



5-2010

Ambigüedades éticas y estéticas: La narrativa peruana contemporánea y la violencia política

Gabriel T Saxton-Ruiz

University of Tennessee - Knoxville, gsaxtonr@utk.edu

Recommended Citation

Saxton-Ruiz, Gabriel T, "Ambigüedades éticas y estéticas: La narrativa peruana contemporánea y la violencia política." PhD diss., University of Tennessee, 2010.
https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/749

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Doctoral Dissertations by an authorized administrator of Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact trace@utk.edu.

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Gabriel T Saxton-Ruiz entitled "Ambigüedades éticas y estéticas: La narrativa peruana contemporánea y la violencia política." I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Luis C. Cano, Major Professor

We have read this dissertation and recommend its acceptance:

Michael Handelsman, Nuria Cruz-Cámara, Jana Morgan

Accepted for the Council:

Dixie L. Thompson

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Gabriel T. Saxton-Ruiz entitled "Ambigüedades éticas y estéticas: La narrativa peruana contemporánea y la violencia política." I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Luis C. Cano

Major Professor

We have read this dissertation
and recommend its acceptance:

Michael Handelsman

Nuria Cruz-Cámara

Jana Morgan

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges

Vice Provost and Dean of the
Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

**AMBIGÜEDADES ÉTICAS Y ESTÉTICAS: LA NARRATIVA PERUANA
CONTEMPORÁNEA Y LA VIOLENCIA POLÍTICA**

A DISSERTATION
PRESENTED FOR THE
DOCTOR OF PHILOSOPHY
DEGREE
THE UNIVERSITY OF TENNESSEE, KNOXVILLE

GABRIEL T. SAXTON-RUIZ

MAY 2010

DEDICATION

To Kari, Lucas y Leo.
Gracias.
Los quiero muchísimo.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my sincerest gratitude to Dr. Luis Cano, *amigo y mentor ejemplar*. His patience, guidance and support have been essential in my completion of this dissertation. Dr. Cano's appreciation of popular forms of artistic expression has had a profound effect on my approach to literary criticism. I am also extremely grateful to the members of the committee for all of their valuable insight and productive feedback throughout this process. Dr. Michael Handelsman's passion for the Andean region is contagious, and is directly responsible for allowing me to reclaim my Peruvian roots. I owe much of my knowledge regarding the richly varied literary history of Peru to conversations with Dr. Handelsman and his stimulating classes. I am indebted to Dr. Nuria Cruz-Cámara for providing me with constructive criticism and inspiring me to rethink several assumptions I had about literature, especially with respect to literary periodizations. Thank you to Dr. Jana Morgan for sharing important observations on Peru's last two decades from a politico-economic perspective. I would also like to extend special thanks to Dr. Les Essif who contributed many useful comments during the early stages of this dissertation.

During the time that I have been at the University of Tennessee, I have benefitted from the wisdom and friendship of exceptional professors. Whether through their teaching or mentoring, the faculty of the Spanish section has been a constant source of inspiration, ¡¡gracias Dr. Ayo, Dra. Bowden, Dr. Creel, Dra. Duke, Dra. Gimmel, Dr. Kaplan, Dra. Loureiro-Rodríguez, Dr. Rivera-Rodas y Dra. Young!! I have also enjoyed the privilege of counting on the support of fellow graduate students at UT. I would like

to thank Jason Pettigrew in particular, for all of his assistance and proofreading—in the words of Arguedas’ collective chorus, I say, “*¡Wifááá!*”

I would be remiss if I did not mention my gratitude for the support given to me by my parents and in-laws. **Most importantly**, I would like to thank my wife Kari for her constant encouragement and love—I could not have done it without her. She put up with my erratic moods and irregular schedule during the last few years, yet her generosity and unwavering support never diminished. And to my sons, Lucas and Leo, *¡¡gracias-añay!!*

ABSTRACT

The dissertation “Ambigüedades éticas y estéticas: La narrativa peruana contemporánea y la violencia política” explores the complex relationship of literature and the recent history of Peru by analyzing ideological positions expressed in three novels, Alonso Cueto’s *La hora azul* (2005), Santiago Roncagliolo’s *Abril rojo* (2006), and Daniel Alarcón’s *Radio Ciudad Perdida* (2007), and in a collection of short stories, Jorge Eduardo Benavides’ *La noche de Morgana* (2005). This dissertation discusses how these authors employ different literary discourses (detective fiction, literature of the fantastic and the dystopian novel) to recreate artistically the period of internal conflict, as well as the ethical perspectives that each artistic option entails. The analysis continues a long tradition of scholarship in Latin American Literary Studies that examines the way in which history is (re)presented and questioned in literature. By comparing the writings of Peruvian authors based in different cultural areas (Peru, Spain and the United States), this study proposes an original approach to these works which also considers the concept of ‘Peruvian Literature’ (‘National Literature’) in this age of globalization and the ever-expanding Andean diaspora.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. La política de lo fantástico en <i>La noche de Morgana</i> de Jorge Eduardo Benavides	28
2. <i>Abril rojo</i> de Santiago Roncagliolo: La novela negra y el contexto político peruano	77
3. La literatura reconciliatoria y <i>La hora azul</i> de Alonso Cueto	141
4. Resistiendo al olvido: Daniel Alarcón y la narrativa de pérdida.....	184
5. Conclusiones.....	224
Bibliografía	232
Vita.....	247

