambiantes que oscilan de la primera a la tercera persona. La primera corresponde, obviamente, a David y su discurrir mental, pero la tercera no corresponde a un narrador externo y objetivo sino al propio David, ya que la totalidad de lo evocado (experiencias, vivencias, deseos, fijaciones) es atribuible exclusivamente a su existencia.

La primera persona constituye un monólogo interior, pues mediante él penetramos en la vida mental, obsesiones, imágenes y traumas del monologante; la tercera persona corresponde al estilo indirecto libre, una técnica con la cual también podemos penetrar en la intimidad y mundo psíquico del personaje (González Montes 1987: 26).

En lo que se refiere a las preocupaciones temáticas, *El peregrino* no escapa a una de las constantes del universo narrativo de C.E.Z., las obsesiones y conflictos internos de individuos proclives a la introspección; las divisiones y disputas en el interior de familias pobres, los viajes llevados a cabo por personajes desarraigados y amantes de la evocación; la iniciación sexual y las conductas de jóvenes sometidos a rígidas pautas de conducta en instituciones educativas.

El texto analizado se nutre de estos y otros temas hilvanados libremente en un discurso complejo, ambiguo en ciertos pasajes y con las características técnicas ya señaladas. De los elementos citados, seleccionamos los más importantes para la comprensión esencial del relato. El desplazamiento, por ejemplo, es un recurso rico en posibilidades e implicancias espaciales, temporales y psicológicas. De hecho, permite el contraste geográfico, cultural y temporal entre el presente que se desarrolla en Lima

y el pasado evocado que transcurrió en Chimbote. Ambos momentos son poco propicios para David y están unidos entre sí por recuerdos ingratos que el narrador evoca sin entusiasmo. Su pasado en el puerto de Chimbote está asociado a experiencias negativas, ocurridas en el seno de su familia. Sus principales conflictos involucran a su hermano mayor Ismael, el primogénito, quien, de acuerdo con la confesión del propio narrador, habría sido asesinado por este.

Los padres, a su vez, son evocados tomando partido a favor de Ismael y en contra de David, a quien culpan de las desgracias ocurridas al hijo mayor. A diferencia del relato *El ultraje*, en *El peregrino* son los padres los que ejercen violencia verbal y física. Además, el exilio en Lima es la culminación del proceso de expulsión que sufrió David a consecuencia de su conducta reprobable. Esta conciencia se manifiesta en la propia expresión del narrador: “—Y sin embargo, te maté —se detiene en una esquina, mirando antes de cruzar— Y por eso los viejos me enviaron a estudiar a Guadalupe y después a la universidad; echaron a un asesino y quedaron tan limpios como tú, Ismael” (Zavaleta 1983: 42).

La estancia en Lima está asociada a una época evocada extensamente en el relato. Se trata de los años escolares vividos en el internado del colegio Guadalupe, que coinciden con una etapa de tedio existencial de David y de sus compañeros adolescentes y con el despertar de la sexualidad en un contexto represivo, limitante, del cual es símbolo el ambiente cerrado del colegio.²²⁵

En las líneas dedicadas a evocar la vida en el internado guadalupano se percibe la intención de desmitificar las versiones superficiales e idílicas sobre el comportamiento de jóvenes estudiantes. Por ello, se incide en mostrar los aspectos ocultos, indiscretos y prohibidos de la existencia de estos internos que se debaten entre el aburrimiento, la soledad y el deseo de salir libres, de iniciarse en los secretos del amor, del sexo y de la adultez.

Las horas más vacías en el internado son las nocturnas, y durante ese lapso la conciencia atormentada de David se exacerba hasta el extremo de imaginar figuras fantasmales que lo asedian constantemente y que lo

225 El ambiente opresivo, castrador y violento del colegio es evocado en importantes novelas peruanas que, sin duda, Zavaleta analizó: *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas y *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa.

llevan a una mayor desesperación. Como corolario, el discurso introspectivo concluye con una vuelta al nivel más objetivo, consciente y actual del existir del personaje: su parsimonioso recorrido hacia el centro de la ciudad.

7.8. *Mister X*

Para entender el sentido global de *Mister X* se reproducen unos juicios de Zavaleta que explican la razón de ser de este texto singular en el conjunto de los que integran *El Cristo Villenas*. El autor indicó, en más de una oportunidad, su intención de recrear literariamente diversos sucesos o experiencias que corresponden a su etapa pueblerina. En ese sentido, podría decirse que casi todos los relatos del libro analizado tienen un sustrato real e inclusive personal. La mayoría de anécdotas, sucesos y vivencias son realidades presenciadas o experimentadas por el escritor.

En cambio, *Mister X* es producto discursivo de la concepción artística de C.E.Z., según la cual escribir no es únicamente una actividad basada en una experiencia efectivamente ocurrida o verificada, sino una práctica simbólica que admite la fabulación libre, a partir de la imaginación sin ataduras. Sus palabras corroboran esta convicción: "Al mismo tiempo que empleaba vivencias propias, desarrollaba un ejercicio literario, y la ficción se hacía una mentira, pero una mentira posible y lógica" (Zavaleta 1983: 8). En efecto, lo que caracteriza al texto analizado y le otorga su significación simbólica es el ser un ejercicio literario, en el cual la escritura se hace mentira, pero una mentira creíble, aunque esto último implique un esfuerzo y una concesión considerables del lector.

Existen, además, otros rasgos formales, temáticos y estilísticos que distinguen a este texto de los demás que integran el volumen estudiado. Desde el punto de vista formal, por ejemplo, *Mister X* no se presenta como una ficción narrativa, sino como un informe técnico y político elaborado por una comisión de asesoramiento y dirigido a la máxima autoridad del país, el presidente de la república. Después de un encabezamiento característico en documentos administrativos (fecha y vocativo), el informe manifiesta ser respuesta a un encargo que un "excelentísimo señor" asigna a una comisión de asesoramiento político. Su condición de informe, por otra parte, apunta a otorgarle mayor credibilidad a los contenidos abordados.

Pero esta posibilidad es negada o relativizada por el tono irónico, paródico y desmesurado que el texto asume en varias secuencias. De todos modos, está claro que *Mister X* es un discurso ideológico, justificador de una situación social y política, como el texto lo explicita: "Hace una semana que nos fue encomendada por Ud. la responsabilidad de investigar si los últimos acontecimientos, dados su concatenación, su violencia y su eco en el interior del país, pudieran, quizá, significar algún intento de derrocar nuestro sistema" (Zavaleta 1983: 73).

En realidad el texto, pese a presentarse como un "simple informe", es complejo y posee varias facetas de significación. Por ejemplo, asume calidad de relato al describir los acontecimientos materia de investigación. La narración no es la de un mero informante de estilo burocrático: los sucesos adquieren dinamismo, vivacidad e ironía al ser referidos. Incluso la austeridad expresiva de los otros cuentos cede su lugar a una prosa detallada, minuciosa y retórica: "La sucesión de hombres y mujeres saltando ágiles por encima de las trompas de los autos fue gallarda e inacabable a una vez; pero ingresado que hubieron al corazón de la ciudad, como no se fueran, ya por curiosidad, ya por confusión y tropelía, la policía cerró los accesos y únicamente permitió el desalojo; y fue entonces cuando la inevitable refriega abatió a muchos sediciosos" (Zavaleta 1983: 74).

En el texto, además de una relación detallada de los sucesos ocurridos en Lima y en muchos puntos del país, se intenta explicar la causa última del clima de agitación vivido. Para ello se llega, incluso, a proponer una "teoría peruana" según la cual la raíz de los últimos hechos de violencia no es política. Los consejeros que elaboran el informe sostienen que: "la agitación política obedece a causas de la naturaleza humana en sí, independientes del simple vivir en una u otra condición" Zavaleta (1983: 77). Esta afirmación insólita se complementa con otra del mismo carácter: "En nuestro país los móviles sociales y económicos yacen en segundo plano" Zavaleta (1983: 79).

Formulada esta propuesta ideológica, los consejeros se abocan con el detalle y la minuciosidad del caso a ordenar y explicar los hechos acaecidos, de acuerdo con esta particular teoría que tiene como objetivo perpetuar una situación socioeconómica injusta. La razón de ser de los disturbios no es, pues, un cuestionamiento a dicha situación, sino la necesidad que la sociedad tiene de liberar aquellas energías que se acumulan con exceso.

Por este camino se llega a proponer y defender una actitud de resignación y de aceptación del estado de cosas, tanto en gobernantes como en gobernados. Indudablemente, en otro nivel de significación, lo que el texto realiza es una crítica a esta concepción ideológica.

7.9. Una figurilla

Este texto, uno de los más antiguos de *El Cristo Villenas*, es el discurrir mental, tortuoso de un individuo a quien podemos caracterizar con las mismas palabras con las que él se define en el desarrollo del largo monólogo que constituye *Una figurilla*: “un miedoso en la calle, un infeliz en su propia casa, un solitario en la escuela” (Zavaleta 1983: 63). En efecto, el discurso que el lector ve fluir muestra las peripecias y la conciencia de un personaje ubicado en la niñez, disminuido, a la defensiva y acosado en todo lugar donde transcurre su difícil existencia.

El discurso textual tiene como punto de partida una situación incómoda que surge repentinamente y que obliga al infante a realizar un largo y peligroso “viaje” desde su casa paterna hasta la de su abuela. La distancia entre ambas no es considerable, pero se hace interminable para el pequeño, y el trayecto de un lugar a otro es el arco temporal que limita el inicio y el término del monólogo.

Las características técnicas del discurso textual son semejantes a las del cuento *El peregrino*, pues en ambos casos se trata de individuos propensos a la introspección y al examen mental de sus actos cotidianos. El título del relato alude a la pequeñez física del personaje en relación con el mundo que le rodea, y cuyos elementos asumen dimensiones desmesuradas para aquel: “Encorvado, con un saquito que pasaba apenas de la cintura, las oscuras medias prolongándose en un diminuto pantaloncillo, la gorra casi parecida a pelo, era todo él, de piel y ropa, una pequeña estaca plantada en una inmensidad. Un mástil en el océano. Una figurilla sobre la amplia tierra de una plaza enorme” (Zavaleta 1983: 69).

También ocupa un significativo espacio textual la azarosa existencia del pequeño en la escuela pueblerina, donde a pesar de su condición de buen alumno o quizá a causa de ello, es sometido a un trato violento y humillante. Un personaje de nombre Marcos se encarga de hacer aún

más dura e indeseable la vida de esta “figurilla” que finalmente, luego de haber realizado un recorrido nocturno por las calles y plaza del pueblo, llega exhausto a la casa de su abuela, término de su “peligroso” recorrido físico y mental.

En realidad, el universo narrativo construido por Zavaleta, a lo largo de más de seis décadas de creación constante y contundente, es un reto pendiente para la crítica literaria nacional y extranjera. Sus creaciones han merecido análisis diversos y cabe agregar que a lo largo de su existencia recibió varios merecidos homenajes tanto a su persona como a su amplia y rica obra literaria. En particular, participé en varios de ellos y guardo un especial recuerdo del que se realizó en la ciudad de Caraz (Áncash, Perú), en octubre de 1994. En esa oportunidad tuve el honor de pronunciar el discurso de orden en homenaje a Carlos Eduardo. Esas páginas me dieron la oportunidad de intentar una periodización de su trayectoria creativa, que llegaba casi hasta el año del homenaje.

El ensayo apareció en la revista *La Casa de Cartón* que dirigía el poeta Sandro Chiri y exigiría ser completado para cubrir la gran producción creativa, crítica y ensayística que el autor realizó desde 1994 hasta 2011, el año de su muerte. Que quede como una referencia y como un reto para quienes deseen incursionar en la aventura exegética de leer y analizar los centenares de cuentos y las decenas de novelas que Zavaleta dio a conocer en esos años de grandes sucesos históricos, políticos, culturales y literarios. El artículo citado aparece también en un volumen que el escritor publicó con el título de: *Antología personal. Cuentos. Novelas cortas. Ensayos*.²²⁶

Nota aclaratoria

Para el análisis de *El Cristo Villenas* y *La batalla* se han utilizado los textos que figuran en Zavaleta (1975). Para el análisis de los demás relatos se ha empleado el volumen Zavaleta (1983).

226 Zavaleta, Carlos Eduardo (2009).

Bibliografía

Zavaleta, Carlos Eduardo (1975). *El fuego y la rutina*. Antología por Luis F. Vidal. Lima, Peisa, 193 p.

Zavaleta, Carlos Eduardo (1983). *El Cristo Villenas*. Lima, Lluvia Editores, 91 p.

Zavaleta, Carlos Eduardo (2009). *Antología personal. Cuentos. Novelas cortas. Ensayos*. Lima, Editorial San Marcos.

González Montes, Antonio (1987): *Estructura del texto novelístico*. Lima, Latinoamericana Editores, 53 p.

8. Protesta social en el discurso simbólico de *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza

OFELIA HUAMANCHUMO DE LA CUBA

Tras la dictadura de Odría llega al gobierno del Perú el presidente Prado, con quien se iniciaría en 1956 una ola de conflictos provocados por la política liberal asumida, con la consecuente repercusión social. A las protestas urbanas se suman las revueltas del campesinado con nuevas estrategias en las serranías peruanas. Es así como la literatura indigenista de la primera mitad del siglo XX toma un nuevo curso en los años setenta, cuando salen a la luz las cinco novelas que constituyen el ciclo narrativo de *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza. En ellas se retoma el problema del campesino y del comunero a un nivel mayor, es decir, en el de la lucha latinoamericana frente al imperialismo: los campesinos enfrentados injustamente no solo a la violencia estructural del país, sino a la prepotencia de las empresas transnacionales.

Contrariamente a las novelas de tono social que constituyeron la corriente del indigenismo, Manuel Scorza usa diversos recursos literarios, tomados en gran parte del boom latinoamericano, así como recursos cinematográficos, para presentar de forma ágil y amena los trágicos acontecimientos de unas matanzas de campesinos en la sierra central peruana a fines de los años cincuenta y comienzo de los sesenta. El mérito que alcanza la propuesta literaria de Manuel Scorza en ese sentido reside en presentar el arte literario como el único territorio latinoamericano capaz de moverse con libertad expresiva y estética, a diferencia de los espacios políticos o de los medios de prensa peruanos de entonces.

Entre los temas aún por abordar en los estudios de la obra scorziana se encuentra el del discurso simbólico, subyacente al discurso estructural de las cinco novelas, que representa elementos de la violencia social y política frente a los albores de un movimiento social globalizado, compuesto por campesinos peruanos alfabetizados y politizados, y con una incipiente conciencia social occidentalizada. Una mirada a estos temas permitirá reconocer las estrategias literarias que se encuentran en el lenguaje poético que se mantiene constante en ellas, apoyado de una estética realista y el uso del humor y la ironía. De esta manera, la lectura simbólica de temas y recursos usados por Scorza, que hicieron posible la consecución de la meta de un escritor comprometido con su vida y con su obra, complementaría significativamente el estudio de su ciclo novelesco *La guerra silenciosa*.

8.1. Trasfondo histórico de los temas de *La guerra silenciosa*

El trasfondo histórico que sostiene el correlato entre la realidad y los episodios narrados en las cinco novelas no se menciona en detalle en los libros de historia del Perú del siglo XX, sino que hay que buscarlo en periódicos y revistas nacionales e internacionales de la época u otros testimonios (entrevistas personales, material fotográfico, etc.). Se trata de las matanzas de campesinos ocurridas en la sierra central del Perú a mediados del siglo XX.

8.1.1. Poder y violencia en el campo y la ciudad

El problema de las insurgencias campesinas de los años 1956 a 1964 en la sierra central peruana surgió a raíz de conflictos por tenencia de tierras, a diferencia de los ocurridos en la costa, donde las movilizaciones estaban vinculadas a reclamos salariales. La oligarquía, que basaba su poder en el gamonalismo serrano y las agroexportadoras costeras, entra en crisis en los años cincuenta.

En el caso de las ciudades costeras se observa que las masas obreras se organizan de manera tal que su toma de conciencia como grupo social provocará el surgimiento de una ideología obrera que los sociólogos han

intentado perfilar. Entre ellos, Flores Galindo (1993) define esquemáticamente la condición obrera por la carencia de medios de producción –tierras si se trata de campesinos, talleres si es el caso de artesanos–, por la reducción del hombre a su propia fuerza de trabajo y por la necesidad consiguiente de venderla en un mercado a cambio de un determinado salario, situación que se da en los diversos países capitalistas y que propicia una ideología relativamente uniforme entre los obreros:

Esa ideología se caracteriza por la división que hacen de la realidad social entre explotadores y explotados. La ideología obrera alcanza su desarrollo en la gestación de una conciencia de clase. La conciencia de clase se da cuando además perciben a sus opositores, las otras clases, el Estado, la sociedad de la que forman parte; cuando sus luchas se convierten en luchas políticas. Esto exige que los obreros se organicen conjuntamente en una institución, que ya no es el sindicato, sino el partido político. A esta situación no han llegado los obreros de ningún país, sino a través de su relación con intelectuales, que los han puesto en contacto con las teorías políticas. (Flores 1993: 16-17)

Ese fue el caso de los campesinos de la sierra central peruana, quienes formaron el Movimiento Comunal del Perú en setiembre de 1961, con el que Manuel Scorza contribuyó. El escritor había sido convocado para ello gracias no solo a la popularidad que tenía como editor de libros, sino como poeta consagrado. La voz poética de Manuel Scorza ya se había pronunciado en protesta a la violencia social en las sociedades latinoamericanas con su famoso poema de 1952: *Canto a los mineros de Bolivia*, en el que puso de manifiesto su desencanto frente a la indiferencia de las élites para con los relegados del país (Scorza 1990: 13-17). Además, en 1956 Scorza había ganado el Premio Nacional de Poesía por su poemario *Las imprecaciones*.