Introducción

De hecho, nuestra comprensión de los conflictos más brutales no suele ser más compleja que una historieta, con buenos y malos. Con enternecedora inocencia, siempre consideramos que estamos del lado bueno, que nuestros asesinos son unos héroes y los del otro lado son criminales sanguinarios. A quien planteo alguna duda al respecto lo confinamos a la orilla opuesta y, por eso, evitamos escucharlo. Nos preguntamos, ¿cómo voy a discutir con alguien que no está de acuerdo conmigo? Y hablamos sólo con los que piensan como nosotros, felicitándonos mutuamente por tener la razón.

Santiago Roncagliolo
Discurso de recepción del Premio Alfaguara, 24 de abril de 2006

Especially when politics are involved, people of all stripes can justify a lot of dishonesty for ideological or tactical reasons. The unfortunate thing, of course, is that there are other people in the middle of that.

Daniel Alarcón
Entrevista con Jerry Miller del SanDiegoReader.com, 1 de febrero de 2007

No cabe duda que la narrativa peruana más reciente está viviendo un momento particularmente exitoso. En los últimos años, novelas de Jaime Bayly, Alfredo Bryce Echenique, Alonso Cueto, Santiago Roncagliolo e Iván Thays han sido galardonadas con diversos y prestigiosos premios literarios a nivel internacional.¹ Pese a que se observa una variedad temática que incluye la contemplación de las relaciones interpersonales, la ficción de corte joven que tiende a retratar el proceso de aprendizaje, la exploración del lenguaje literario y la novela histórica,² una gran parte

¹ Entre los reconocimientos otorgados resaltan los siguientes: Jaime Bayly ganó el Premio Herralde de Novela (1997) por su novela *La noche es virgen* y fue finalista del Premio Planeta (2005) por *Y de repente, un ángel*; Alfredo Bryce Echenique recibió el Premio Planeta (2002) por *El huerto de mi amada*; Alonso Cueto también ganó el Premio Herralde de Novela (2005) por *La hora azul*, y fue finalista del Premio Planeta-Casa de América (2007) por *El susurro de la mujer ballena*; la novela de Santiago Roncagliolo, *Abril rojo*, fue la ganadora del Premio Alfaguara (2006); finalmente, *Un lugar llamado Oreja de Perro* por Iván Thays quedó finalista del Premio Herralde de Novela (2008).

² Las relaciones interpersonales y la descripción tipo *coming-of-age* constituyen los temas predilectos de los primeros escritos de Jaime Bayly y la novela de Nataly Villena, *Azul* (2005). En cuanto a las obras que destacan por su proyecto estético y experimentación del lenguaje, véanse las novelas de Iván Thays, en particular, *La disciplina de la vanidad* (2000), un tour de force de la metaficcionalidad. También habría que mencionar a Luis Hernán Castañeda, cuyo debut literario *Casa de Islandia* (2004) se vale de juegos intertextuales, por ejemplo, la inclusión del personaje borgiano de Pierre Menard como protagonista de la obra. Al mismo tiempo, la novela histórica ha visto cierto resurgimiento en las letras

de la producción narrativa contemporánea se ha interesado en abordar la problemática de la violencia política que experimentaba el Perú en los años 80 y 90. En esta época, el país se encontraba inmerso en una lucha sangrienta en la cual el estado se enfrentaba a grupos insurgentes como Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), los cuales se proponían como objetivo central establecer un sistema socialista en el Perú. La ola de violencia tuvo como consecuencia la muerte de unos 70.000 peruanos de los cuales un número desproporcionado de víctimas era de las zonas andinas, selváticas y rurales (Comisión 1). Según las conclusiones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)³ en su informe final publicado en el 2003:

[e]l conflicto armado interno vivido por el Perú [...] ha sido el de mayor duración, el de impacto más extenso sobre el territorio nacional y el de más elevados costos humanos y económicos de toda nuestra historia republicana. El número de muertes que ocasionó este enfrentamiento supera ampliamente (sic) las cifras de pérdidas humanas sufridas en la guerra de la independencia y la guerra con Chile –los mayores conflictos en que se ha visto comprometida la nación. (1)

peruanas con la publicación de *Neguijón* (2005) de Fernando Iwasaki, *El palacio del Almirante* (2007) de Luis Enrique Tord y otras obras.