En general, la emergencia de una burguesía que negocia su espacio político con una oligarquía en decadencia, el deterioro de la influencia aprista en el movimiento sindical, así como el surgimiento incipiente de liderazgos alternativos serán el trasfondo del problema iniciado con el gobierno de Prado (Basombrío 1986: 4).

8.1.2. Las transnacionales, los terratenientes y la insurgencia campesina

En el espacio nacional, las transnacionales y los terratenientes ven amenazados sus poderes debido al surgimiento de nuevas capas dominantes que buscan agilizar al campo para modernizar la economía del país y favorecer el crecimiento de la industria, el comercio y las ciudades. Frente a la gran sequía que la naturaleza deparó en esos años a las serranías sureñas, se sumaba la hambruna y los bajos rendimientos del campo como situación que parecía invariable, hasta que se generó una oleada de movilización y rebelión campesina de impresionantes dimensiones, acompañada de nuevas organizaciones (entre 1956 y 1959 hubo más de 153 acciones entre tomas de tierras, huelgas y acciones semejantes). La movilización campesina adoptó formas distintas en los latifundios serranos y en los modernos complejos agroindustriales de la costa norte, no obstante, todos tuvieron como denominador común un saldo de campesinos trabajadores muertos.²²⁷ En las revueltas de la sierra, el caso más grave fue el desalojo de la hacienda Paria en Cerro de Pasco, de propiedad de la empresa extranjera Cerro de Pasco Corporation, que terminó en una matanza de campesinos. Frente a dichos acontecimientos los lugareños, apoyados por el alcalde Genaro Ledesma –que será un personaje de *La guerra silenciosa*–,²²⁸ llevaron a cabo una gran marcha. Ello llevó también a la Confederación de Trabajadores del Perú (CTP) a realizar un paro general de 24 horas el 13 de mayo de 1960, que se cumplió en todo el país como protesta frente a los atropellos del pradismo (Basombrío 1986: 44-46).

227 Entre 1958 y 1960 en los titulares periodísticos de la época se lee: “Recibieron a balazos a obreros en Calipuy”; “Campesinos de Cuzco cosechan su unidad”; “Campesinos del valle de Chancay alcanzaron una nueva victoria”; “Ayer quedó resuelto el paro de la Hacienda Cartavio”; etc. En setiembre de 1959 la huelga de los trabajadores de Casa Grande tuvo un saldo de cuatro muertos frente a la represión policial; en 1960 la huelga de los trabajadores azucareros de Paramonga dejó tres muertos (Basombrío 1986, 42-44).

228 Genaro Ledesma fue Senador de la República por el partido de Izquierda Unida en el periodo 1985-1990. En la primera novela del ciclo, *Redoble por Rancas*, aparece como el alcalde de Cerro de Pasco que se enfrenta a la compañía internacional y llega a ser abogado de Rancas, gracias a que los habitantes de la comunidad le pagan un sueldo para que pueda completar su carrera. En la última novela, *La Tumba del Relámpago*, es el dirigente principal de la revolución que se aprestan a realizar los habitantes de la sierra central.

8.1.3. Los intelectuales peruanos frente al problema social

El camino que siguieron los campesinos del Perú de esos años fue el de formar sindicatos para organizar movilizaciones a nivel nacional con el apoyo de personalidades prestigiosas de la vida cultural del país. Manuel Scorza fue nombrado vocero de los campesinos, al frente del Movimiento Comunal del Perú, a través del cual el escritor contribuyó con la redacción de algunos manifiestos en los que denunciaba la prisión de dirigentes de Cerro de Pasco, la negación al derecho de reunión entre comuneros y la preparación de la masacre de las comunidades de Yanahuanca y Yarusyacán;²²⁹ sin embargo, todo ello pareció no despertar el interés de la prensa. Solo un informe del periodista César Hildebrandt publicado en la revista *Caretas* diez años después de sucedidos los hechos cuestionó los acomodos periodísticos de aquel entonces:

En marzo de 1962, aproximadamente treinta comuneros en busca de tierra fueron masacrados por fuerzas policiales. [Sin embargo...] ‘Sorda tensión crece en Pasco’ era el titular de ‘Expreso’ el 3 de marzo. El 5 de marzo, ‘La Prensa’ abrió su edición así: ‘Mueren ocho comuneros al desalojar fundos en Cerro de Pasco’. Pero al día siguiente su corresponsal rectificaba: ‘Operación Desalojo de Fundos de Pasco ha dejado 15 muertos’. La versión definitiva de ‘La Prensa’ sería dada el 7 de marzo: ‘Ocho muertos sería el total en Desalojo’ (Hildebrandt 1972: 42)

Los desalojos masivos que terminaban en masacres continuaron a pesar de las denuncias. Las autoridades declararon en estado de sitio las zonas afectadas de la sierra central, por lo que Manuel Scorza tuvo que regresar a ellas en busca de material de manera clandestina (Suárez 1984: 90). Incluso fue acusado de instigador y como estaba en riesgo de encarcelamiento tuvo que exiliarse del país. En el exilio inició su tarea de darle espacio a la denuncia social²³⁰ que ni el periodismo ni la historia se atrevieron a legitimar y escribió *La guerra silenciosa*.

229 Estos manifiestos fueron publicados en el diario *Expreso* en 1961 como anuncios pagados y aparecen reproducidos en *La tumba del relámpago*, capítulos 23, 35, 37 y 39.

230 Manuel Scorza describió dicha labor en otros términos durante una entrevista, en Madrid, en noviembre de 1979, en la que se le pregunta: “Ante la violencia física, la injusticia o la opresión a través de su narrativa, ¿cree usted aportar soluciones concretas como

8.2. Realidad, ficción y fantasía en *La guerra silenciosa*

Para señalar de qué manera las historias del ciclo novelesco de Manuel Scorza reflejan una denuncia social a través del discurso simbólico es necesario además de revisar el trasfondo histórico que las sostiene, averiguar la función que para Manuel Scorza tenían el periodismo, la política y la literatura, como actividades humanas en cuyos discursos pueden manifestarse realidad, ficción, fantasía, magia, mito y sueño. Consciente de ello, el escritor se concentra en la utilización de los elementos adecuados para alcanzar su objetivo de protestar a través de un género literario como la novela.

8.2.1. El periodismo como testimonio de la realidad

La primera meta de Manuel Scorza con relación a los acontecimientos ocurridos en la sierra central fue la de hacer un informe periodístico o una crónica, como lo declaró él mismo en más de una oportunidad. En una entrevista el escritor confiesa sus primeras intenciones y brinda informaciones que otros textos de corte periodístico alcanzaron a dar del asunto:

Yo había intentado escribir sobre el tema de las masacres no como novela. Es una masacre que se repite. En realidad en mis libros el esquema de la masacre se repite porque la historia se ha repetido. Es un capítulo abierto. Hay ciertos libros –todos estos datos yo los doy en mi quinto libro– que demuestran cosas terribles; por ejemplo, en el libro de Actas de la Asociación Pro Indígena, Dora Meyer de Zulen demuestra que en la década del veinte hay alrededor de seiscientas rebeliones conocidas, que acaban en escarmientos. (Escajadillo 1991a: 100)

Arguedas, o remitirse sólo a la denuncia que ya de por sí es una solución? La prueba es que no he conocido a ningún escritor que a través de sus obras haya conseguido, con esas mismas obras, renovar la propia violencia de la vida, hasta obligar a un Presidente a hacer un Consejo de Ministros. – [Scorza:] Le entiendo perfectamente. Yo en primer lugar no diría denuncia, porque es una palabra muy gastada. Yo diría exposición dramática de una situación trágica: yo creo que me he quedado en esa primera parte, y que mis novelas no plantean una solución, porque proponen una solución actual en este instante de confusión de ideologías de izquierdas, de derechas y de centro, porque hay algo que no se sabe adónde va en este momento, es una cosa muy delicada” (Perlado 1997).

Lo cierto es que Manuel Scorza utilizó diversas estrategias periodísticas a fin de recaudar el material para llevar a cabo su denuncia: la información directa, los sistemas modernos de grabación, la entrevista periodística (Tamayo 1975: 690), que finalmente plasmó en su ciclo narrativo de *La guerra silenciosa*. En el interior de ese gran espacio literario que fueron sus cinco novelas el autor da lugar en tres de ellas a citas textuales de noticias y anuncios periodísticos:

- a) una noticia aparecida en el diario *Expreso*, el 4 de noviembre de 1966, que a manera de epígrafe da inicio a *Redoble por Rancas*.
- b) una noticia publicada el 26 de diciembre de 1974 en el diario *El Comercio* de Lima, que se inserta como postscriptum al final de *El jinete insomne*.
- c) una noticia publicada el 26 de mayo de 1977 en el diario *Extra* de Lima, que sucede a la noticia anterior, en *El jinete insomne*.
- d) los anuncios del Movimiento Comunal del Perú, publicados en el diario *Expreso*, en 1961, que conforman algunos capítulos (23, 35, 37 y 39) de *La tumba del relámpago*.

Esta estrategia de insertar textos periodísticos verídicos podría mantener dos funciones. En primer lugar, legitimar el contenido y veracidad de las historias que se van a narrar o están narrándose, ya que demuestran que lo que las novelas cuentan tiene un correlato textual en el mundo real, como las noticias y anuncios periodísticos; y en segundo lugar, pueden funcionar como elementos de una estética realista (González Soto 1999: 148) que intenta conceder un punto de partida que proporcione un nivel de credibilidad específicamente a los otros textos que, no siendo de prensa, el autor titula como Noticia (al comienzo de *Redoble por Rancas* y de *Garabombo el invisible*).²³¹ En la Noticia de la primera novela anuncia que lo que va a contar es una “crónica exasperantemente real”; no obstante, pone de manifiesto la diferencia entre los alcances de un texto periodístico

231 Hubo un tercer texto titulado Noticia, destinado a publicarse en *El jinete insomne*, que fue editado, no obstante, solo en un estudio crítico póstumo, en cuyas líneas finales el novelista concluye: “Quiero decir que en ciertas sociedades sólo se puede llegar a la realidad a través de la fantasía y que este libro fantástico es meramente realista” (Lassus 1989: 133).

y el desborde a que puede llegar y trascender un texto literario, ya que el autor nos dice por un lado que “los protagonistas, los crímenes, la traición y la grandeza, casi tienen aquí sus nombres verdaderos” y “los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad” para agregar “ciertos hechos y su ubicación cronológica, ciertos nombres, han sido excepcionalmente modificados para proteger a los justos de la justicia”, justificando irónicamente que los hechos serán narrados por su fantasía, antes que por la veracidad que supondría un trabajo periodístico.

8.2.2. La literatura como tribuna política

La vida de Manuel Scorza estuvo marcada desde su juventud por una relación directa entre sus cuitas literarias y la política. Por una cuestión del azar el escritor sufrió encarcelamiento en la dictadura de Odría, debido a que un poema de amor suyo fue publicado en el periódico aprista *La Tribuna* el mismo día en que dicho diario fue declarado clandestino (Hoylle 2008: 60). Luego, durante el exilio en México escribió artículos políticos y la famosa carta con la que rompió con el APRA.²³² Su temprana apuesta por la literatura como tribuna política la expuso en su *Canto a los mineros de Bolivia* (México, 1953). Cuando años más tarde, en plena madurez artística publica su ciclo novelesco de *La guerra silenciosa* ya eran del todo claras sus intenciones de participar políticamente en la vida peruana a través de la literatura, ya que para Manuel Scorza –como lo manifestó en más

232 En 1952 Manuel Scorza publicó el ensayo *Una doctrina americana* que trataba sobre los fundamentos ideológicos del aprismo: el antiimperialismo y el anticomunismo; un año más tarde publicó el artículo *La independencia económica de Bolivia*, donde ya demostraba su interés por la problemática indígena en América (Gras 2003: 27-28). Ese mismo año renunció abiertamente al partido aprista en una carta histórica, publicada en un diario mexicano en 1953 (reproducida en la revista *Generación 8*, Lima, en junio de 1954), en la que ya se vislumbraba su estilo temerario y burlón: “Ante el porvenir de nuestros pueblos se abren dos perspectivas: o la revolución antiimperialista o la esclavitud colonial. Vivimos una revolución mundial. ¿Es posible negarlo? Esto es el fin de una época. El capitalismo se va como vino al mundo: sudando sangre y lodo por todos los poros. Pero más allá de los días sombríos de estos años, alumbrará el resplandor de un mundo nuevo. A esa aurora no conduce el camino de la claudicación oportunista. Si Haya de la Torre no lo cree, ya no hablamos el mismo lenguaje. Eso es todo. No hay razón tampoco para desesperarse. El fracaso de Haya de la Torre es el fracaso de un hombre, no de un pueblo. Aquí se separan los caminos. Ha llegado, pues, el momento de despedirse: ¡Good bye, mister Haya!” (Scorza 1953).

de una oportunidad de manera explícita en entrevistas— la literatura era el primer territorio libre de América Latina, donde un escritor, a diferencia de las tribunas del discurso político y del periodismo, podía desarrollarse de manera comprometida con su obra y su vida.

Por ello, llamó la atención el hecho de que Scorza lograra con la literatura una función social y política concreta, pues gracias a las protestas de su primera novela el gobierno peruano liberará a un campesino encarcelado injustamente tras los hechos a los que se hace referencia en *Redoble por Rancas*:²³³

Para mí los libros son un recurso de apelación. Cuando en América Latina se pierden todas las instancias —por ejemplo, cuando en un combate humano un Gobierno masacra a todo un pueblo—, entonces queda la posibilidad del debate. La rebelión de los comuneros de Cerro de Pasco —una de las miles de rebeliones que recorren clandestinamente nuestra historia continental— hubiera desaparecido en el olvido. Al aparecer *Redoble por Rancas*, reabre el debate y el propio presidente Velasco se ve obligado a liberar al personaje de este libro, Héctor Chacón, El Nictálope, que se encontraba en prisión. Este campesino pobre salía, después de once años de prisión. (Osorio 1979)

De esa manera, Scorza esbozaba su concepción de la creación literaria como instrumento social.

8.2.3. Literatura y el arte de novelar

A diferencia de los grandes escritores de la corriente literaria del indigenismo, Manuel Scorza se preocupó no solo de plasmar en sus obras literarias las injusticias sociales, sino de buscar una estética que le permitiera desarrollar en su discurso cierta literalidad, capaz de transmitir el mundo interior (la realidad invisible) de los personajes y los acontecimientos que

233 Sobre estos sucesos informan dos documentos: la carta que enviara el propio Scorza a la revista peruana *Caretas* (publicada en el Nr. 435, mayo/14-27, 1971) en la que reclama la libertad de Chacón, y el artículo periodístico de Llaque Minguillo: “Llegó el novelista peruano Manuel Scorza. Con una de sus obras logró que indultaran a un campesino” en *Excélsior*, México, 2 de octubre de 1972, 22A.

se recrean (Huárag 2008: 117). La poca crítica literaria que desde temprano se ocupó de su obra destacó esta diferencia en el uso de la fantasía y la magia en su discurso literario,²³⁴ llamándolo por ello neindigenista,²³⁵ pues marcaba un nuevo giro en la literatura de corte social latinoamericana. La crítica llega a clasificar el uso de lo fantástico en sus novelas en cuatro tipos: como elemento natural, como recurso técnico, como quiebra del orden natural y como explicación racional de lo evidentemente irracional, y consideró a Scorza como “el primero que utiliza lo fantástico para crear una imagen testimonial de la realidad” (Losada 1976: 108-109); e incluso a los recursos fantasiosos se les atribuye una función ideológica (Moraña 1983). Con todo, la mayoría de los textos de crítica literaria puso especial atención en el estudio del mito, sin distinguir bien dos nociones antropológicas, una reducida y otra amplia. La primera tiene que ver con un producto concreto del pensamiento colectivo de una cultura, expresado en historias, como los mitos y las leyendas andinos. De este tipo se abordan en *La guerra silenciosa*²³⁶ tres conocidos mitos andinos y se hace alusión a un personaje, cuya vida parece haber pasado al imaginario colectivo de los pueblos puneños:

- a) Mito de Pariacaca:²³⁷ una de las historias recopiladas por Francisco de Ávila en el siglo XVI en la narración de origen quechua *Dioses y hombres de Huarochirí* (Arguedas 1975: 119-120).
- b) Mito del apu inka Atawallpaman:²³⁸ elegía quechua de 140 versos, compuesta por un poeta anónimo del siglo XVI para cantar la muerte del último inca Atahualpa.

234 Sobre un recuento detallado de la crítica al ciclo novelesco en torno a los temas de magia y fantasía, véase: Huamanchumo (2008: 19-31).

235 Sobre el neindigenismo en Scorza, véase: Cornejo Polar (1984), Escajadillo (1991b), Schmidt (1991).

236 Las abreviaturas en las citas de *La guerra silenciosa* corresponden a las ediciones de las novelas mencionadas en la bibliografía, cuyos títulos abrevio: *Redoble por Rancas* (RpR), *Historia de Garabombo el invisible* (HGI), *El jinete insomne* (EJI), *Cantar de Agapito Robles* (CAR) y *La tumba del relámpago* (TdR).

237 En: (HGI, 297), (EJI, 197) y (CAR, 138) se toma solo la primera parte del mito.

238 En: (EJI: 219-221).

- c) Mito de Inkarrí:²³⁹ historia poscolonial, que narra la existencia del cuerpo desmembrado de Inkarrí, el dios de los incas, cuyos miembros se encuentran enterrados en varias partes y se volverán a juntar el día que los incas retomen el poder.
- d) Mito de Rumimaki:²⁴⁰ esta historia, que aparece en *La tumba del relámpago* como si de una leyenda de creación colectiva se tratara, ha sido tomada por Scorza probablemente de la historia real de la vida del Mayor EP Teodomiro Gutiérrez Cuevas, conocido como Mano de Piedra en quechua, quien se negara a fusilar rebeldes durante las revueltas campesinas ocurridas en Puno hacia 1924 y que desapareciera en circunstancias extrañas.²⁴¹

En cuanto a la segunda noción de mito, como forma de razonamiento colectivo para explicar el origen de las cosas, es el mismo Manuel Scorza quien admite su uso en las novelas, tomando en cuenta las relaciones del mito con la historia y lo onírico:

Mis novelas son máquinas de soñar, donde más importantes que los niveles reales son los horizontes oníricos. Sucede que yo he renovado la novela política. Mis novelas, pues, tienen dos niveles: un nivel histórico y un nivel onírico. El nivel histórico muestra la realidad tal como es y, salvo excepciones, la recoge a través de personajes que figuran con sus nombres verdaderos en los libros. En tal sentido son testimonios; pero al mismo tiempo, son –insisto– máquinas de soñar, porque para mostrar mejor la realidad, yo la sueño. La visión racionalista de la realidad, es decir, la visión que nos proporcionan nuestros sentidos, es incompleta. [...] García Márquez utiliza parte de la historia para llegar al mito; yo parto del mito para llegar a la historia. (Escajadillo 1991b: 110-111)

Lo cierto es que en ambos casos las nociones de mito le servirán para construir estrategias literarias al nivel del discurso simbólico.

239 En: (TdR: 2-8; 164).

240 En: (TdR: 270).

241 Un recuento de la vida de Teodomiro Gutiérrez Cuevas fue hecha por Jorge Basadre (1984: 89-94) en base, a su vez, de un artículo de González Prada titulado *Autoridad humana* de su libro *Prosa menuda* de 1941.

8.3. Estrategias literarias del discurso simbólico para una protesta social

Entre las estrategias que Manuel Scorza utilizó en la construcción de su discurso literario y que lo diferenciaron de sus antecesores del indigenismo están los lineamientos realistas, el uso de metáforas e hipérboles, y el manejo del humor.

8.3.1. Hacia una estética realista

La primera diferencia que salta a la vista y que produce un choque en los lectores al publicarse la primera novela del ciclo scorziano es el componente realista que presentan el título, el subtítulo y los paratextos de *Redoble por Rancas*:

- a) Se mencionan nombres concretos de lugares, personas e instituciones que existen en la realidad: Rancas, el cementerio de Chinche, el puente del Huallaga, la plaza de Yanahuanca; el coronel Marroquín, Héctor Chacón, Fermín Espinoza, la Guardia Civil, el juez Montenegro; el presidio del Sepa, la Cerro de Pasco Corporation.
- b) Se presenta la novela como una crónica exasperantemente real.
- c) El autor se presenta como testigo de los hechos ocurridos y narrados.
- d) El autor advierte que tiene pruebas que sustentan las historias (fotografías, grabaciones, etc.).²⁴²
- e) El autor agrega como epígrafe la cita textual de una noticia publicada en un periódico local de Lima, Perú.

Por otro lado, todas las novelas de *La guerra silenciosa* están plagadas de topónimos reales. Esto provocó que algunos críticos, concentrados erróneamente en medir la grandeza del ciclo novelesco de acuerdo con el

242 Para Francisco Ferro se trata de un aviso, amenaza o promesa, que en la primera edición de *Redoble por Rancas* podía ser leído como la voluntad de cumplir la etapa de un proyecto más vasto de denuncia, que nunca se cumplió, y que hoy se puede leer como una marca de verosimilitud por una parte, y por otra, como una insistencia del valor legitimante que tienen los testimonios directos sobre la escritura (1999: 107).

grado de veracidad periodística de la información que transmitía, tildaran el trabajo literario de Scorza de poco auténtico al comprobar a la letra que la ubicación de los lugares y los nombres utilizados por el novelista no correspondían exactamente a las distribuciones de los planos geográficos ni a los hechos ocurridos en la realidad. En ese sentido, González Soto advierte que el lector debe considerar la atribución que Scorza se hace como testigo, como si de una convención de poética realista se tratara, pues *La guerra silenciosa* en cuanto corpus narrativo construye y difunde ficciones, donde los personajes y las acciones se desarrollan en el tiempo y forma que el autor ha querido representar (1999: 148); por su parte, Francisco Ferro ve en la publicación de la Noticia en *Redoble por Rancas* la exposición de rasgos dominantes de la concepción escritura-referente, que Scorza mantiene inalterable a lo largo de toda *La guerra silenciosa* y que tiene que ver con un registro de exhortación que atraviesa toda la saga: los lectores van a entrar en posesión del saber que los textos propalan, un saber sobre los sucesos narrados que demanda una intervención en el extratexto, en el mundo real (1999: 105). Lo cierto es que esta presentación realista de las novelas alcanza vuelo literario cuando el lenguaje que se utiliza se llena de imágenes y recursos poéticos, como la metáfora y la hipérbole, que llegarán a tener una función simbólica frente los objetos descritos y situaciones presentadas.

8.3.2. Recursos poéticos: la metáfora y la hipérbole

Lo que Manuel Scorza anuncia en su primera novela como una historia, a manera de crónica periodística, se transforma en materia inventada y novelada. Y he ahí la meta que Manuel Scorza pretendía, volver a la historia a través del mito, es decir, legitimar ciertos pasajes del pasado peruano negados por la historia a través de la invención de héroes con atributos míticos que aparecieran tan vigentes en estas sociedades, para que de esa manera se conviertan en parte de la realidad.

Desde los títulos de las novelas se percibe el aliento poético de su autor al encontrar las acertadas metáforas para caracterizar a sus héroes:

- a) Con *Historia de Garabombo el invisible* se anuncian propiedades fantásticas, como la de ser invisible; no obstante, esa cualidad adquiere de

inmediato una lectura simbólica. Si bien en la historia la invisibilidad le sirve a Garabombo para llevar a cabo ciertas tareas, ese atributo es el símbolo de la indiferencia de las autoridades frente a las quejas de un ciudadano como él.

- b) En *El jinete insomne* se presenta al héroe que cabalga sin detenerse, día y noche, con lo cual se coloca otra vez a la novela en el plano mítico y fantástico para contar una historia basada en la vida real, y de esa manera denunciar la eterna lucha de las comunidades campesinas por sus derechos.
- c) En la *Tumba del relámpago* aparece muy claramente en el título la metáfora que funciona como símbolo de esa lucha, resonante, brillante y fugaz como un relámpago, que llevaron a cabo los campesinos del lugar sin éxito; de ahí que se anuncie su muerte.

En el interior de las novelas se encuentran muchos acontecimientos, que sería necesario clasificar sistemáticamente en algún futuro estudio y que pueden cobrar también lecturas simbólicas, por ejemplo:

Los Cara de Hueso golpean con grandes látigos a los chinchinos hasta que les arrancan las orejas. El símbolo es la castración: el castigo es la eliminación del órgano de reproducción de la rebelión. El Cara de Hueso autoriza luego a los chinchines a que se peguen las orejas. Pero sus secuaces las pegan confundíendolas. Los pobladores descubren los secretos de sus vecinos. La comunidad se divide, la traición triunfa. Encontramos además no sólo la constatación de la ineficacia de la vía legal, sino también el siempre repetido descubrimiento del que obtiene ventajas del doble juego, entre demandante y demandado. Esta crisis de la vía jurídica no se origina en los comuneros, es el mismo juez Montenegro el que se burla de los títulos de propiedad, válidos en la Colonia y anulados en la República. La misma autoridad va minando su poder confiada en lo excesivo de su potencia. (Valle 1981: 97-98)

Otra de las metáforas más comentadas por la crítica es la figura del cerco (RpR: 50) que crece inexorablemente, devorando tierras de campesinos, ganados y propiedades en *Redoble por Rancas* y que pretende

simbolizar la prepotencia de las empresas transnacionales frente a las comunidades campesinas. Por otro lado, la parálisis del tiempo y del agua en *El jinete insomne* contiene también una fuerte carga simbólica, que quiere denunciar el terrible retraso en el que se encuentran muchas comunidades andinas del país, donde parece que por ellas el tiempo no transcurre y de ese modo no fluye ningún tipo de desarrollo, sino que se mantiene estancada cualquier iniciativa.

Otros hechos o atributos fantásticos hiperbolizados, como el que los caballos hablen,²⁴³ si bien pueden aparecer como parte de las metáforas simbólicas y poéticas que el autor ha elegido para sus novelas, el mismo Manuel Scorza las presentaba como verdaderas dentro de la cosmovisión andina:

En Cerro de Pasco, y tengo las cintas grabadas, Melesio Cuéllar, el personaje de Garabombo, el Invisible, me cuenta que su caballo le decía: '*Melesio, Melesio*', y se ponía a llorar y le preguntaba: '*¿Qué pasa contigo?*'. '*Melesio, Melesio, la policía viene*'. Todo eso me lo han contado. Yo no puedo cambiar esas cosas. Yo no cuento mil mitos personales. Cuento los mitos de la gente. 'El Ladrón de Caballos' es un personaje cuyo nombre no viene al caso, un comunero, creo que lo andan persiguiendo por abigeo, que me dijo en Cerro de Pasco: '*De esas cosas yo me entero por los caballos*'. Entonces, de ahí yo prolongo las historias. (Lévano, 1972: 34-35)

Así dijo también sobre el insomnio de Herrera:

Todo es real, simplemente que Raymundo Herrera realiza en realidad un viaje de veintiocho días. Sale tosiendo de Yanacocha, llega y muere. Porque Agapito me lo contó a mí; me dijo: 'Él viajó un mes sin dormir'. Yo le dije: 'Agapito, nadie puede viajar treinta días sin dormir, porque uno muere'. Y él me dijo, con esa gravedad terrible de nuestros campesinos: 'Murió. Llegó a las seis y murió a las siete'. Es exactamente como lo cuento en mi novela. Entonces me pareció que era una metáfora extraordinaria [...] para demostrar la perpetua estafa. (Escajadillo 1991^a: 105)

243 En (RpR: 208) y (HGI: 30) los caballos hablan, e incluso las personas pueden comunicarse con ellos (HGI: 28-30).

En una investigación anterior sobre la manera como los episodios de fantasía y de magia se presentaban en las historias gracias al trabajo sutil de las focalizaciones, mencioné el factor importante que posibilitaba ese juego: el lenguaje simbólico, en el que con los diferentes episodios se va construyendo un discurso irónico o cómico y a veces hasta grotesco, por encima de la historia (Huamanchumo 2008: 149-150). En ese sentido resulta crucial analizar el uso del humor y la ironía en las novelas scorzianas.

8.3.3. Los recursos del humor y la ironía

Se ha dicho que el humor de Manuel Scorza es un rasgo quizás tomado de lo que los clásicos utilizaban para equilibrar la tragedia, como él mismo lo ha declarado, y tal vez eso fuera curiosamente una de las cosas más rechazadas de su narrativa por no tener lo que tradicionalmente debía comprender una novela indigenista; con lo cual el autor mismo pudo haber sido consciente de la ruptura que llevaba a cabo con las convenciones del indigenismo (Gras 2003: 104-105). Al igual que con el uso de las metáforas y las hipérboles, el autor confiesa que estos recursos de humor son tomados de la realidad de esos lugares, sin mayor esfuerzo:

Yo venía, la verdad, un poco preocupado, porque eran momentos de estado de sitio y todas esas cosas, y en eso volví la cara y creo que aquí en parte se inició el humor del ciclo. Vi dos camiones: uno, un Ford totalmente destartado, no sé de dónde lo habían sacado y cómo podía subir a esa altura, que tenía este título: 'Así es la vida'. Y había otro, que venía más atrás, antes de otro camión de la guardia de asalto, que decía: 'Yo también fui un último modelo'. Yo me acuerdo que prorrumpí en una risa que me fue muy mal tomada y que me valió un severo llamamiento al orden del oficial que estaba a cargo del camión. Yo creo que ahí estaba todo. (Escajadillo 1991^a: 107-108)

A lo largo de toda *La guerra silenciosa* los acontecimientos y las descripciones cobran constantemente un matiz de humor negro; basta dar un repaso a la Noticia de la primera novela para notar la gran diferencia con el tono solemne de la corriente antecesora del indigenismo:

- a) [...] de algunas aldeas, sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron.
- b) Sobre Fermín Espinoza informará mejor la bala que lo desmoronó sobre un puente en el Huallaga.
- c) La Cerro de Pasco Corporation, por cuyos intereses se fundaron tres nuevos cementerios [...].

El humor negro con que se describen estas situaciones sirve para agudizar la lectura simbólica de una gran protesta contra la violencia militar utilizada en los escarmientos contra los pobladores, contra el uso de armas de fuego a mansalva, contra la impunidad de una empresa internacional que antepone sus intereses frente a valiosas vidas.

Las descripciones con tono irónico de situaciones y lugares a lo largo del ciclo novelesco adquieren también un fuerte carácter simbólico:

- a) El funcionamiento de la Cerro de Pasco Corporation ayuda a burlarse a su vez de los funcionarios eclesiásticos:

Sólo meses después se percibió que el humo de la fundación asesinaba a los pájaros. Un día se comprobó que también trocaba el color de los humanos: los mineros comenzaron a cambiar de color; el humo propuso variantes: caras rojas, caras verdes, caras amarillas. Y algo mejor: si una cara se matrimoniaba con una cara amarilla, les nacía una cara verde. [...] La 'Cerro de Pasco' mandó pegar un boletín en todas las esquinas: el humo no dañaba. Y en cuanto a los colores, la transformación era un atractivo turístico único. El Obispo de Huánuco sermoneó que el color era una precaución contra el adulterio. Si una cara anaranjada se ayuntaba con una cara roja, de ninguna manera podía nacerles una cara verde: era una garantía. (RpR: 104-105)
- b) La colocación de la primera piedra en una construcción es una burla a las expectativas de las comunidades:

En casi todos los pueblos de Cerro de Pasco, y en casi toda la República Peruana, los mejores terrenos del pueblo son solares insultados por las malolientes lluvias de las necesidades públicas. Esos terrenos son monumentos a la esperanza. La Municipalidad los reserva para promedidos, imaginarios edificios públicos. Cada vez que el Prefecto o el Diputado prometen una escuela o una posta sanitaria, el optimismo

de la Municipalidad reserva un terreno. El Ayuntamiento y el pueblo asisten a la solemne colocación de la ‘primera piedra’ de los edificios públicos. Nunca se coloca la segunda. El más modesto villorrio cuenta con docenas de ‘primeras piedras’: mercado, escuelas, postas médicas, oficinas agropecuarias, avenidas imaginarias ofrecen su única piedra al candor. El Perú íntegro es una primera piedra. Cerro de Pasco, capital del departamento, posee, por supuesto, muchísimas más ‘primeras piedras’ que cualquier provincia. Pero, como dice el refrán, “nadie sabe para quién trabaja” (RpR: 202)

- c) La forma en que las autoridades, como el subprefecto Valerio, negocian con la justicia en los pueblos es vergonzosa. Este pasaje es además una crítica directa al gobierno de Prado:

La Semana Santa se celebró tan fastuosamente que, en el momento de montar su caballo para volver a Yanahuanca, el subprefecto Valerio felicitó públicamente a don Polidoro Leandro: “¡Así se hacen las cosas, mi amigo!” Y a vista de todos reclamó papel y pluma no para improvisar versitos sino para emitir, de puño y letra, un vale: “Yo, el subprefecto de Yanahuanca, reconozco que contra la presentación de este recibo descontaré al portador quince días de cárcel por cualquier delito que no sea homicidio u oposición al Gobierno del presidente Prado.” Don Polidoro que con sus noventa años vivía retirado de parrandas, se destocó emocionado. Ocho días después Isaac Carbajal le trocó el permiso por un cabrito. Esa misma noche, Carbajal se enteró de que la Guardia Civil requería a Egmidio Loro para desmentir otra ‘calumnia’ y revendió el vale por cien soles y un sombrero. (EJL: 152)

- d) Se parodian mensajes oficiales con cierta burlesca solemnidad para denunciar problemas de la comunidad, como el redactado por la exesposa de Herón de los Ríos, quien cedió al pedido de divorcio de su esposo, que la dejó por Maca:

“Señor Ministro de Gobierno: las esposas de Yanahuanca –por todo lo expuesto– solicitamos la intervención urgente de las Fuerzas Armadas. Nos consta que la brillante intervención de la Guardia de Asalto acabó con la agitación comunista que promovía una demagógica Reforma Agraria. Las esposas que suscriben confiamos en que –con igual firmeza– se ponga fin a este subversivo intento de Reforma Sexual (“Memorial de las esposas ofendidas”). (CAR: 77)

Por otro lado, tras la caracterización de ciertos personajes, como figuras ridículas y a la vez graciosas, se esconde también cierta denuncia contra prototipos sociales negativos de la sociedad. En toda *La guerra silenciosa* son dos figuras las que mantendrán ese perfil cómico, ambas en la misma novela:

- a) El ingeniero, quien se ofrece a ayudar a los campesinos con el levantamiento de un plano para que puedan reclamar legalmente sus tierras. Aquí la anécdota, cuando un borracho le increpa y pregunta al ingeniero por las causas de su presencia en esos lugares:

Los comisionados tratan de ahuyentar al borracho. ¡Demasiado tarde!
El Ingeniero enfurecido manotea:

– Yo tengo la culpa. ¿Para qué me codeo con el populacho? Yo debería vivir disfrutando de mis rentas o perfeccionando mis descubrimientos. En lugar de eso ¿qué hago? Me dejo compadecer por la injusticia y exponiendo mi salud ayudo a los abusados. ¿Para qué? ¿Para que el primer arriero me insulte públicamente? ¡Inglish! Yo hablo treinta idiomas. Ite missa est. No sólo hablo: he inventado idiomas. ¡Inglish! ¡Se terminó! Un adelantado de la ciencia sobra aquí. Tupayachi, carga el taquímetro. ¡Nos vamos! (EJI: 49-50)

- b) Tupayachi, cuyo perfil se acerca a la del clásico pícaro. En este pasaje, para vengarse del mal trato recibido por Retamozo, Tupayachi lleva a cabo una singular venganza, haciéndole comer excrementos:

“[Tupayachi:] – Afamado Ingeniero: yo conozco un remedio contra la picadura de víbora ¿Me da usted permiso para salvarle la vida al señor Retamozo?