³ Apoyándose en el lema “Un país que olvida su historia está condenado a repetirla,” la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) emprendió la tarea de investigar la violencia política en el Perú de las últimas dos décadas del siglo XX. Fue establecida por el presidente provisional de la república, Valentín Paniagua, tras la dimisión de Alberto Fujimori en el 2000. Su informe final, publicado en el 2003, no solamente intenta calcular el número aproximado de víctimas mortales, sino también busca profundizar en las causas de la guerra interna. A pesar de la polémica generada tras la publicación de su investigación, la CVR ha ejercido una influencia importante en la vida cultural del país. Curiosamente, de acuerdo con Víctor Vich, el informe de la CVR “comienza a entrar clandestinamente no a partir de la política ni del activismo en derechos humanos sino a partir de las representaciones simbólicas” (“Arte y violencia en el Perú”).

Cabe destacar que la comisión culpó tanto al gobierno como a las guerrillas por las masacres y ejecuciones arbitrarias durante este período trágico (129). Esta percepción, como veremos, parece ser compartida por los autores tratados en este trabajo, una posición que denuncia las atrocidades de la guerra, aunque no aspira a atribuir responsabilidad exclusivamente a un bando particular. Asimismo, para recalcar la desgracia que sufrió su país, Roncagliolo afirma que “a pesar de la derrota de Sendero, esta vez no había un ganador tan claro. Sólo millones de perdedores” (“El Perú se está mudando”).

Al mismo tiempo que ocurría el conflicto armado, el país padecía una crisis económica caracterizada por la hiperinflación durante el gobierno aprista de Alan García en los 80 y la recesión y el aumento de la tasa de desempleo cuando Alberto Fujimori encabezaba al país. Esta realidad marcada por la violencia, la intensificación de pobreza y la desigualdad, ha dejado una mancha indeleble en la conciencia de toda una nueva generación de escritores. El presente estudio explora, precisamente, la complejidad relacional de la literatura con la historia reciente del Perú al analizar posturas ético-ideológicas expuestas en tres novelas, *La hora azul* (Alonso Cueto, 2005), *Abril rojo* (Santiago Roncagliolo, 2006), *Radio Ciudad Perdida* (Daniel Alarcón, 2007), y en una colección de cuentos, *La noche de Morgana* (Jorge Eduardo Benavides, 2005). Estas obras se aproximan en su negación a fomentar ideologías fijas,⁴ mientras que exhortan el desarrollo de un pensamiento crítico-ético. En otras

⁴ En su libro *Ideology. An Introduction* (1991), Terry Eagleton señala que el término “ideología” se ha prestado a múltiples definiciones, formulaciones que a veces resultan incompatibles entre sí. Por un lado, la ideología consiste en las ideas que legitiman el poder político dominante pero, a su vez, también constituyen las creencias que caracterizan a un determinado grupo o clase social (1-2). Para nuestros

palabras, los proyectos literarios que se reflejan en los textos seleccionados no abogan fuertemente por una de las oposiciones binarias tradicionales (el interminable debate entre izquierda y derecha), sino que constituyen representaciones artísticas que exponen la pesadilla colectiva de los años de violencia política sin propagar ideas tendenciosas. Ahora bien, aunque las obras de nuestro estudio pretenden divorciarse de las ideologías que enmarcan el conflicto, es necesario subrayar la imposibilidad de deshacerse *del todo* de una perspectiva ideológica por más que se intente. A este respecto, Edmond Cros asevera que “[t]odo texto literario es producto de un fenómeno de conciencia, o más bien de una serie de fenómenos de conciencia.” Para Cros, esta conciencia no se trata de “una realidad preexistente, inmanente, sino por el contrario, como escribe M. Bajtín, ‘un hecho socioideológico’ que ‘sólo puede surgir y afirmarse como realidad mediante la encarnación material en signos’” (93). Por otra parte, el crítico francés declara acertadamente que:

[n]o hay discurso [...] que sea ideológicamente puro, sino, más exactamente, huellas discursivas susceptibles de reconstituirse en

própositos, utilizaremos el planteamiento de Eagleton, la necesidad de entender la ideología como “any kind of intersection between belief systems and political power” (6). Lyman Tower Sargent sugiere una propuesta similar al describir el concepto como:

a system of values and beliefs regarding the various institutions and processes of society that is accepted as fact or truth by a group of people. An ideology provides the believer with a picture of the world both as it is and as it should be, and, in doing so, organizes the tremendous complexity of the world into something fairly simple and understandable. (*Contemporary Political Ideologies* 3)