—Es un hervido de tres mierdas: mierda de llama, mierda de carnero y mierda de hombre mezclada con huamanripa, docto Ingeniero [...] –¡Prepárenlo inmediatamente!– solicitó con un hilo de voz el señor Retamozo. El moribundo lo bebió ¡Vomitó el alma! ¡Santo remedio! [...] El ingeniero me felicitó. (EJI: 49-50)

- c) Maca Albornoz es un personaje que no es cómico, sin embargo, produce con frecuencia situaciones jocosas cuando aparece en las historias. En este pasaje se encuentra una vez más una clara denuncia al gobierno de Prado:

Porque predicando que “los imbéciles y los locos son los únicos hombres dignos de confianza”, Maca recogía a todos los que encontraba en los puertos, caseríos y caminos, y blasfematoriamente los bautizaba con los apellidos de nuestros próceres. Así, a un enano que padecía la incurable costumbre de robar caramelos, lo motejó General Prado. Un barrilito de grasa que arrastraba una pierna resultó el Coronel Balta. Dos cretinos de Chacayán ascendieron a General La Mar y General Gamarra. Un retaco de cuello arbolado por el bocio acabó en Mariscal Ureta. Y no obstante mis súplicas, no hubo manera de cambiarle el apellido a un estúpido que ella juramentó como el Presidente Piérola. Pocos días después adoptó al Opa Leandro y a Brazo de Santo, quienes – pese a ser tan baboso como sus superiores jerárquicos– nunca pasaron de Comandantes. (CAR: 41).

Por otro lado hay representaciones concretas de la risa, expresada en la forma hiperbólica de carcajadas estruendosas. Un ejemplo notorio es la carcajada como respuesta a muchas situaciones en las historias de *La guerra silenciosa* y que desde un punto de vista del análisis estructural del discurso podría tratarse de un elemento de prolepsis:

- a) Héctor Chacón, el Nictálope, inicia la historia personal de su venganza con una carcajada:

Por la esquina ingresó el doctor Montenegro. Era la hora de su paseo. La Plaza de Armas de Yanahuanca es un cuadrilátero irregular. El lado norte tiene cincuenta y dos pasos, el lado sur cincuenta y cinco, el lado este setenta y cinco y el lado oeste setenta y cuatro: doscientos cincuenta y seis pasos que el doctor repetía todas las seis de la tarde veinte veces. El forastero comenzó a fumar. El doctor Montenegro, miope para los peones, prosiguió. Héctor Chacón, el Nictálope, comenzó a reírse: su carcajada construyó una especie de grito, una contraseña de animales conjurados, un secreto aprendido de búhos, espuma atropellada por los estampidos de una risotada seca como los disparos de los guardias civiles y que cayó flagelada por los espasmos de una pavorosa alegría. La gente salió a las puertas. En el Puesto, los guardias civiles rastrillaron sus fusiles. Niños y perros cesaron de perseguirse. Las viejas se santi-guaron. (RpR: 62)

- b) la *Historia de Garabombo, el invisible* termina también con una carcajada estruendosa que deja en suspenso la historia:

Garabombo se persignó delante de la cruz que marcaba la sepultura del capillero.

– Don Florentino– sollozó –Manzanedo ha venido a proponerme el puesto de primer Caporal. ¿Qué hago? –Recorrió con los ojos las cruces argentadas por la luna [...]. Y de pronto lo cegó la luz. ¡Una luz anulaba la pedrería del cielo, casi lo derribó! . [...] Ebrio, gritó: –*¡He comprendido, don Florentino! ¡Por fin he comprendido!*– Por la cara enjalbegada por la exaltación recorrió las tumbas gritando: –*¡Ahora sí seré invisible!*– Se impregnaba de un poder que derrotaba al viento, a las montañas, a las estrellas. –*¡Nadie me verá! ¡Soy de aire! ¡Nunca me capturarán! ¡Soy humo!*– Sintió que se disolvió: Y se rió con una carcajada tan formidable que los animales de la noche interrumpieron sus amores, sus trabajos, sus fatigas. (HGI: 93-94).

c) Agapito se carcajea frente a la inminente llegada de la muerte al final de *Cantar de Agapito Robles*:

En los eucaliptos crujió el fúnebre canto de la pacapaca. Y entonces, de nuevo, nuestro personero enloqueció. Comenzó a reírse bajito, luego fuerte, más fuerte. Sorpresivamente se echó el poncho sobre la espalda que tembloteaba con sus carcajadas. Y ante el espanto de Wistororro inició el baile. –*¡Wífala, wífala!*– gritó. El humo de la danza lo envolvió. Ya no se le veía. Su poncho era un torbellino de colores vertiginosos [...]. (CAR: 233)

A un nivel simbólico esos episodios pueden conectar al lector con la filosofía de vida del autor, que apuesta por el humor y se presenta como un ser de carácter desenfadado, dado al comentario irónico:

[...] Entramos al prejuicio que considera que lo importante tiene que ser aburrido. Yo no veo por qué lo importante tenga que ser aburrido; yo no veo por qué la revolución o la transformación de la vida se tienen que hacer sufriendo. [...] Yo creo que precisamente una de las aportaciones que probablemente yo he hecho a la novela indigenista es el tono desenfadado, el humor, y todo eso, que por lo demás es mi tono personal (Escajadillo 1991a:107-108).

Lo demuestran también otras declaraciones suyas frente a su deportación del país: “La victoria contra sociedades tan primitivas, tan injustas, tan crueles es vivir, amar, escribir, reír. Sobre todo, reír” (Scorza 1981: 107).

A manera de conclusiones

El análisis del discurso simbólico de *La guerra silenciosa* ha sido posible mediante la observación de los rasgos de historicidad contenidos en la historia que se cuenta, así como de los elementos estéticos de su lenguaje. Este trabajo ha permitido completar el estudio del mensaje central que subyace en la obra de Manuel Scorza: la protesta social, que es a fin de cuentas la esencia de su literatura, aquella que lo convierte en escritor comprometido no solo con sus ideales políticos y sociales, sino con su tarea estética de intentar nuevos caminos literarios para volver sobre la eterna denuncia. A *La guerra silenciosa* le corresponde un lugar primordial en la literatura peruana del siglo XX.

Bibliografía

Fuentes

- Scorza, Manuel 1953 Carta: Good bye, Mr. Haya. Diario *El Popular*. México.
- . 1971 El nictálope (carta), *Caretas* 435: 3.
- . 1972 *Historia de Garabombo, el Invisible*. Barcelona, Planeta.
- . 1977a *Redoble por Rancas*. Caracas: Monte Ávila.
- . 1977b *El jinete insomne* Caracas: Monte Ávila.
- . 1987 *La tumba del relámpago*. Lima: Peisa.
- . 1981 Por qué no vivo en el Perú (encuesta), *Hueso Húmero* 9: 94-107.
- . 1990 *Obra poética*, vol I de las obras completas (edición al cuidado de María Oscos). México, D.F.: Siglo XXI Editores.

Literatura crítica

- Arguedas, José María 1975 (ed.) *Dioses y hombres de Huarochirí*. Francisco de Ávila. México, D.F.: Siglo XXI.

- Basadre, Jorge 1984 "Semblanza de Rumi Maqui. Mayor EP Teodomiro Gutierrez Cuevas". En: *La promesa de la vida peruana y semblanzas de Mariátegui y Rumi Maqui*. Lima: Siglo XXI Ediciones S.A., pp. 89-94.
- Basombrío, Carlos y Wilson Sagástegui (eds.) 1986² *El Movimiento Obrero*. (*Historia Gráfica* Nr. 4). Lima: Editorial Tarea.
- Cornejo Polar, Antonio 1984 "Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza", *Revista Iberoamericana* 127: 549-557.
- Escajadillo, Tomás G. 1991a "Scorza antes del último combate. La historia, el mito y los sueños. Una entrevista inédita con Manuel Scorza", *Revista Quehacer* 69: 95-111.
- . 1991b "Scorza y el neoindigenismo. Nuevos planteamientos", *Literaturas Andinas* 5-6: 5-22.
- Ferro, Francisco 1999 "La narrativa de Manuel Scorza. ¿Historia o ficción? La violencia en el orden del referente y en el proceso de la escritura. Las novelas de *La guerra silenciosa*", *Voz y escritura* 8-9: 97-119.
- Flores Galindo, Alberto 1993 *Obras completas I*. Lima: Fundación Andina Sur.
- González Soto, Juan 1999 "*La Guerra Silenciosa*: función del mito y la confluencia entre crónica y ficción", *Socialismo y Participación* 85: 147-156.
- Gras Miravet, Dunia 2003 *Manuel Scorza. La construcción de un mundo posible*. Murcia: Universidad de Lleida / AEELH.
- Hildebrandt, César 1972 "Garabombo, el de la historia", *Revista Caretas* 459:42-43, 56.
- Hoylle, Lily 2008 *Homenaje a la palabra*. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- Huárag, Eduardo 2008 "El héroe mítico en las novelas de Scorza". En: Mauro Mamani y Juan González Soto (eds.) *Manuel Scorza. Homenajes y recuerdos*. Lima: Andesbooks, 116-161.
- Huamanchumo de la Cuba, Ofelia 2008 *Magia y fantasía en la obra de Manuel Scorza. Hacia una reflexión estructural de La guerra silenciosa*. Lima: Editorial Pájaro de Fuego.
- Lassus, Jean-Marie 1989 "Una noticia inédita de Manuel Scorza, primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de La Guerra silenciosa", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30: 119-133.
- Llaque Minguillo, Paúl 1972. "Llegó el novelista peruano Manuel Scorza. Con una de sus obras logró que indultaran a un campesino", *Excelsior* (2 de oct.): 22.
- Losada, Alejandro 1976. "Manuel Scorza. La creación literaria y el cambio social en el Perú". *Creación y Praxis*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 106-109.
- Lévano, César 1972 "Yo elegí la sencillez", *Caretas* 463: 34-35.
- Moraña, Mabel 1983 "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17: 171-192.

Osorio, Manuel 1979 "Conversación con Manuel Scorza: 'Desde sus orígenes, toda la literatura latinoamericana es mítica", *El País*, Madrid, 15 de julio.

Perlado, José Julio 1997 "Sobre la irrealidad total he puesto la irrealidad absoluta. Entrevista inédita". (www.ucm.es/info/especulo/numero7/scorza.htm), 1 de Julio, 2003.

Schmidt, Friedhelm 1991. "Redoble por Rancas: Una novela neoindigenista". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34: 235-247.

Suárez, Modesta 1984 "Manuel Scorza habla de su obra", *Socialismo y Participación* 27: 89-94.

Tamayo Vargas, Augusto 1975 "Manuel Scorza y un nuevo indigenismo", *Cuadernos Hispanoamericanos* 300: 689-690.

Valle, Miguel 1981 "Manuel Scorza y la parálisis del tiempo", *Hispanorama* 27: 94-103.

9. La violencia político-social en la novela peruana de los ochenta

EDUARDO HUÁRAG ÁLVAREZ

Los hechos de violencia subversiva en el país se inician con el simbólico atentado de la destrucción de ánforas (un día de elecciones nacionales) en la localidad de Chuschi, Ayacucho. Según la Comisión de la Verdad y Reconciliación, se estima en sesenta mil muertos el saldo de la guerra interna. Una organización radical, misteriosa, que perpetra atentados contra puestos de la guardia civil y torres de alta tensión, muertos carbonizados y miles de desaparecidos configuran un escenario de caos y violencia difícil de controlar. El escritor, testigo de su época, se encuentra ante un escenario infernal. El país se desangra y los fundamentalistas solo creen en el poder de las armas. Los pobres de las regiones más olvidadas del país se ven entre la prédica de los insurgentes y la represión de las fuerzas militares.

En este ensayo se analizará un conjunto de obras que se consideran representativas de ese periodo de violencia de los ochenta y que, en realidad, se prolongó hasta el 2000 y actualmente, aunque no ponen en riesgo la tranquilidad de las ciudades, siguen enclavadas en la selva del Apurímac. Las novelas que forman el corpus de esta investigación son: *Rosa Cuchillo* (1997), de Óscar Colchado; *La hora azul* (1997) de Alonso Cueto; *La barca* (2007), de E.J. Huárag; *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo; y *Hienas en la niebla* (2010), de Juan Morillo.

Es importante observar que en este ciclo de novelas no se opta por el realismo testimonial, tradicional, ni se cae en el esquematismo político. Las obras mencionadas revelan que se han asimilado las estrategias y técnicas

narrativas de la novela contemporánea y se aporta con creatividad al tratamiento ficcional. Acaso por eso mismo logran una visión que apuesta por el mensaje sugerente, sutil, por la exploración de la interioridad de los personajes para identificar las motivaciones de los personajes.

9.1. *Rosa Cuchillo*: la violencia político-social y la contraposición del discurso mítico con el discurso ideológico

La novela *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado entreteje su trama narrativa tanto en el ámbito mítico del trasmundo –a través de Rosa, quien se ha propuesto encontrar a sus hijos Liborio y Simón– como en el ámbito terrenal, mediante la narración de hechos a los que estuvo vinculado Liborio cuando se asimiló a un movimiento subversivo.

9.1.1. Rosa, el trasmundo y su concepción mágica

En el trasmundo, Rosa inicia la búsqueda ayudada por el perro Wayra. Es importante señalar que en el pensamiento mítico andino los perros suelen ser fieles acompañantes en el viaje al más allá. Existe la creencia de que en esos lugares desolados los perros ayudan a paliar la sed de las ánimas llevándoles agua en sus orejas. Este viaje por el trasmundo se asemeja a *La Divina Comedia* de Dante, pero también al viaje que realiza Juan Preciado para buscar a su padre en Comala. La semejanza es por la inmersión en ese ámbito misterioso del trasmundo, con obvias diferencias porque en el mundo andino del Perú se mencionará a Gapaj, Wiracocha, al taita Rumi y al dios de la montaña (Wamani) Pedro Orcco.

Según la novela, el mundo de los muertos está convulsionado quizá como proyección de lo que sucede en el mundo terrenal. Rosa misma ha muerto y trae con ella las imágenes y sucesos de los enfrentamientos entre senderistas, militares y la población civil (campesinos): “Bien abrazada a Wayra, que braceaba dificultosamente, pude llegar por fin a la otra orilla,

sin dejar de pensar en mi Liborio, muerto ahora último nomás en los enfrentamiento de la guerra, y por quien de pena yo también me morí.”²⁴⁴

Ambos, entonces, han muerto. Se trata de una historia contada por muertos, aunque al cambiar la perspectiva de la narración pudiera parecer que los hechos se recrean como si fueran del presente real. Pero así como se confunden los tiempos, también se superpone la realidad mítica con la realidad terrenal, mundana. Según la concepción mítica, se da como hecho real el que los dioses intervengan en la vida de los humanos. Existe un modo de comunicación entre los dioses y los hombres. Los dioses intervienen en la vida cotidiana de los hombres y pueden decidir su destino. Rosa considera, por ejemplo, que cuando sintió los cambios propios del paso de la juventud a la madurez y su cuerpo mostraba los atractivos propios de una mujer fue asediada por muchos. Ella se alejó de quienes la pretendían, pero no pudo resistirse al llamado de Pedro Orcco, el dios montaña:

“Bueno, una noche de tormenta cuando me hallaba acostada y empezaba a dormirme, a pesar de la tronazón de los cielos que hacía estremecer la chocita, oí una voz de hombre que me llamaba de afuera.

(...)

Ábreme, hija. Ya sabes quién soy, ¿verdad? Antes, arroja tu cuchillo. El acero me hace daño.

Y al ver su barba rubia, su cabello largo hasta los hombros, ya no dudé que quien me estaba ordenando era el taita Pedro Orcco, el dios montaña que daba su protección a nuestro pueblo. Deseosa de cumplir su mandato y muy enamorada también, arrojé lejos el cuchillo y lo dejé entrar (...)