También emplearemos la definición del historiador Alun Munslow que percibe el concepto de ideología como un:

coherent set of socially produced ideas that lend or create a group or consciousness. Ideology is time and place specific. Constituted as a dominant mode of explanation and rationalization, ideology must saturate society and be transmitted by various social and institutional mechanisms like the media, Church, Education and the law. In the view of certain commentators, ideology is to be found in all social artifacts like narrative structures (including written history), codes of behavior and patterns of beliefs. (184)

microsemióticas significativas, que marca con mayor o menor fuerza un habla y son a veces susceptibles de darle una significación sociohistórica.

(96)

Tomando en cuenta estas últimas observaciones sobre la ubicuidad y el carácter polifacético de la ideología, este trabajo mostrará cómo las obras anteriormente mencionadas, a pesar de que a primera vista, parecen indicar una actitud de neutralidad u objetividad frente al conflicto interno peruano, en realidad, plantean posiciones bien claras y diferenciadas que se manifiestan mediante el uso de ciertas estrategias discursivas, entre ellas, las narrativas de lo extranatural, lo detectivesco y lo distópico. A través de mecanismos escriturales aparentemente distantes de cualquier tipo de compromiso político como en el caso de las obras de Jorge Eduardo Benavides y su apropiación del discurso fantástico, percibimos la representación simbólica de un Perú institucional y socialmente enfermo que se encontraba paralizado por el miedo. Si bien Benavides muestra la brutalidad de los “terrucos de mierda,” expresión empleada continuamente en sus primeras dos novelas *Los años inútiles* y *El año que rompí contigo* para referirse a Sendero Luminoso y a MRTA (184 y 99), en los relatos de *La noche de Morgana* el autor centra su crítica en el gobierno autoritario de Fujimori y en lo que él mismo ha denominado la “autocracia plebiscitaria,” es decir, la dictadura “que funciona con anuencia del propio pueblo” (“Al peruano”). Benavides se inserta en el diálogo sobre los problemas socio-políticos de su país desde una perspectiva ideológica que no puede calificarse propiamente ni de derecha ni de izquierda. Como observaremos, su obra rechaza de forma constante el socialismo dogmático y el conservadurismo absolutista-derechista, propiciando que el lector reflexione e

interrogue la realidad histórica del Perú. Es más, el autor exhibe una postura ideológica que bien podría llamarse “pro-democrática” ya que se percibe una valoración por principios claves de la democracia como la igualdad, la libertad de expresión y la libertad de prensa.

La perspectiva que plantea Roncagliolo en su novela policiaca *Abril rojo* también parece sugerir una sociedad completamente derrumbada cuyas instituciones perpetúan la corrupción. En una forma análoga a los procedimientos empleados por Benavides, surge otra vez la idea de culpabilidad colectiva de la población peruana durante la época de violencia política--como señala el autor-- “porque esas muertes se produjeron en gobiernos democráticos, de modo que todos somos un poco responsables de ellas” (“Escribo aquellas películas”). El autor sitúa su obra en Ayacucho, una ciudad serrana en el sur del Perú, la cual ha servido de escenario y semillero no solamente de la lucha armada de los años 80 y 90 del pasado siglo sino de la sanguinolencia de las batallas del Imperio Inca en las cuales guerreaba con los Wari y otras sublevaciones significativas como los levantamientos de los campesinos de Huanta entre 1825-1828 (Méndez 12). De hecho, existe una teoría que indica que la etimología de Ayacucho proviene del quechua ‘aya’ (*cá daver, muerto*) y ‘kucho’ (*rincón*), por tanto, un “Rincón de los muertos” (Carranza Romero; Ansión 17). Mencionamos el escenario de *Abril rojo* por ser un ejemplo muy claro de los referentes que abundan al igual que las alusiones al cuento archifamoso de José María Arguedas, “El sueño del pongo,” y la inclusión del personaje Edith que evocará a los lectores peruanos que vivieron la

guerra la figura de Edith Lagos, miembro de Sendero Luminoso.⁵ Como se verá más adelante, el tratamiento/manejo de estas referencias implica la presencia de códigos ideológicos. Empero, conviene advertir que en esta novela también se percibe un intento por parte del autor de distanciarse a la hora de alinearse ideológicamente. El mismo Abimael Guzmán, fundador y máximo dirigente de Sendero Luminoso, notó esta característica de la obra, lo cual se plantea en el siguiente extracto de una entrevista entre Roncagliolo y Elena Iparraguirre, senderista de alto rango y esposa de Guzmán:

-El señor Guzmán ha leído su novela. [...]

No supe que responder. Como es habitual en estos casos, dije lo más estúpido que me vino a la mente.

-Espero que le haya gustado.

-Aprecia que, por primera vez, un autor hable de nosotros sin insultarnos.

Pero considera que es demasiado neutral. En este tema hay que definirse, hay que tomar posición. (*La cuarta espada* 230)

Roncagliolo, por su parte, rehúsa la etiqueta de novela política para *Abril rojo* porque “suena a defensa de una ideología,” y manifiesta “hablar de temas sociales y políticos para describir un conflicto, no para ilustrar una ideología” (“Escribo aquellas películas”). Esta postura del escritor y la futilidad de eludir la perspectiva ideológica será uno de los aspectos que se problematizarán en este estudio.

⁵ En el capítulo 3 se ahondará en la importancia de Edith Lagos, que para Victoria Guerrero, consta de “uno de los nombres que ha logrado sobrevivir a esos miles de muertos anónimos del conflicto” y también se la considera “una de las figuras que persiste como mito de los inicios de la lucha armada de Sendero en el Perú” (“Más allá de la muerte”).

La novela *La hora azul* de Alonso Cueto entra en el debate sobre la guerra desde la perspectiva de la clase acomodada limeña. Es la historia de un abogado exitoso, Adrián Ormache, que se encuentra involucrado personalmente en el conflicto peruano tras la revelación de un secreto de familia: su padre, un oficial de la Marina y antiguo torturador en Ayacucho había sido responsable por las muertes de varios campesinos inocentes, sospechosos de ser terroristas senderistas. Enamorado de una de sus prisioneras, el militar impide su ejecución y la lleva a vivir con él en el cuartel. La obra narra la búsqueda emprendida por Ormache para encontrar a Miriam, la mujer en cuestión. La ambigüedad ideológica en esta novela radica en la complejidad de los personajes, figuras que destacan por sus múltiples contradicciones. El autor evita una visión maniqueísta de la guerra al presentarnos individuos, que aunque investidos con características aborrecibles, también son capaces de exhibir cierta humanidad. Por supuesto, la otra cara de la moneda sería el tratamiento de los personajes tradicionalmente percibidos como “buenos” quienes no carecen de defectos. En cuanto a la relación entre la literatura y la política, Cueto declara explícitamente que “[l]a política es un aspecto de la vida [...] y siempre va a ser parte de la literatura [...]” (“Literatura y política”). *La hora azul* se presta a una lectura reflexiva acerca de la problemática del terrorismo y la respuesta correspondiente del gobierno. Según Gustavo Faverón Patriau, esta novela constituye la primera de las obras “ideológicamente afines a la doctrina reconciliadora avanzada por el *Informe final* de la Comisión de la Verdad” (“La otra guerra”). *La hora azul* comparte con el documento oficial el afán de determinar las responsabilidades por las atrocidades cometidas en esta lucha sangrienta, censurando a todos los culpables para que quede en la memoria

colectiva de la sociedad y sirva de aviso de un hecho que podría ocurrir otra vez. Adicionalmente, ambos textos predicán la necesidad de no dejar que se imponga la indiferencia con respecto a la historia de la nación. En una conversación que el personaje de Ormache mantiene con su mujer se presenta una crítica a la apatía de la sociedad adinerada de Lima:

Me contaron un montón de cosas, montones de historias de torturas y ejecuciones. ¿Pero qué cosas? [...] Los oficiales botaban los cuerpos de los muertos en un barranco de basurales para que los chanchos se los comieran y los familiares no pudieran reconocerlos. [...] No me sigas contando, pidió. Bueno, pero en realidad todo esto era una respuesta a lo que hacían los de Sendero Luminoso, que quemaban vivos a sus prisioneros y les colgaban carteles a los cadáveres carbonizados. [...] ¿Te acuerdas cuando salían las fotos en los periódicos?