—Y después que tuviste relaciones con él, ¿no intentó encontrarte?, ¿llevarte al interior de la montaña?.”²⁴⁵

La concepción del primer hijo de Rosa, Liborio, se debió a la intervención del dios montaña. Un ser sagrado dejó su simiente en una mujer terrenal. Referencia mítica que hace recordar a Cuniraya Wiracocha (personaje referido en *Dioses y hombres de Huarochiri*), quien dejó su simiente en la bella

244 Colchado, O. *Rosa Cuchillo*. Lima, Editorial Universitaria, Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997, p. 12.

245 Colchado, O. Ídem, p. 34-35.

Cauillaca para hacerla engendrar. Igual se refiere también en el mito de los mayas en el que la deidad, convertido en calavera, dejó caer su saliva en la mano de la mujer. La saliva desapareció pero ella quedó fecundada porque un acto mágico hizo que la saliva se convirtiera en simiente.

Lo sucedido con Rosa es parte de una concepción mítica arraigada en el hombre desde antiguo: los dioses dejan su simiente en una mujer terrenal quien fecunda un ser que, por eso mismo, es excepcional. Liborio es hijo de un dios montaña y una mujer terrenal (Rosa) que aceptó ser engendrada. La similitud con la concepción de Jesús por María como encarnación de la voluntad de dios es obvia. Lo que reafirma que el pensamiento mítico se repite, con algunas variantes, en diferentes culturas.

Es curioso observar que, en el caso de Rosa, ella refiere que por ese entonces Domingo estaba muy afanoso en cortejarla y que ella le advirtió que estaba comprometida con Orcco: "(...) y acaso tendría un hijo de él. Me creía y no me creía, en todo caso dijo que él se haría cargo de la criatura cuando naciera."²⁴⁶ La aceptación de una paternidad en la que no se ha intervenido nos lleva inevitablemente a pensar en la historia bíblica. María concibió a Jesús por acción del Espíritu Santo. José, su marido, aceptó el hecho por ser decisión del dios padre, el Supremo.

Rosa Cuchillo es el itinerante personaje que llega al trasmundo y puede conocer a los dioses tutelares: "—Ese de ahí, el más corpulento que quiere tumbarlo al otro, es el Rasuhuilca y su contendor, el Jarhuaraso, quien lleva envuelta alrededor de su cintura una honda de oro. El que mira sonriendo, con los brazos cruzados, es el Apu Salkantay. Y ese alto, medio canoso, que está a su lado, es el Huascarán."²⁴⁷ Todas las montañas actuales son, en verdad, seres sagrados cuyas ánimas están en el trasmundo. En el mundo del Janan Pacha, ellos son deidades personificadas. Los hombres, en la Tierra, no los pueden ver, solo los llegarán a conocer en el trasmundo.

Pero así como se refiere el mundo del Janan Pacha, se narra también el testimonio de los que murieron en los últimos años. Así pues, podemos informarnos de Evaristo Ricse "(...) a quien mataron los "cabitos" la primera vez que arrasaron Illauricancha,"²⁴⁸ o de Jacinto, quien considera

246 Colchado, O. Ídem, p. 37.

247 Colchado, O. Ídem.

248 Colchado, O. Ídem, p. 65.

que: “Un espíritu malo, en forma de remolino, me tumbó al abismo... Y para peor, al caer, mi cabeza chocó con una roca saliente y se desprendió de mi cuerpo, cayendo al río.”²⁴⁹

9.1.2. Liborio y las expectativas de un mítico *pachacuti*

Para Liborio, su incorporación al movimiento insurgente resulta sorpresiva, confusa, desconcertante. Lo arrestan y él cree que quienes se lo llevan son militares y no sabe qué delito ha cometido. Solo más tarde se da cuenta de que quienes lo apresaron no eran guardias ni militares, sino milicianos del grupo senderista. Liborio no rechaza al grupo insurgente porque entre los militantes hay algunos miembros de su comunidad. Además, poniéndose a pensar en lo que es su comunidad y lo que hacen las autoridades del Gobierno, Liborio se siente excluido y cree –con algo de ilusión y fe– que puede haber llegado la hora de revertir esa situación. Es importante ver la contraposición del discurso ideológico de los senderistas y el discurso o concepción de Liborio: “El pasado debe ser barrido con la histórica lucha que nuestro pueblo ha decidido librar en el presente. ¿Era así o no era así, compañero Liborio? Tú te pones en apuros, te sobresaltas. Así será seguro, compañero, respondes tímidamente, sin embargo, los ojos de Santos y de los demás piden más contundencia. Entonces tú te apresuras y atropelladamente respondes poniendo cierta firmeza en tu voz. Sí, compañeros, así será, en de veras.”²⁵⁰

Para Liborio, compenetrado como está con la mítica concepción ancestral, el cambio debe significar un *pachacuti*, una transformación que revierta el orden de la sociedad actual, una inversión tal que convierta a los dominadores en dominados y donde se instaure una sociedad de nativos que él imagina más solidaria y auténtica –como se imagina que debe haber sido el imperio incaico en el pasado– y donde los viejos Wamanis y dioses primigenios (todavía existentes en la religiosidad animista de los andinos) sean restituidos. Liborio tiene sus dudas de la naturaleza de la revolución a la que se está plegando:

249 Colchado, O. Ídem.

250 Colchado, O. Ídem, p. 20.

(...) ¿hasta qué grado la revolución sería para los naturales? ¿O era sólo para tumbar a los blancos capitalistas como decían y luego ellos serían los nuevos gobernantes, sin que en la conducción de ese gobierno nada tengan que ver los runas? Lo deseable sería, piensas, un gobierno donde los naturales netos tengamos el poder de una vez por todas, sin ser solo apoyo de otros. Ahí, sí, caracho, te entusiasmas, volveríamos a bailar sin vergüenza nuestras propias danzas, en vez de esos bailes del extranjero; hablaríamos de nuevo el *runa simi*, nuestro idioma propio, adoraríamos sin miedo de los curas a los dioses en los que tenemos creencia todavía. Sólo si así era la condición, valía la pena luchar; si no, ¿para qué pues?²⁵¹

Para los insurgentes, sin embargo, lo que está de por medio es la confrontación ideológica, no un cambio bajo la concepción del *pachacuti*. Liborio, entonces, duda de los propósitos de la milicia y su dirigencia. Considera que ellos no eran campesinos, ni tenían la mentalidad mítica de los nativos campesinos: “Y eran blancos, medio rubios algunos. No eran campesinos. Resentidos parecían más bien de los otros de su casta que estaban en el gobierno. ¿Y Santos? ¿Y Angicha? Ellos también eran *mistis*, aunque se disfrazaban de campesinos o lo hubieran sido alguna vez. ¿Seguirían creyendo en los dioses montañas? En la Pachamama, en Wiracocha? Más parecía que no.”²⁵²

Lo que provoca confusión entre los campesinos es que algunos, como Santos y Angicha, salen a favor de ellos, aunque en el fondo, es decir, culturalmente hablando, no sean como ellos. O si lo fueron, se han ideologizado y han olvidado su concepción mítica. Lo que no sucede con Rosa y Liborio. Ellos tienen arraigado, dentro de sí, sus creencias y sentimientos nativos, su religiosidad mítica. Por eso Liborio, cuando está en dificultades, invoca a los Wamanis: “Con gran dolor en tu corazón, sintiéndote muy débil aún, paso a paso, empezaste a subir la cuesta neblinosa, mientras ibas encomendándote en tu dentro a tu taita, el dios Wamani, para que convertido en cóndor, halcón o águila, vigilara el camino de tu mamita.”²⁵³

En el momento más dramático, cuando está en manos de los militares y sabe que será ejecutado, hace una reflexión significativa: “Si aquellos

251 Colchado, O. Ídem, p. 83.

252 Ídem.

253 Colchado, O. Ídem, p. 90.

habían logrado ponerse a salvo era seguro que llevarían adelante la revolución de los naturales. ¡Taita Wiracocha, hicieras tu milagro, que ellos vivan aunque tú mueras!...²⁵⁴ Su invocación es un deseo mesiánico. Liborio tiene la utópica esperanza de que alguna vez se producirá el *pachacuti*, es decir, la reversión de un orden que hace quinientos años mantiene relegados a los nativos andinos.

9.1.3. Lo que intensifica la trama de la novela

A pesar del desarrollo de los niveles isotópicos míticos e ideológicos, lo que mantiene la intensidad y el ritmo narrativo de la novela son dos ejes narrativos. El primero corresponde al desempeño de los insurgentes para enfrentar a las autoridades y a los militares, el ajusticiamiento a las autoridades locales mediante el denominado juicio popular, el asalto a la cárcel de Huamanga para liberar a la militancia senderista, la asamblea del Comité Central del Partido en la que se definen estrategias políticas, y la final incursión a la mina Canaria, donde Liborio sería gravemente herido.

El segundo eje narrativo es la relación amorosa de Liborio y Angicha (Angélica). Ella es la mujer guerrillera que Liborio admira y por la que puede dar la vida. Se trata de una trama emotiva en la que ambos dan a conocer ese lado humano que se olvida en los avatares de la lucha política. La trama se intensifica cuando Liborio se entera de que debe asistir a la reunión de la dirigencia del Partido, el Comité Central. Él no es parte del Comité, pero le han pedido que asista. Allí conocerá al Presidente Gonzalo, Abimael Guzmán. En la reunión todos los delegados darán cuenta de sus actividades y misiones. Se oirán también quejas. Daniel preguntó si el Partido podía hacer algo por los huérfanos de aquellos militantes que cayeron en combate. El Presidente Gonzalo fue tajante en su respuesta: "El nuevo Estado no es, pues, un Estado paternalista ni asistencialista. El sufrimiento forjará en esos niños la fe en sus propias fuerzas."²⁵⁵

Liborio no se siente muy compenetrado con el plan de insurgencia ni con esa dirigencia. De hecho, su discrepancia sale a relucir más de una

254 Colchado, O. Ídem, p. 212.

255 Colchado, O. Ídem, p. 189.

vez: "(...) los naturales no aspiramos, compañeros, a la posesión de un terreno propio, de cada uno, sino de todo lo que nos quitan los blancos invasores, mejor dicho, los españoles."²⁵⁶

Omar, uno de los militantes, argumenta que lo que prevalece en los tiempos actuales es el mestizo, la mezcla de razas. Liborio se aferra a su idea de revolución andina. Para él, lo importante es el alma, la conciencia interior con la que se asume la revolución: "(...) los hay con alma india, y estaba seguro que se hallarían gustosos de pertenecer a una nación de ayllus campesinos y obreros, donde se tienda al trabajo colectivista como en tiempos de nuestros antepasados."²⁵⁷

El planteamiento de Liborio es utópico, mesiánico. Él espera que el cambio signifique una vuelta a una sociedad justiciera, colectivista. Como se sabe, el pensamiento utópico aspira a una inversión del orden establecido. Históricamente, el imperio vencido, los nativos avasallados, aspiran al resurgimiento de la sociedad andina. Los movimientos del Taki Ongoy en los siglos XVI y XVII representan la pervivencia de la religiosidad nativa. Por cierto, la intolerancia religiosa de los conquistadores y evangelizadores persiguió a los que profesaban esa creencia por considerarlos idólatras.

El sentimiento amoroso de Liborio hacia Angicha es un elemento fundamental en el desarrollo de la trama narrativa. Pese a su timidez, finalmente logrará expresarle su sentimiento: "—En todo este tiempo que he pasado sin verla, no he pensado más que en usted mamita."²⁵⁸ Es una declaración marcada por la sinceridad y la ingenuidad campesina. Angicha, la mujer deseada, no tarda en reaccionar: "—Yo también he pensado siempre en ti, Liborio, sin embargo, creo que un combatiente debe dar más importancia a la lucha que al amor. El deber está ante todo."²⁵⁹

La relación amorosa está sujeta a los ires y venires de la lucha guerrillera. Los tiempos de separación son inevitables. Él tratará de estar al lado de ella, pero las tareas del partido son apremiantes. La acompaña en una misión de ajusticiamiento que resulta infortunada para ambos. El revólver falla cuando no debió fallar y ella es detenida y sometida a repudiables

256 Colchado, O. Ídem, p. 93.

257 Colchado, O. Ídem, p. 93

258 Colchado, O. Ídem, p. 176.

259 Colchado, O. Ídem, p. 177.

torturas. En el asalto a la mina Canaria, Liborio será capturado. Es simbólico y sintomático que el héroe sepa que debe prepararse para morir con dignidad: "Acaban de llegar a la quebrada Balcón cuando ya está oscureciendo. Debes prepararte a morir como hombre, como revolucionario, como verdadero hijo del dios Wamani."²⁶⁰

El hombre real (el revolucionario) y el hombre mítico (hijo de una deidad como el Wamani) son una sola realidad. Ha llegado el fin. Los soldados han decidido aniquilarlo con granadas. Siempre el avasallador cree que destruyendo el cuerpo en pedazos (piénsese en Túpac Amaru, en el mito de Inkarrí) va a terminar con las ideas del insurgente. Liborio y los otros terminan volando por los aires. Sin embargo, sucede un hecho extraordinario: "A la mitad se detienen y asombrados vemos cómo de entre los despojos humanos una hermosa paloma blanca emprende el vuelo hacia los nevados para perderse después entre las nubes."²⁶¹

Muere y no muere. Los dioses intervienen y Túpac (ese era su seudónimo en la militancia) o Liborio se transforma en ave. El hombre y su ideal trascienden. Esa patria –quizá utópica, indudablemente mítica– seguirá siendo la esperanza de muchos campesinos del Ande, como Liborio. El final de Liborio y esa idea del *pachacuti* están vinculados al mito del Inkarrí. Según cuentan, un día el cuerpo del inca se unirá (porque fue desmembrado al morir) y se volverá al tiempo de antes, al mundo en el que prevalecerá el orden y el gobierno de los nativos. Pero no solo Inkarrí refiere la reconstitución de la deidad y los tiempos de antes. Esta misma idea subyace en el cuento *El sueño del pongo*, un relato oral que José María Arguedas recogió de un nativo y al que le dio forma escrita. El relato trata de un pongo (un siervo) que recibía malos tratos de su patrón. Un día se le ocurrió contar su sueño a su amo. Estando los dos en el trasmundo, contó, el padre San Francisco (presencia de la deidad cristiana, lo que habla del sincretismo) luego de que el gran señor fue embadurnado en miel y el pongo con excrementos, ordenó que ambos se lamieran. Justicia en el más allá que termina siendo una proyección de la reversión del orden que esperan los indios desfavorecidos, humillados.

260 Colchado, Ídem, p. 212.

261 Colchado, Ídem, p. 214.

9.2. *La hora azul*: los límites de la condición humana

La novela de Alonso Cueto se inicia con la explicación de que los hechos serán narrados a través de un personaje inventado para la ocasión: “Voy a llamarme Adrián Ormache. Algunos van a adivinar quién soy. Van a reconocernos a mí o a mi esposa Claudia.”²⁶² La realidad objetiva e histórica y la realidad literaria se entrecruzan. Se transfiere la autenticidad de los hechos vividos (que supuestamente son reales) a un personaje ficcional. Es un recurso narrativo para instalar varios planos entre la realidad y la trama ficcional. No se descarta el viso de autenticidad que se pretende al señalar que el hecho y el personaje son reales y que por razones obvias se utilizará otro nombre.

9.2.1. La promesa y la búsqueda

La muerte del padre de Adrián genera dudas y misterios. El momento clave para entender la intriga se produce cuando el protagonista visita a su padre y este le hace una confesión: “(...) oye, quiero que sepas algo, hay una chica, una mujer que conocí una vez, o sea, no sé si puedes encontrarla, allá, búscala si puedes, cuando estaba en la guerra. En Huanta. Una chica de allí. Te lo estoy pidiendo por favor. Antes de morirme.”²⁶³

Este pedido condiciona a Adrián. De algún modo asume un compromiso de honor. En la novela latinoamericana encontraremos compromisos semejantes en héroes que asumen una promesa (como Juan Preciado ante su madre, en *Pedro Páramo*) para dedicar su vida a la indagación o la venganza (*Emma Zunz*, en Borges). Casi obsesivamente, Adrián se interesará por desentrañar quién fue en realidad su padre. De él solo sabía que era comandante y que pasó una temporada en el foco mismo de la subversión. A través de su hermano Rubén empezará a desentrañar algo del misterio: “—Putá, bueno, o sea tú ya debes saber, pues, el viejo tenía que matar a los terrucos, a veces. Pero no los mataba así nomás. A los hombres los mandaba trabajar... para que hablaran, pues... y a las

262 Cueto, A. *La hora azul*. Lima, Peisa, 2005, p. 14.

263 Cueto, A. *Ídem*, p. 23.

mujeres, ya pues, a las mujeres a veces se las tiraba y (...) después a veces se las daba a la tropa para que se las tiraran y después les metieran bala, esas cosas hacía.”²⁶⁴

Esta información afecta la sensibilidad de Adrián. El héroe opta por esclarecer lo que verdaderamente sucedió, por eso va en busca de la joven. Además, cumplir la promesa se convierte en un asunto de honor. Se enteró de que mientras su padre estuvo en la base de Huanta, dos oficiales estaba a su cargo: Chacho y Guayo. Ellos eran los que se dedicaban a los interrogatorios y a la “eliminación” de terroristas. A través de su hermano Rubén vuelve a tener información de la joven: “Hubo una que se le escapó, oye. Una que se le escapó una vez.”²⁶⁵

A través de los subalternos se develan las atrocidades que cometieron los militares. Eran el brazo armado del Gobierno que, a la vez, estaba obligado a garantizar el orden y la institucionalidad. Sobre la misteriosa joven hacen una confesión: “A tu viejo le encantó esa chica y no quiso que se la agarrara la tropa. No quiso que la ejecutaran y todos los soldados hablaban mal de él pero nosotros hicimos que se callaran (...) Estaba loquito por ella.”²⁶⁶

Después se enterará de que la joven escapó en un descuido. No supieron más de ella. Para aumentar el misterio, una mujer comenzó a reclamarle a la madre de Adrián el pago por los daños de violación que ocasionó su marido. Amenazaba con divulgar a la prensa los abusos y atrocidades que cometió. La madre de Adrián, sometida al chantaje, pagaba mil dólares mensuales para evitar que se dañe la imagen y el apellido de la familia. Adrián intuye algo extraño en el chantaje. Luego de indagaciones y conjeturas descubre que uno de los oficiales de su padre estuvo en complicidad con Vila Agurto, la mujer que extorsionaba con sus escritos.