Claudia exclamó en voz baja pero qué horror, no puedo creer que haya pasado algo así, *y siguió su camino hacia la sala.*

(89, énfasis agregado)

Tras el recuento espeluznante de la crueldad de la guerra, la esposa de Ormache continúa con su rutina diaria como si estos detalles fueran pormenores que no afectan su mundo privilegiado. De esta forma, el personaje de Claudia Ormache encarna la imagen del sector pudiente del Perú, el cual desconocía el conflicto interno que estallaba en el país hasta que los atentados llegaban a Lima. La obra sugiere que este mismo conjunto de la población lograría, posteriormente, bloquear sin mayores dificultades la memoria de los acontecimientos aterradores. Mediante escenas como la

que se ha descrito, es evidente que la novela de Cueto busca sacudir al lector a fin de que piense y no se olvide del pasado violento del Perú. Pese a la crítica explícita a la alta sociedad peruana, la novela invita una lectura pseudo-redentora en la que presenciamos la toma de conciencia del protagonista-narrador respecto a la situación social de su patria. A lo largo del relato, seguimos el viaje simbólico del personaje, emprendido para cumplir con los deseos de su madre: “averigua quién es esa chica, averigua quién fue de veras tu padre y quién eres tú y quién soy yo” (299). Entre tanto, esta búsqueda, anclada en enfoques individuales, retrata paralelamente la complejidad de la tragedia nacional.

La importancia de la memoria también es un tema recurrente en la primera novela de Daniel Alarcón, *Radio Ciudad Perdida*.⁶ Alarcón crea un mundo de post-guerra con tonos apocalípticos en el cual el gobierno practica una opresión sofocante para reprimir la memoria del pasado, “[l]a IL [Insurgencia Legionaria] fue derrotada y deshonrada; ahora el país se hundía en la ilusión de que la guerra no había ocurrido, jamás” (24). Los pueblos no conservan su nombre original; en este presente distópico se les asignan números como el de 1797, lugar donde se ambienta la mitad de las escenas de la novela. Con respecto al interés analítico de este estudio, podemos señalar que el autor se vale de una variedad de mecanismos de distanciamiento que pretenden ofuscar la perspectiva ideológica: la imprecisión geográfica e histórica-

⁶ *Radio Ciudad Perdida* se publicó originalmente en inglés bajo el título *Lost City Radio*. Daniel Alarcón nació en Lima, pero a los tres años (época que coincide con el comienzo de la guerra) su familia se trasladó a Alabama en los EE.UU. Por lo tanto, se educó en inglés, idioma que llegó a ser el lenguaje de su escritura creativa. En este trabajo, citaremos la versión en castellano de Alfaguara, traducida por Jorge Cornejo con la colaboración de Alarcón. Además, haremos referencia a algunas diferencias entre la versión original y la traducción ya que aportan perspectivas diversas que encajan bien en nuestro estudio.

temporal (nunca se menciona el país que vive esta época de post-trauma, tampoco se especifica el período histórico de la acción); la estructura de la novela (los giros de tiempo y espacio constantes y los cambios frecuentes de punto de vista) y la manera en que se describen las barbaridades cometidas por *ambos* grupos (el estado y la insurrección). Como en los casos previamente descritos, estamos ante una obra que parece negar una posición ideológica definida. Respondiendo a una pregunta del suplemento *Babelia* del diario español *El País*, el mismo Alarcón declara:

No quise escribir una novela con ideologías o de las políticas fallidas que acaban estallando en una guerra. Estos libros ya se han escrito. Para mi generación las ideologías tienen menos vigencia y queremos gobiernos no corruptos que se ocupen de la gente y sus problemas y necesidades. Lo que uno nota cuando habla con la gente de Perú es que sus recuerdos son terribles. Quise escribir ese tipo de novela que llevaba lo político a un escenario familiar, a un ámbito más privado. Originalmente eso es lo que hace un novelista, yo no estoy escribiendo ni teoría política ni análisis sociológico; escribo una novela y mi intención es conmover, no llegar a la gente con doctrinas o dogmas. (“Antes la gente desaparecía”)

Aunque Alarcón juega con la idea de eludir todo compromiso ideológico, nuestro análisis mostrará que la imposibilidad de realizar dicha empresa se puede percibir en la inclusión de cierta perspectiva simpatizante con el grupo insurgente. Obviamente, no se trata de una novela de tesis, pero tampoco merece el calificativo, a todas luces ingenuo, de “obra desprovista de ideología.”

Tradicionalmente, los intelectuales en Latinoamérica han sido el centro de expectativas extraartísticas en sus países. Por lo general, se espera que tanto la obra literaria como el escritor muestren algún tipo de posición definida en relación con los procesos sociales. En 1995, el escritor argentino Mempo Giardinelli pronunció un discurso sobre la literatura hispanoamericana aseverando:

Desde luego que la literatura no está para hacer política, y eso suena muy bien, pero la hace. Todo el tiempo. Por eso, aunque el mundo ha cambiado mucho, y nosotros también, no tengo dudas de que los escritores latinoamericanos seguimos teniendo mucho más que ver con Sartre que con Fukuyama. (“El discurso literario”)

Veremos a lo largo del presente estudio la tensión entre la cosmovisión que percibe el fin de las ideologías en el mundo y el afán de crear una versión contemporánea de la literatura comprometida, lo cual se vislumbra en la elección por parte de nuestros autores de un tema con una fuerte carga social (la guerra), junto con sus respectivas “ambigüedades” ideológicas. Además, exploraremos hasta que punto es posible calificar estas obras como manifestaciones de literatura social a lo sartriano como indica Giardinelli, y a la vez, el por qué de la insistencia en simular posturas ético-ideológicas matizadas o, en ciertos momentos, explícitamente ambiguas. En otras palabras, ¿por qué la búsqueda obsesiva de la neutralidad expresada tanto a nivel textual de las obras estudiadas como en las observaciones hechas por los respectivos autores?

Asimismo, conviene indicar las aportaciones teóricas con respecto a la ética y la otredad a las que se sitúa nuestro estudio. En su libro *Shadow of Ethics. Criticism and*

the Just Society, Geoffrey Galt Harpham define la ética como “the arena in which the claims of otherness—the moral law, the human other, cultural norms, the good-in-itself etc.—are articulated and negotiated” (26). Para Harpham, este espacio ético en la literatura no ofrece soluciones confeccionadas a los problemas que aquejan la sociedad, sino que permite el debate y promueve el pensamiento crítico. Entre tanto, Michael Holquist, citando a Bajtín, sugiere que los textos literarios son herramientas que sirven como “prótesis de la mente” y tienen una capacidad didáctica que efectúa materialmente el cambio, llevándolo de una etapa de desarrollo a la otra (83, traducción mía). Esto no es decir que el texto pueda llevar a cabo una transformación social de manera espontánea y directa. Al invitar la reflexión concerniente a los males sociales, la literatura *puede* impulsar al individuo a actuar. Aunque estas dos últimas posturas podrían parecer contradictorias a primera vista, en realidad, se complementan. Por una parte, la ética implica el cuestionamiento de las normas y procesos sociales, sin proponer respuestas finales. Por otra parte, al polemizar estas prácticas, la literatura tiene la posibilidad de servir como agente de cambio en el lector, lo cual podría provocar una acción social verdadera a manos del mismo lector. Las perspectivas que acabamos de citar encajan bien en el presente trabajo porque proponen la idea que la ética constituye, en sí, una construcción ambigua, una postura que iremos desarrollando en los siguientes capítulos.

El nexa entre la literatura y la ética consiste en una preocupación que se remonta a los primeros escritos desde el continente americano y cuenta con innumerables estudios críticos. Al respecto, Aníbal González afirma:

If all writing and reading are profoundly linked to ethics, as many contemporary critics and thinkers have argued, Spanish American literature nevertheless seems to overflow with explicit moral and ethical concerns from its very beginnings—in the writings of a Bartolomé de Las Casas [...]—down to the recent vogue of testimonial narrative. The moral condemnation of human injustice and violence in all its forms is one of Spanish American literature’s most obvious and recurrent motifs [...]. (19)

Por su parte, José Antonio Portuondo recordando la descripción acuñada por Alfonso Reyes, la del carácter “ancilar” de la literatura y la función social de la misma, mantiene que “[n]o hay escritor u obra importante que no se vuelque sobre la realidad social americana, y hasta los más evadidos tienen un instante apologético o criticista frente a las cosas y a las gentes” (391). En otras palabras, podríamos decir que todo texto es un producto social. Ahora bien, no es obligatorio que la obra contenga un mensaje o propósito en particular, ni tampoco es necesario que todos los lectores reconozcan los códigos explícitos o los implícitos. Planteamos la idea de que cada obra es el producto de su contexto social e histórico y, por lo tanto, además de su condición artística es también una especie de artefacto social. Cabe señalar que cada lectura es también un acto social. No hay obras inocentes, y sobre todo, no hay lenguas o lenguajes inocentes, tampoco. La literatura es una expresión de las *múltiples* relaciones de poder de cada momento histórico. A lo largo de este trabajo, nos referiremos a las obras junto con su entorno para resaltar esa condición de relación simbiótica que, a la vez nos ayudará a resaltar que la literatura está indefectiblemente ligada a la ética.

La metodología que emplearemos se sitúa en el espacio de reflexión promovido por los estudios culturales; la indagación interdisciplinaria sobre el diálogo entre los textos literarios y su contorno cultural, político y social. Se tomará como punto de partida la posición de Ángel Rama, quien sostiene que la literatura debe ser estudiada desde una perspectiva literaria, incorporando el análisis de las cuestiones formales e intertextuales, y también *conjuntamente* su contexto socio-cultural. En su estudio *Transculturación narrativa en América Latina*, Rama describe el enfoque culturalista de la siguiente manera:

Reaccionando contra un torpe contenidismo que hizo de las obras literarias meros documentos sociológicos, cuando no proclamas políticas, un sector de la crítica ha hecho una reconversión autista igualmente perniciosa que, so pretexto de examinar la literatura en sus peculiares modulaciones, la recortó de su contexto cultural, decidió ignorar la terca búsqueda de representatividad que signa a nuestro desarrollo histórico, concluyendo por desentenderse de la comunicación que conlleva todo texto literario. Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad. Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del

escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres.