Encontrar a Miriam, la joven que protegió el difunto padre, se convierte en una obsesión. Sigue indagando. Una señora apellidada Fox la tuvo como empleada. No tarda en encontrarla en una peluquería. Los rasgos son los mismos de la foto. La curiosidad los acerca. Él se identifica y aunque al inicio Miriam, que así se llamaba, no quiso hablar de su vida anterior, le

264 Cueto, A. Ídem, p. 37.

265 Cueto, A. Ídem, p. 38.

266 Cueto, A. Ídem, p. 77.

termina contando algunos rasgos de su padre: era feroz y criminal para los terroristas, pero era benévolo y hasta cariñoso con ella: "(...) mandó matar a tanta gente, y tenía tanto miedo de que los senderistas vinieran y lo mataran también, y no sé, yo lo vi con miedo y a veces nos abrazábamos para poder olvidarnos, o sea olvidarnos que yo era su prisionera y que iban a matarnos."²⁶⁷ El hecho es que, luego de ese encuentro, el joven Adrián y Miriam sintieron una extraña atracción sentimental. Y así, casi sin entender se convierten en amantes. La felicidad no duraría mucho. Inesperadamente, Miriam muere de un infarto.

9.2.2. Las torturas en el escenario infernal

Según el planteamiento de la novela, la guerra es un infierno que puede transformar a todos los seres humanos. Así pues, era explicable que el comandante cometiera homicidios masivos bajo el principio de que si no los mataban, los insurgentes o terroristas (con la categoría de los otros) lo matarían. Este tipo de razonamiento y de lógica que se utiliza en la praxis desconcierta a Adrián que, identificado con la manera de ser de la madre, tenía una sensibilidad que rechazaba estas actitudes. Precisamente, uno de los logros de la novela es la narración de las torturas a las que sometían a los prisioneros: ¿Cuántos habían muerto allí? ¿Cientos, miles, decenas de miles? Allí habían trabajado Chacho y Guayo. La voz de Guayo. Sabes tú que, con sólo ver a un prisionero, Chacho ya adivinaba cuánto rato resistiría bajo el agua, puta, pero tú ya eras muy desgraciado con los terrucos, compadre, ya muy mierda eras, pero es que era la única, sí, una por otra, compadre. Allí estuvimos con el comandante Camión, el capitán de Corbeta Álvaro Artaza, el tipo más desgraciado para la tortura, no creía en nadie, a un periodista que preguntaba también se lo bajó una vez.²⁶⁸

Lo único que hizo cambiar al comandante es el amor por la joven Miriam. Con ella hubo una relación amorosa, al parecer sincera. Surgió en un momento sorpresivo y luego fue incontrolable. Un hombre acostumbrado a vivir con la muerte y el infierno se ve afectado por el amor. El

267 Cueto, A. Ídem, p. 254.

268 Cueto, A. Ídem, p. 170.

amor-vida se contraponen a la violencia-muerte. El victimario se asemeja a Raskolnikof (de la novela *Crimen y castigo*) quien ejecuta crímenes sin piedad, pero se desarma ante el amor de Sonietzka. La diferencia es que en la novela de Cueto, la joven no reivindica, ni reconcilia al comandante. Es un episodio significativo de su vida, nada más; un episodio que hace ver que el militar tuvo un lado humano, no más de eso.

9.2.3. Las implicancias de la culpabilidad

A partir de la relación con Miriam se produce un cambio en la habitual vida de Adrián. Su hogar (y esta palabra tiene un significado vertebral para la clase media) entra en crisis. A la muerte de Miriam, Adrián asume el compromiso de cuidar al hijo de ella. Sabe que no es hijo del comandante, pero asume la obligación moral de cuidarlo. Algunos, como Ubillús, ven en este gesto una modalidad de culpa: “No podemos dejar de escapar la estrecha relación entre la culpa de Adrián por los crímenes del padre y la culpa adicional por ser uno de los pocos que tienen mucho en un país donde muchos no tienen nada.”²⁶⁹

Si bien esta culpabilidad queda sugerida, considero que no se puede derivar de ello que el hijo asuma la culpabilidad del padre y que dicha culpabilidad se relacione con el hecho de pertenecer a un grupo social privilegiado. Creo que la obra no se reduce a la culpabilidad, ni el hijo logra resarcir –con su gesto– las matanzas hechas por el padre (simbólicamente, la matanza de otros militares que estuvieron en la zona de conflicto). El ritmo narrativo, la configuración del personaje y la intensidad dramática son aspectos significativos de la novela que no menciona Ubillús porque su análisis propone solo deducir las implicancias sociológicas.

Casi coincidiendo con Ubillús, Vich plantea que se trataría de un gesto de caridad, muy frecuente en los grupos aristocráticos, que de este modo resuelven un problema de conciencia. Incluso, Vich es más duro al juzgar al protagonista: “(...) más allá de que la caridad sea un gesto que solo refuerza el lugar del poder y nunca el del excluido, resulta claro que

269 Ubillús, Juan C. “El fantasma de la nación cercada.” En: *Contra el sueño de los justos*. Lima, IEP, 2009, p. 41.

dicho acto se presenta además como el gesto patético de un sujeto que no sabe qué otra cosa puede hacer dentro de una sociedad tan degradada como la peruana.²⁷⁰

Lo que habría que decir es que el gesto de Adrián es coherente con los personajes de su rango social. El cuestionamiento debería ir, entonces, en torno al grupo social dominante (a la forma como pretenden resolver actos de lesa humanidad) más que a Adrián como personaje. El episodio afecta y sacude la conciencia de personajes como Adrián, pero al final nos deja la sensación de que todo vuelve al statu quo y que lo acontecido en la sierra central no pasa de ser una pesadilla.

En lo que se refiere a la novela, se trata de una trama que nos plantea un argumento en el que todo está adecuadamente articulado. El ritmo narrativo está dado por las tribulaciones de Adrián que se ha propuesto encontrar a la joven mujer que le mencionó el padre antes de morir. Ella se convierte en la “ficha ausente” que puede dar explicaciones al misterio que dejó el padre. El objetivo de la novela no son los sucesos de la confrontación armada ni la indagación sobre las ideas y motivaciones que tuvieron los insurgentes. Adrián lo que quiere develar es la razón por la que su padre recordó a la joven en el momento de la muerte. Los hechos y la imagen de Miriam confirman que la joven tenía un atractivo incuestionable, una belleza exótica. Lo que resulta inverosímil es la muerte del personaje. Luego de ese final, con la desaparición de Miriam, Adrián puede reconstituir su hogar y la vida continúa. Lo que aconteció en torno a la vida del comandante, ya difunto, no pasa de ser una pesadilla conmovedora.

9.3. *La barca: una metáfora conmovedora*

9.3.1. **La trama y las perspectivas del relato**

La barca (Lima, Editorial San Marcos, 2007), de E.J. Huárag, ubica los acontecimientos en la sierra andina (Ayacucho), en las inmediaciones del lago Titicaca y en la ciudad de Lima. La trama trata el estado de violencia que

270 Vich, V. “Violencia, culpa y repetición: la hora azul!” En: *Contra el sueño de los justos*, Óp. cit., p. 284.

pretenden imponer los grupos subversivos y las acciones que desarrolla el gobierno central para neutralizarlos y eliminarlos. El relato se trasmite desde varias perspectivas. En una se presenta el incidente que separa a los dos protagonistas: Santiago y Alejandra. Ellos se propusieron cruzar la frontera a través del lago Titicaca para evitar el asedio y persecución de los agentes de seguridad del Estado. En esas circunstancias sucede un hecho accidental, el encuentro de Alejandra con Carmen Tincopa. Lo que ellas deciden altera todo lo que habían planeado. La barca solo tiene espacio para una persona y Alejandra decide anticipar el cruce de la frontera. La nave debió llegar al día siguiente al puerto de Bolivia, pero no llega. Allí empieza la gran interrogante que no se resuelve sino al final de la novela.

A la vez, la novela presenta a Santiago dando su testimonio a Julián Martínez de los hechos acontecidos en esos tiempos. En esta parte los hechos se presentan en retrospectiva. Julián será incisivo en sus preguntas y eso da pie a una minuciosa exploración de indicios y conjeturas acerca de lo que sucedió con la barca y Alejandra.

En un tercer plano del relato, Santiago hace una reconstrucción de sus recuerdos. Se muestra como un narrador-personaje de su realidad subjetiva, su mundo interior, sus sentimientos, y pone énfasis en el lado íntimo de la relación con Alejandra. El cuarto escenario muestra, más adelante, lo que está sucediendo en el interior de la barca. Se describe a Alejandra y la incertidumbre de los pasajeros. Los hechos irán *in crescendo* porque la angustia de los pasajeros es que la barca no avanza. Muy tarde se darán cuenta de que la barca no llegaría al destino que esperaban.

9.3.2. El enigma y el ritmo narrativo

En esta novela, el ritmo del relato no decae. Siempre se mantienen las interrogantes: ¿Qué es lo que pasó con la barca? ¿Quién era el responsable del envío de los pasajeros? Santiago se dedica a hacer indagaciones en el muelle del lado boliviano. Nadie quiere dar razón de lo acontecido. Luego, con gran sorpresa, se entera de que la barca ni siquiera figuraba en el reporte de los muelles y puertos de migración. Casi como si no hubiera existido.

Desde otra perspectiva, la novela permite apreciar que Alejandra procede de Accos, gobernada por el varayoc, su abuelo. Accos era un

pueblo olvidado del Ande, como muchos, y las autoridades solían cometer abusos. Muchos de los nativos de la comunidad no tardan en incorporarse a la insurgencia. Alejandra está convencida de que es necesario cambiar el orden establecido.

Santiago es de Lima. En su afán de huir de la policía luego de una reyerta decide viajar a Huamanga, allí conoce a Alejandra. Se establece una rápida empatía que termina en enamoramiento. Ella lo lleva a la comunidad de Accos y pronto se da cuenta de que Alejandra tiene vínculos y participación activa en uno de los grupos insurgentes. Santiago se sorprende cuando ella lo lleva al socavón donde se escondían las armas de los subversivos:

- Es un encargo. Uno de estos días vendrán para llevárselo —explicó Alejandra.
- ¿Es de los militares? —preguntó Santiago, aún desconcertado.
- Es del pueblo armado.
- No me dijiste que fueras militante.
- Creí que te habías dado cuenta.²⁷¹

Santiago reconoce que hay una situación de postración e injusticia social pero no muestra interés en la vía insurgente. Se lo dice a Alejandra: “(...) mi propuesta era que nos fuéramos de Accos y te lo dije una y otra vez sólo que tú encontrabas la forma de convencerme, todavía no, Santiago, cada cosa que pasa tiene su momento y su lugar.”²⁷² Alejandra es leal a sus principios y al partido a pesar de que muchos líderes se han retirado de la actividad política. El testimonio de los viejos dirigentes no puede ser más revelador. El movimiento está en crisis y nadie lo quiere aceptar, ni siquiera Alejandra.

Dos son los ejes fundamentales en la configuración del ritmo narrativo. Por un lado, las indagaciones de Santiago, la búsqueda de Alejandra; y de otro, lo que está ocurriendo en la barca. Los pasajeros, sorprendidos y consternados (Alejandra y los otros) sospechan que hay un plan siniestro. Cada vez es más evidente que los mismos dirigentes parecen haber negociado con los oficiales para entregar a algunos de los dirigentes.

271 Huárag, E.J. *La barca*. Lima, Editorial San Marcos, 2007, p. 25.

272 Huárag, E.J. *Ídem*, p. 34.

En el relato subyace la presencia de la comunidad. El abuelo de Alejandra es un comunero que mantiene su fe en los rituales ancestrales. Lee los tiempos a través de la coca sagrada: "Esa tarde, los comuneros confirmaron que la infiltración era como una mala hierba que amenazaba los campos. No podían confiar en nadie. Se traicionaban entre familiares. Parecía que el vientre de la tierra hubiera quedado a la intemperie. Los milenarios dioses quedaron mudos."²⁷³

9.3.3. Importantes reseñas de la crítica

La novela ha merecido comentarios favorables, entre los que destaca la reseña de Teresa Araujo, docente de la Universidad Nova de Portugal. Se transcriben algunos comentarios, uno de los cuales fue reproducido en *Hueso Húmero*.²⁷⁴ Para Araujo, la novela:

Representa el trasluz de un programa narrativo original y riguroso, que articula sorprendentes oscilaciones en el tiempo y en el espacio mediante el recurso a un monólogo y a una entrevista posteriores al transcurso de la mayor parte de los sucesos relatados. Pero la trayectoria corresponde también a un movimiento reflexivo sobre los poderes en confrontación y, en cierta medida, a todos los poderes beligerantes, así como sobre los personajes en cuanto expresiones de la complejidad humana, asumiendo, en este sentido, una dimensión significativa que tiende a exceder los linderos de la experiencia nacional.²⁷⁵

En relación al modo como discurre la trama, se destaca el encadenamiento de las secuencias. Un encadenamiento que enlaza palabras que luego abren una ventana que corresponde a otro espacio y acontecimiento:

Muchas preguntas quedaron en la mente de Santiago. ¿Qué era Accos en relación al movimiento de subversivos? ¿Era por eso que los comuneros vigilaban desde los cerros el famoso desfiladero por donde se tenía que

273 Huárag, E.J. Ídem, p. 85.

274 Hueso Húmero, Revista de Crítica Literaria. Lima, Nro. 53, 2009.

275 Araujo, T. "Comentario de "La barca"". Hueso Húmero. Revista de Crítica Literaria. Lima, Nro. 53, 2009, p. 228.

llegar para llegar a Accos? ¿Qué sabía de Accos? —¿Es verdad que no sabía qué era Accos? —preguntó Julián Martínez.

—Tenía una idea, por eso me preocupé —reconoció Santiago.

Debió darse cuenta que ese poblado era zona de apoyo de los subversivos —comentó Julián Martínez.

[...]

—¿No se dio cuenta que todos los comuneros tenían relación con el Partido? prosiguió Julián Martínez.

—Era una comunidad que se dedicaba al trabajo de la tierra y la minería.

—Eso encubría el trabajo político.

—Posiblemente. Lo cierto es que yo estaba allí por Alejandra.

—Le resulta difícil juzgar.

Es cierto, no quise juzgar tus decisiones [Alejandra], y menos de esa noche que estuvimos quemándonos con nuestras ansias de piel, de enlace acaballado [...] Serían como las tres de la madrugada cuando se sintió el trotar de caballos. Me levanté para ver qué estaba pasando [...] Pude ver entonces que llegaban cuatro caballos. Casi de inmediato salieron los comuneros y descargaron los cuerpos.²⁷⁶

Araujo percibe el propósito metafórico de la barca. Pero además resalta que la novela muestra un escenario, un momento de la historia y de confrontación de instituciones en el que: “Todos luchan recurriendo a la perfidia, a la traición, y a la clandestinidad: el gobierno diezma a la oposición y a la guerrilla usando el material bélico y los servicios de información, pero también traficando en secreto con el Partido y engañándolo, provocando la deslealtad entre militantes o eliminándolos sin pruebas...”²⁷⁷

Alejandra Huespe, profesora de la Universidad de Tucumán, considera que:

(...) diferentes episodios montados a la manera de escenas cinematográficas van construyendo la trama y junto a la utilización de un lenguaje visual cierran la historia como un círculo perfecto. Amor y política, sexo y conspiración, traición y muerte son algunos de los temas que marcan el ritmo veloz de la obra. Con una acertada utilización de técnicas narrativas

276 Araujo, T. Ídem, p. 230-231.

277 Araujo, T. Ídem, p. 232.

que se tocan por momentos con las del cine, E.J. Huárag logra mantener al lector en suspenso hasta el final del texto.

En suma, *La barca* representa metafóricamente lo acontecido con muchos ciudadanos que la siniestra organización denominada seguridad del Estado desapareció sin que tengan la posibilidad de ejercer su derecho de defensa. Al igual que los viajeros de la barca, los detenidos eran llevados a destinos que desconocían. Una vez aniquilados o eliminados, nadie daba razón de ellos. En el caso de la barca, los esfuerzos de Santiago son inútiles. Nadie le quiere dar información y hasta le niegan que alguna vez haya salido una barca del muelle.

9.4. Abril rojo: la violencia que destruye los límites de la conciencia

La novela *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo (Lima, Alfaguara, 2006), se desenvuelve en varios niveles, aunque el protagonista y eje primordial es el fiscal adjunto Félix Chacaltana. Ha sido asignado a Huamanga y tiene que encargarse de hacer un informe sobre las posibles razones que determinaron la muerte de la víctima. Cuando Chacaltana llega a Huamanga desconoce la dimensión de los actos de violencia que enfrenta a subversivos y militares. Poco a poco se irá enterando cómo asumen la guerra interna tanto desde el lado militar, como el de los insurgentes.

9.4.1. El inicio de la intriga

El hallazgo de un cadáver incinerado es el punto de partida de la intriga: “El médico concluyó: Nunca había visto a nadie tan carbonizado. Nunca había visto nada carbonizado.”²⁷⁸ En los primeros ajetreos, el fiscal tiene dificultades. Pretende hacer que se cumpla lo que establece la ley, lo que indica la Constitución de la República acerca de los derechos ciudadanos, pero los militares le hacen ver que eso no cuenta en ese lugar: “Es usted conmovedor, Chacaltita. Pero lo comprendo. Lleva poco tiempo acá,

278 Roncagliolo, S. *Abril rojo*. Lima, Alfaguara, 2006, p. 26.

¿verdad? No conoce a los cholos. ¿No los ha visto pegándose en la fiesta de la fertilidad? Violentos son.”²⁷⁹

Pero luego, conforme pasan los días, empieza a encontrar algunas pistas sobre el difunto carbonizado. Por eso tratará de ubicar a un tal Justino Mayta. Es uno de los sospechosos, a juzgar por los indicios. Pero algo no encaja en sus conjeturas iniciales. Se enterará, con sorpresa, que los religiosos colaboraban con los militares. El padre Quiroz le explica que en las instalaciones tenían un crematorio, posiblemente utilizado en tiempos de la inquisición. Cuando Chacaltana quiere saber por qué la iglesia ofrecía las facilidades de ese crematorio a los militares:

—¿Y por qué lo hicieron aquí?

—En tiempo de guerra, toda petición militar es una orden. El comando consideró que éramos nosotros los que nos ocupábamos de la gente después de muerta. Según ellos, la lógica era que nos ocupásemos del horno.²⁸⁰

Es importante observar que el relato avanza haciendo una contraposición entre las actividades ordinarias del fiscal, como la elaboración o bosquejo de sus informes, y lo que sucede en su mundo interior, donde se rememora la imagen de su madre: “La habitación de su madre lo relajaba. Pasaba horas encerrado en ella. De vez en cuando, a menudo de noche, recordaba algún nuevo detalle, una foto, un retablo, que había decorado durante su niñez el cuarto de su mamacita.”²⁸¹ Esta relación es emocionalmente obsesiva, casi sicótica, porque Chacaltana habla con ella, la considera como si la tuviera viva: “Debí venir en la mañana. Lo siento. Es que hubo un occiso, mamacita, tuve que irme corriendo a trabajar.”²⁸²

Chacaltana es un forastero y debe hacerse a los trajines de la ciudad. Es así como conoce a Edith, la joven que atiende en el restaurante “El huamanguino”. La relación con ella se hace más afectiva y Chacaltana se enamora: “Se acostaron en el sofá de la sala y siguieron besándose con

279 Roncagliolo, S. Ídem, p. 46.

280 Roncagliolo, S. Ídem, p. 58.

281 Roncagliolo, S. Ídem, p. 34.

282 Roncagliolo, S. Ídem, p. 33.

suavidad, explorándose mutuamente. Tras unos minutos, deslizó su mano bajo la blusa de Edith.²⁸³

9.4.2. Los enigmas se descifran

La trama del relato hace ver el conjunto de dificultades en las que se ve envuelto el fiscal. Los hechos no son como él inicialmente se imaginó. Pronto descubre, por ciertos indicios, que Edith está relacionada con los subversivos.

—Conocías a Hernán Durango, Edith. Eres la única persona que podría haberle hablado de mí, de mi madre.²⁸⁴

Y ella estalló en llanto. Trató de conmovirlo, pero la acusación era irrefutable:

—Hay suficiente indicios de tus vínculos con Sendero. Y tus padres, claro. Los salvajes que te educaron. Mira lo que hicieron contigo.²⁸⁵

Chacaltana intentará que ella delate a sus cómplices. La amenaza con un revólver, aunque luego siente lástima por ella y por sí mismo: “Quizá también sentía asco, por haber tocado ese cuerpo manchado de sangre, hundido en la muerte, como los siniestros pájaros del sepulcro”²⁸⁶ No pudo matarla. Otros la matarían. Suceden hechos extraños que él desconoce. Cuando se entera que la mataron, saca su conclusión: los militares aprovecharían el incidente para acusarlo del homicidio perpetrado. De ese modo se quitarían de encima al fiscal: “Me quieren incriminar. ¡Me quieren incriminar a mí en esto! ¡Me quieren encerrar!”²⁸⁷

La intermediación de algunas autoridades hace posible que sea liberado. Chacaltana termina ante la mirada acusadora del comandante Carrión quien ha hecho una exhaustiva investigación sobre él. Carrión le recuerda la escena en la que murió su madre a consecuencia de un incendio provocado por Chacaltana cuando era niño. En un arranque de furia, quizá

283 Roncagliolo, S. Ídem, p. 159.

284 Roncagliolo, S. Ídem, p. 288.

285 Roncagliolo, S. Ídem, p. 289.

286 Roncagliolo, S. Ídem, p. 291.

287 Roncagliolo, S. Ídem, p. 306.

porque el recuerdo de su madre era un asunto sagrado, Chacaltana mató al comandante Carrión. Luego terminaría con: "(...) señales ostensibles de deterioro psicológico..."²⁸⁸

9.4.3. El ritmo narrativo y las significaciones

El acierto de la novela es haber escogido la perspectiva de un personaje que, progresivamente, se va involucrando en la atmósfera de la violencia. Su mirada de abogado sin mucha experiencia contrasta con un escenario de violencia sorpresiva en el que los militares quieren imponer su autoridad. Otra de las virtudes de la novela es la presentación de la complejidad humana. Los militares revelan que han perdido la noción de la realidad y poco les importa los derechos de la ciudadanía. En el mejor de los casos, puede decirse que la violencia los confunde. Chacaltana termina desconcertado ante una realidad que lo rebasa, aún desde las mismas raíces de lo sentimental: la joven Edith no era distinta de otros personajes involucrados con la subversión. La joven de la sonrisa y el amor primaveral era una más de las subversivas.

Por otro lado, se entiende que el fiscal representa a la sociedad. Es el que debería esclarecer los incidentes y acciones delictivas; pero sucede que, en ese espejo interior de sí mismo, él es un personaje que se autoinculpa por la muerte de su madre en un incidente incendiario no esclarecido. El acusador termina siendo acusado por sí mismo. Como trama, como novela de corte político-policial, hay que reconocer que el planteamiento es excelente. No podemos dejar de destacar la continuidad y el ritmo narrativo. Pese a que la novela es extensa (quizá innecesariamente) no pierde el ritmo y la motivación inicial. Todos los hechos y secuencias terminan cerrando su círculo y se articulan dentro de una trama orgánica. Existe un destacable manejo del suspenso porque siempre se abren ventanas de interés.

288 Roncagliolo, S. Ídem, p. 327.

9.5. *Hienas en la niebla: la sombra de un poder kafkiano que pretende someter la conciencia*

9.5.1. La atmósfera intimista y cuestionadora

La primera impresión que tenemos de la novela de Juan Morillo es que parece un relato testimonial desde la perspectiva del mundo interior. Conforme nos compenetramos con la trama, observamos que a ese tono emocional se suma el cuestionamiento obsesivo del desempeño del protagonista como activista político. Por momentos nos hace recordar *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes.

Morillo parece haber escogido como posibilidad narrativa la segunda persona porque la novela, en conjunto, pretende relatar hechos y cuestionar el desempeño de los sistemas represivos de la sociedad, pero también la actuación del protagonista. El estilo le permite ingresar al mundo interior del protagonista y transmitirnos sus vacilaciones, dudas, temores y obligaciones. El protagonista ha sido atrapado por los agentes de seguridad del Estado y es sometido a una feroz represión por ser militante de una organización insurgente, de un grupo armado.

La novela revela las ilusiones, expectativas y desesperación de quienes ven en la lucha armada el único camino para cambiar la sociedad. También se muestra la ingenuidad e impericia de muchos de los militantes que pretendían hacer la revolución con actos audaces, pero aislados de las organizaciones populares. Por cierto, la novela ofrece también el siniestro rostro del sistema represivo en el país. A través de la mirada del narrador percibimos la atmósfera social, el activismo de militantes empeñados en promover un cambio radical de la sociedad. Los hechos se ubican en la década de 1960 y 1970, pero los personajes contrapuestos: el militante detenido bajo sospecha de terrorismo y los oficiales de seguridad del Estado son idénticos a los actuantes de la violencia de los ochenta, con la única diferencia que diez años después perfeccionaron su actuar.

Los personajes más importantes son marxistas confesos y partidarios de la violencia armada. Sabedores que ideológicamente están al margen del sistema social, realizan su activismo desde la clandestinidad, lo que determina esa especie de misterio y de doblez en el actuar. Los militantes están ligados con el mando central a través de los denominados contactos.

En ese contexto, Cuba es el modelo de sociedad al que aspiran. Reconocen que en ese país se construye una nación socialista ejemplar, un esfuerzo heroico toda vez que están a pocos kilómetros de lo que consideran el núcleo del imperio capitalista.

No deja de ser importante la actitud del protagonista hacia sí mismo. El verse detenido por las fuerzas del orden deriva en una necesaria reflexión existencial. Se trata, pues, de una novela introspectiva. No por ser una novela de hechos políticos o de confrontación social deja de tener una hondura existencial que muchas veces las novelas realistas no asumen: "Todo se ha paralizado. El tiempo. Mi vida. Mi vida, de pronto, detenida en este antro. Ya no corre. Se ha estancado y solo recibe, como un estanque, aguas que vienen de atrás, de antes, de una fuente de otros tiempos. Mi vida, recuerdos en cadena en que se alternan infortunios, momentos de dicha, golpes de buena suerte."²⁸⁹

Esta actitud introspectiva se reitera constantemente cuando el encarcelado revisa lo pasado o procede a proyecciones de su imaginario. Sus temores, su sincera autocrítica, todo se junta en esa prisión, en esa hora en la que el tiempo se detiene y él no sabe si lo vivido es real o una alucinación: "¿Qué había pasado? ¿Sólo era una momentánea falta de fe o un paso hacia el rumbo por donde se encaminaban los renegados? ¿Estabas en trance de traicionar a tus sueños o ya los habías traicionado? Tus sueños. Verdad que aleteaban todavía en tu vida pero no como la fuerza torrencial que suelen ser cuando se hallan encendidos, sino como presencias distantes que han alcanzado, en su camino hacia el desvanecimiento, la consistencia evanescente de un recuerdo."²⁹⁰

La novela se desenvuelve como una evocación constante, obsesiva. Recuerda episodios de su vida que luego relaciona con momentos importantes del escenario político del país. Anotemos que el personaje, en ese presente en el que evoca los hechos, es un empresario que cuenta con una agencia de transportes. Sin embargo, por la nostalgia de sus ideales de juventud o porque efectivamente cree que los compromisos políticos son para toda la vida decide ingresar al movimiento subversivo.

289 Morillo, J. *Hienas en la niebla*. Lima, Editorial Universitaria, 2010, p. 181.

290 Morillo, J. Ídem, p. 243.

9.5.2. El eje central de la novela y las redes del poder

Como en toda novela, hay un acontecimiento que sirve de soporte a la estructura del relato. Ese acontecimiento es su captura por efectivos de las fuerzas militares o policiales:

Al cruzar la última esquina presientes algo raro en el ambiente. Sigues tu camino y es como si de pronto todo se aquietara y te quedaras solo en medio de una zona de la ciudad que se va entoldando, como si se fuera llenando de niebla, igual que tus sueños. Pero no, no pasa nada. Ya vas por media cuadra cuando una mano ancha se posa con fuerza atenzadora en tus espaldas al mismo tiempo que una garra atenzaza tu brazo para doblarlo de inmediato hacia atrás y otra te toma de los pelos y te hace bajar a la fuerza la cabeza. Y en medio de esa confusión –tu confusión–, una voz ¡Tranquilo carajo!²⁹¹

Una vez apresado, el relato es una evocación constante de sus recuerdos personales, sus ilusiones por construir una nueva sociedad, sus temores ante las instituciones represivas del Estado. Sabía que las fuerzas militares abaleaban a los sospechosos de terrorismo y que desaparecían los cadáveres. Sin embargo, tiene la esperanza de que todo no sea más que una confusión y que no sepan nada de esos encargos que cumplía a pedidos de los contactos.

Toda la novela se mueve en el eje del dato desconocido. El protagonista ha sido apresado, pero él no sabe cuál es la acusación concreta que cae sobre él. Es una víctima de las condiciones deplorables de la prisión. Encerrado en su celda, estará en la condición de incomunicado. Solo sabe que una instancia con poder, una instancia del gobierno ha ordenado su detención. Nadie se acerca a decirle por qué ha sido detenido. Grita, exige, pero su voz se pierde en ese espacio oscuro de la celda. Los que ordenaron su encarcelamiento no le dan la cara, ni utilizan intermediarios para dar explicaciones:

“Oyes el golpe de la puerta de madera y todo vuelve a quedar en silencio. ¡Conchas de su madre!, gritas avanzando hasta la reja. Te aferras a los

291 Morillo, J. Ídem, p. 78.

barrotes y vuelves a gritar, ¡qué quieren hacer conmigo, carajo! ¡quién me aclara esto, por la puta madre!, ¡es un abuso! Tu pecho se convulsiona y no puedes controlar el llanto. Una sensación de rabia e impotencia te lleva al desborde y lloras golpeando los barrotes.”²⁹²

El gran poder empequeñece a la víctima, somete sin hablar. La novela construye una atmósfera que recuerda *El proceso*, de Kafka, en donde el personaje se siente oprimido, avasallado, por un misterioso poder que tiene funcionarios a su servicio, un poder que termina siendo un enorme laberinto en el que nadie entiende qué es la justicia, ni la dignidad humana. Pareciera que el gran poder y sus procedimientos esperan quebrar la resistencia emocional de la víctima. Es importante consignar la minuciosidad con la que el narrador trasmite ese mundo humillante al que ha sido destinado, un mundo en el que su conciencia interior lucha para no dejarse doblegar: “Me han tirado a esta letrina como a un animal. Me van a matar. Lo van a hacer al amanecer, sin testigos, de un solo tiro en la cabeza. ¡No te pongas así, carajo!, gritas y tu propia voz te inquieta, te turba. Late tu corazón, tu respiración se agita, se convulsiona tu pecho y estalla el llanto.”²⁹³

9.5.3. El chantaje de los oficiales del sistema represivo

Entre las evocaciones destaca el relato de los acontecimientos en el que se vio envuelto su hijo, aquel en quien tenía la esperanza de que fuera un profesional de éxito. El ambiente universitario en el que se desenvuelve el hijo supone activismo político y la militancia en un partido de izquierda radical. Las condiciones en el país se agravaron y el padre decide que lo mejor sería enviarlo a alguna universidad de París. Pero el hijo es detenido y acusado de terrorismo. El padre se ve en tribulaciones incabables para poder liberarlo. En algún momento llega a las mismas oficinas de seguridad del Estado: “He venido a ver la situación de mi hijo. ¿Ya no le

292 Morillo, J. Ídem, p. 207.

293 Morillo, J. Ídem, p. 201.

han informado?, ¿no le han dicho que está involucrado en terrorismo por poner bombas?, su situación es grave.”²⁹⁴

Como padre, defiende la inocencia de su hijo, pero la policía tiene otra versión. Uno de los jóvenes militantes era informante de la policía y es quien ha delatado a su hijo. Le dijeron, entonces, que ese joven había muerto y que cabía la posibilidad de llegar a un “acuerdo”: “Podemos hablar de dos cosas: una, de un compromiso que usted tendría que asumir respecto del cuidado de su hijo, que se aparte para siempre del terrorismo, y dos, de billetes de plata, así, sin rodeos, más claro no canta un gallo.”²⁹⁵

El contexto hace suponer que los oficiales del servicio de inteligencia sabían cuál era la actividad del padre y por eso le proponen un pago exorbitante. El padre se da cuenta de que se trata de un abuso, de un aprovechamiento, pero se resigna: la libertad del hijo bien vale el esfuerzo. El padre acepta el trato y siguiendo las indicaciones les lleva el dinero a un restaurante. En el colmo del desparpajo y cinismo, los intermediarios le sugieren que debería agradecer al comandante Blanco: “No está demás un acto de cortesía para expresarle su gratitud, te dije, hágalo de la manera más sencilla y natural, sin mencionar el hecho, sea lo más discreto posible.”²⁹⁶

9.5.4. Las desventuras personales se vinculan al escenario nacional

Los hechos significativos que se evocan están ligados a ciertos momentos significativos de la historia política del país. Elías, un gran amigo del protagonista, uno de los revolucionarios más firmes y consecuentes, estaba sufriendo prisión cuando se produjo el golpe de Estado de la junta militar presidida por el general Velasco Alvarado. La presencia de algunos intelectuales de izquierda en el Gobierno hace posible que el gobierno militar dé una amnistía a los prisioneros políticos. Elías sale convencido de que el gobierno de Velasco representa un giro en el panorama político del país: “(...) dijo que, efectivamente, había estado preso pero que la *Revolución*

294 Morillo, J. Ídem, p. 131.

295 Morillo, J. Ídem, p. 134.

296 Morillo, J. Ídem, p. 137.

Peruana, en pleno proceso, le había devuelto la libertad a él y al resto de *combatientes*”²⁹⁷

Como el narrador se ubica desde la segunda persona del pronominal tiene la posibilidad no solo de contar el relato de lo acontecido, sino también de emitir juicios sobre los hechos históricos. El narrador plantea sus dudas acerca de si realmente era una revolución, y es que, según los planteamientos marxistas, no era así como se realizaban las revoluciones. Elías, sin embargo, apuesta por esa versión inédita que se presenta como revolución peruana: “(...) allí están la Reforma Agraria, la Reforma Industrial, la nacionalización de los grandes consorcios mineros. Dentro de poco, dijo, los diarios de la oligarquía pasarán a manos de los sectores sociales organizados”²⁹⁸

Luego sabremos que Elías se incorporó a una oficina de propaganda y convenció al protagonista para que trabaje como chofer. Es importante observar la apreciación del protagonista sobre ese proceso histórico que se conoció como revolución peruana. A él le llamaba la atención que en las reuniones con las organizaciones de base, los funcionarios que apoyaban la revolución: “(...) llevaban la voz cantante en tanto que los delegados de los trabajadores, que, según la propaganda, ya cumplían un rol primordial en las reformas, fueran una presencia pasiva y visiblemente minoritaria”²⁹⁹ Lo cierto es que, como bien da a conocer el relato, en algún momento tal gobierno de militares progresistas dio un giro y a Elías le censuraron sus afiches del Che Guevara y lo enviaron a otra oficina. Las ilusiones de una revolución quedaron en nada.

9.5.5. Una violencia sin límites y la revelación del dato escondido

La novela, a través de las penurias y tribulaciones del encarcelado, revela los excesos que cometieron los militares. Se devela, al igual que otras novelas escritas entre 1990 y 2010, el sórdido mundo que imponen las instituciones represivas. Un tiempo y un lugar en el que no se respetaron los elementales derechos humanos, donde se perpetraron matanzas

297 Morillo, J. Ídem, p. 224.

298 Morillo, J. Ídem, p. 224.

299 Morillo, J. Ídem, p. 226.

masivas (en muchos casos, de gente inocente) y donde el poder ponía a los agentes en situación de todopoderosos. Como para tener una idea de los abusos de los oficiales y agentes, leamos lo que comentan los carceleros:

(...) nunca te faltaba una buena tanda de terrucos que liquidar de uno en uno, así, pempén, en la nuca, carajo, haciendo patria, y luego venía lo otro, las hembritas que no faltaban. Teníamos todo a nuestro favor y atrapábamos terrucas universitarias y terrucos del campo, y otras que ni de lejos eran terrucas, de todo, qué mierda, muchas de ellas mamacitas sin estrenar, imagínate, cojudo, y para que no quede ni rastro de nada, a toditas las enterrábamos luego de pasarla por las armas. Por las dos armas, dirás, cojudo, dice riéndose el otro, a quien no alcanza a ver.³⁰⁰

Al encarcelado no le queda otra cosa que reclamar, que amenazarlos con un juicio cuando salga de la prisión. El prisionero será sometido a castigos como los que se detallan: "Sin hacer ademán de detenerse, te lanza una patada que impacta en forma brutal en tu estómago. ¡Calla el hocico, terruco conchatumadre!, lo oyes decir mientras manoteas en el vacío tratando de no caer, buscando desesperadamente un poco de aire."³⁰¹

Lo que el prisionero no espera es que el gran poder tiene todo preparado para su acusación y su posible eliminación. Ellos habían previsto hasta los términos en que se presentaría la noticia, como efectivamente sucede. Los carceleros se acercan a él para enseñarle cómo apareció la noticia en un periódico de la ciudad: CAE EN LIMA SINIESTRO BASTIÓN DEL TERRORISMO

- Conocida agencia de transportes era tapadera de un nido de subversivos que planeaban reiniciar acciones en todo el país.
- Gerente, hoy en la clandestinidad, dirigió personalmente, hace poco, sangrienta toma de puesto policial en Sierra Central.
- Joven agente del servicio de inteligencia infiltrado en la agencia descubrió plan que buscaba ensangrentar de nuevo el país.
- Rastros de caja fuerte encontrada abierta hacen pensar que gerente alcanzó a llevarse cuantiosa cantidad de dinero en efectivo.

300 Morillo, J. Ídem, p. 403.

301 Morillo, J. Ídem, p. 404.

- Esposa cómplice logra huir. Se presume que también ha pasado a la clandestinidad.
- Hijo mayor con residencia en Europa, enlace internacional de la subversión.³⁰²

Recién entonces se entera de que los agentes del servicio de Inteligencia habían estado haciendo un seguimiento de sus actividades y que aquel ayudante que lo acompañaba en sus viajes por la sierra central, que se ganó su confianza en la agencia de su propiedad, era nada menos que un agente infiltrado con el único propósito de saber qué vínculos tenía el protagonista con los subversivos: “¡Víbora!, piensas, ¡asesino!, ¡como toda la manada de bestias de la que formas parte! ¡hiena! Vuelves los ojos al periódico y sientes que pierdes la noción de las cosas, que enloqueces.”³⁰³

9.5.6. Aciertos y limitaciones de lo revelado

En suma, nos encontramos ante una novela que devela, a través de un personaje y una familia, el trastorno o desestructuración que produjeron las décadas de violencia social y política que padeció el país. Lo destacable es esa conjunción entre el tema elegido (la violencia política y los excesos de la represión) y la modalidad discursiva que hace posible una mirada con perspectiva histórica. Efectivamente, la narración fluye con mucha naturalidad en esa opción discursiva de la segunda persona, y ese modo del relato se va convirtiendo en alegato, en un cuestionamiento a la sociedad.

El proceso de deterioro no hace sino revelar la bestialización a la que llegaron las instituciones represivas en su afán de acabar con los subversivos. Los carceleros no tenían límite. No importaba la vida humana. Si podían sacar provecho personal del caos y el avasallamiento, lo hacían.

Sin dejar de persistir en la segunda persona, la novela acierta al mostrar las tribulaciones del mundo interior, los cuestionamientos de conciencia. Estamos ante un escritor con mucho dominio de la técnica de narrar. Morillo es un virtuoso de ese estilo coloquial, esa especie de soliloquio que permite conocer las motivaciones y cavilaciones de sus personajes, pero

302 Morillo, J. Ídem, p. 406-407.

303 Ibídem.

una novela de largo aliento (a diferencia del relato breve que él cultivó con destreza) necesita un buen manejo del final de cada secuencia para mantener el suspenso y la intensidad narrativa. La novela no ha cuidado ese aspecto y parece discurrir casi como un gran párrafo en tono testimonial que por momentos se convierte en una voz cuestionadora. El riesgo de ello es que el lector puede encontrar la lectura densa y no concluirla.

En lo que acierta Morillo es en mantener como dato escondido la razón por la que el protagonista está prisionero. La víctima no sabe, hasta el final, cuál es la acusación concreta. Mientras crece la angustia del prisionero, el relato devela el mundo siniestro de la cárcel, de esos personajes sin rostro que desean doblegar al prisionero. Un laberinto infinito que apenas muestra indicios de su organización y donde nadie quiere dar explicaciones. Pero esto, que pudiera ser su logro más importante, necesitaba que el narrador ofreciera más anclajes, más indicios que marquen el tono y la atmósfera predominante. Lo que sucede al final es que el relato primordial se diluye por el constante desarrollo de situaciones personales o familiares no siempre trascendentes.

A manera de síntesis se destaca que las cuatro primeras novelas mencionadas organizan su trama en el eje semántico: conocido/desconocido. Lo conocido está representado por lo que vendría a ser la representación de lo que acontece en la ciudad, el país formal e institucionalizado. En lo desconocido se ubica el movimiento insurgente, las redes del movimiento insurgente y que, por estrategia política, no se dejan ver.

Las cuatro novelas pretenden develar, ante la mirada del lector, ese universo misterioso y clandestino de los insurgentes. En *Rosa Cuchillo*, novela de Colchado, Liborio representa la mirada de fuera que nos conduce a lo que sucede en el interior de la organización y la relación de amor con Angicha es la ventana que permite mirar hacia adentro. En *La hora azul*, de Alonso Cueto, será Adrián quien reciba el encargo de ubicar a la joven que el padre conoció en Huanta y con la que se involucró sentimentalmente. Adrián, a través del informe de los oficiales que acompañaron a su padre, devela el accionar de los militares en las zonas de mayor violencia en la década de 1980. En *La barca*, de E.J. Huárag, la joven Alejandra tendría que cruzar la frontera para encontrarse con Santiago, pero la barca nunca llega a su destino. Contada en retrospectiva, Santiago cumple el rol del personaje que debe develar la organización y los contactos que tenía Alejandra. Se

articulan varias escenas en diferentes tiempos narrativos, lo que permite saber qué está sucediendo en la barca mientras Santiago dialoga en un presente relativo. En *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo, estamos ante un fiscal como Félix Chacaltana que debe investigar sobre los hechos de violencia y presentar acusaciones. La mirada inocente, inexperta e ingenua del fiscal contrasta con lo que dicen y hacen los militares en Huamanga.

9.6. Las novelas, el Estado y la insurgencia

El tema del poder y la idea del Estado como representación de un gobierno nacional es particularmente significativo en las representaciones ficcionales propuestas por las novelas de la década de 1990. *Rosa Cuchillo*, de Colchado, organiza su trama mediante personajes y sucesos que abarcan, de un lado, la realidad objetiva e histórica, y de otro, la que corresponde a la realidad mítica. El autor, desde la perspectiva de dos personajes protagónicos (Rosa Cuchillo y Liborio) se interesa por representar el pensamiento mítico del hombre andino. El contexto social en el que se encuentran, la sierra de Ayacucho, nos muestra a estos personajes en la condición de marginales. El Estado parece estar ajeno a los problemas que desde hace mucho padecen los aldeanos de la zona andina. De este modo, los representantes del Estado, las autoridades, representan la injusticia opresiva a la que ellos quisieran doblegar. Liborio representa al nativo, al aldeano inconforme con el orden establecido, un orden que no los toma en cuenta, como si vivieran en otro país, puesto que no se sienten identificados con el Estado. En ese ambiente de disconformidad no demoran en elegir la violencia como única forma de cambiar el orden establecido. Liborio se incorpora a ese grupo sin conocer los planteamientos ideológicos en los que se sustenta el grupo insurgente. A pesar de ello, los acerca la disconformidad con el orden imperante. Los insurgentes se dan cuenta de su indecisión, razón por la que insisten en que manifieste verbalmente su compromiso de lucha por el cambio de la sociedad.

La mentalidad mítico andina está presente en Liborio a través de la idea del cambio total del orden establecido. Su idea es semejante a la noción del *pachacuti*, propio de la mentalidad mítico-andina. Por eso mismo, su proyecto político no es el mismo que el del Presidente Gonzalo y la

dirigencia a la que está relacionada Angicha. Liborio quiere llegar al poder y cambiar el Estado para que se reivindique al indígena y se construya una sociedad más justa. Desafortunadamente su accionar es ingenuo y precario. Una circunstancia accidental determina que sea capturado por las fuerzas militares y que lo maten. Se trata, pues, de una gesta que termina en el fracaso. Entonces, todo lo que se puede percibir es una realidad social y cultural marginada por el Estado y que hay una gran diferencia entre las aspiraciones de cambio de un grupo ideologizado y lo que, desde su perspectiva mítica, espera la población indígena.

En *La hora azul*, de Cueto, la trama se inicia con el compromiso que adquiere el hijo ante un padre que fue jefe militar en la zona de conflicto armado. Poco a poco se sumerge en ese mundo de los otros, el ámbito en el que se desenvuelven los subversivos. A través de los subalternos que se encargan de los interrogatorios a los subversivos sabemos los mecanismos que se emplean para llevar al límite la tortura. Se trata, pues, de una novela que pretende develar el mundo infernal que involucra a subversivos y militares. La ciudadanía de la capital parece vivir de espaldas a ese otro país que es la población de provincias. La perspectiva de Adrián es la del personaje de clase media que vive angustiado por un sentimiento de culpa y las injusticias de un país que está lejos de ser verdaderamente democrático y representativo.

En *La barca*, de E.J. Huárag, el poder es una organización siniestra, implacable, que utiliza diversos mecanismos para atrapar a los líderes de la organización subversiva. La novela permite apreciar los hechos desde varias perspectivas, tanto la de Alejandra, atrapada en la barca, como la de Santiago que sigue esperando que llegue al puerto donde quedaron en encontrarse. Desde la perspectiva del poder, el Estado y la ciudadanía, Santiago es un ciudadano que ha vivido al margen de la violencia subversiva. Accos representa a la aldea de nativos indígenas, donde los comuneros, disconformes con el Estado, han decidido colaborar con los subversivos. Ellos viven aferrados a sus tradiciones e interpretan los hechos desde su conciencia mítica.

Los militares y los agentes de seguridad del Estado tienen el encargo de eliminar los focos subversivos. Santiago no es militante del partido insurgente pero se ve envuelto en las acciones en las que participa Alejandra debido a su relación sentimental. En muchos momentos, ella antepone

su compromiso con el partido a su relación sentimental con Santiago. Ella representa la lealtad, en un ambiente en el que muchos de los dirigentes han decidido alejarse del movimiento insurgente. Al verse en una situación de derrota y persecución, Alejandra decide salir del país cruzando la frontera. Planea huir con Santiago, pero la barca en la que va nunca llega a su destino. La barca metaforiza el estado de violencia ejercido por organizaciones siniestras (seguridad del Estado y el servicio de inteligencia) que no tienen rostro, pero se encargan del aniquilamiento de los sindicatos como subversivos. Más aún, en estado de caos, algunos dirigentes subversivos se acogieron al "arrepentimiento" y delataron a sus camaradas. Santiago hará todo cuanto sea posible para encontrar a Alejandra. Nadie le da razón de la barca. Ni siquiera la tienen registrada como embarcación que salió de un puerto del Perú. Simplemente, desaparecidos. Es una metáfora de lo acontecido con miles de ciudadanos del interior del país, muchos de ellos sin documento, ni identidad (esos que un político importante denominó ciudadanos de segunda clase). Llama la atención la intensidad narrativa que no decae precisamente porque ofrece un relato desde varias miradas, desde distintos lugares y momentos históricos.

En *Abril rojo*, de Roncagliolo, el Estado, el poder central de la nación está representado, jurídicamente, por el fiscal Félix Chacaltana. Su presencia hace ver que, supuestamente, el orden establecido se mantiene en los cánones internacionales de una democracia representativa que se rige por una Constitución y respeta los derechos ciudadanos. Muy pronto se dará cuenta de que las autoridades jurídicas no deciden nada, que Huamanga es una ciudad bajo control militar y que es el comandante Carrión el encargado de brindarle, inclusive, seguridad. La violencia repentina y la muerte son parte de la atmósfera enrarecida. La ciudad convive con la muerte. El temor es latente y constante. Se presentan hechos extraños, como los cadáveres calcinados, que despiertan la curiosidad del fiscal. En sus primeros actos, Chacaltana demuestra impericia y gran ingenuidad. Los militares terminan ridiculizando sus actos y lo llaman Chacaltita.

La novela se desenvuelve en dos planos que se entrecruzan con frecuencia. Por un lado, los hechos que se producen en una ciudad convulsionada por la violencia subversiva; y de otro, la problemática psicológica del fiscal. La culpabilidad se convierte en psicosis, lo que se revela en los diálogos de Chacaltana con una madre que murió hace tiempo pero que él la siente

como viva. Chacaltana se encuentra ante una realidad que desconoce. Su vínculo con la joven Edith se convierte en afecto sentimental. Después descubrirá que Edith era parte del movimiento subversivo y reniega de ella. Pero el actuar de los militares y su servicio de inteligencia ha previsto que ella muera y que se le culpe del homicidio al fiscal Chacaltana. Este se da cuenta de que lo quieren incriminar y en un arranque de ira dispara contra el comandante Carrión. Este hecho ahonda sus problemas psicológicos. Es revelador que el representante del Estado y del orden jurídico termine enloquecido. La violencia llega a límites que la conciencia no puede tolerar.

El poder del Estado es lejano y distante. La misma iglesia colabora con los militares al facilitarles los viejos hornos de cremación que aún conservaban. Por razones de seguridad, los oficiales casi no se muestran, como tampoco los líderes de la subversión. Se vive en una realidad en la que no se puede ser ingenuo. Los actos de violencia pueden provenir de los subversivos como de los militares. El Estado solo cree en lo que hacen sus representantes, los militares. En ningún momento se muestra interés por un diálogo y un reconocimiento de las condiciones de vida que lleva la población de las aldeas. Lo interesante de esta última novela es haber novelado el aspecto político-social, las intrigas y los excesos de los militares; pero también, la miseria intrapersonal. Hay, pues, una violencia objetiva, una violencia militar y política, y otra violencia de la condición humana que se descontrola en estado de crisis.

Bibliografía

- Araujo, Teresa. Comentarios de *La barca*. *Hueso Húmero. Revista de Crítica Literaria*. Lima, número 53., 2009.
- Colchado, Óscar. *Rosa Cuchillo*. Lima, Editorial Universitaria, Ediciones de la Universidad Federico Villarreal, 1997.
- Cueto, Alonso. *La hora azul*. Lima, Peisa Editores, 2005.
- Huárag, E.J. *La barca*. Lima, Editorial San Marcos, 2007.
- Morillo, Juan. *Hienas en la niebla*. Lima, Editorial Universitaria, 2010.
- Roncagliolo, Santiago. *Abril rojo*. Lima, Ediciones Alfaguara, 2006.
- Ubillús, Juan Carlos, et alii. *Contra el sueño de los justos*. Lima, IEP, 2009.