[...] El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana. (19)

Las obras incluidas en este análisis son, ante todo, textos literarios⁷ y es necesario aproximarse a ellos desde una óptica estética. Sin embargo, la literatura no surge de la nada, por lo que no es posible descartar el papel que la sociedad ejerce en la producción artística y vice-versa. Por lo tanto, situaremos las obras en relación a su realidad histórica y cultural. En nuestro caso, el acercamiento culturalista es especialmente apropiado puesto que trabajaremos con representaciones artísticas que de forma explícita abordan el estudio de una sociedad en una época y espacio específicos: las últimas dos décadas del siglo XX de la historia peruana.

A fin de indagar las propuestas ético-ideológicas de estos ejemplos de la nueva narrativa peruana, se estudiará las diferentes modalidades escriturales empleadas en los proyectos literarios de cada autor. Entendemos que el uso de un determinado discurso literario implica la adopción de una perspectiva ética cuyo examen permite la evaluación de las concepciones artísticas e ideológicas del intelectual. A continuación, veremos la oscilación entre un posible deseo de llegar a un público más amplio (en *Abril rojo* y *La hora azul* se recurre a estrategias narrativas de la modalidad popular de la novela negra, ejemplificado por un lenguaje y estructura asequibles al lector), y la experimentación y renovación formal que requiere la complicidad del lector al tener que dilucidar la trama (por ejemplo, los cuentos de Benavides y su diálogo con la literatura

⁷ Aunque enfatizamos el afán de denuncia social en estas narraciones, como bien señala el escritor argentino Abelardo Castillo, “una literatura, para ser literatura comprometida, debe ser previamente literatura” (“Literatura y compromiso”).

fantástica, y la fragmentación estructural de la novela de Alarcón, *Radio Ciudad Perdida*).

Varias aproximaciones críticas informarán nuestro estudio de las modalidades artísticas y las implicaciones ideológicas que cada opción discursiva conlleva. En cuanto a la literatura fantástica y la obra de Benavides, dos estudiosas, en particular, enmarcarán nuestra discusión. La primera, Ana María Barrenechea, sugiere que lo fantástico es una escritura que problematiza la realidad y a la vez, admite una lectura alegórica. Por otra parte, Rosemary Jackson considera la literatura fantástica como una escritura subversiva que “exists alongside the ‘real,’ on either side of the dominant cultural axis, as muted presence, a silenced imaginary other. Structurally and semantically, the fantastic aims at dissolution of an order experienced as oppressive and insufficient” (180). Estas contribuciones teóricas nos ayudarán a profundizar la manera en que Benavides busca renovar el lenguaje literario contemporáneo al intentar reconciliar tradiciones aparentemente contradictorias: lo fantástico y la literatura de compromiso social.

Como ya hemos mencionado, la novela negra es otra de las estéticas que se ha empleado para recrear los años de violencia política. Con el propósito de analizar cuidadosamente los elementos detectivescos en las novelas de Roncagliolo y Cueto, nos valdremos de múltiples fuentes como las ideas del escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II, quien asevera que la novela negra es “la nueva novela social del siglo XXI” (“La novela negra se hace mestiza”). Además, nos referiremos a los siguientes trabajos que han detallado la peculiaridad de esta modalidad en América Latina: Amelia Simpson y su obra *Detective Fiction from Latin America* (1990) y el artículo, “The

Detective is Dead. Long Live the *Novela Negra!*" (2006) de Glen Close. Aunque ambos subrayan la influencia de los modelos norteamericanos y europeos de este subgénero literario, Simpson y Close destacan el toque particular latinoamericanista, lo cual se percibe en la crítica hacia las instituciones autoritarias. Simpson describe la diferencia entre las dos vertientes (la perspectiva europea-norteamericana y la hispanoamericana) de la siguiente manera:

The theme of authority, represented by the figure of the dictator or local or regional boss, is raised in a way that is distinguished from the treatment of authority in most North American and European detective fiction, where the abuse of power is usually seen as an aberration rather than a tradition. [...] The Latin American detective novel tends to view the abuse of power in a national context as a historical legacy to overcome. The related theme of state-sponsored violence in the Latin American works is clearly a response to sociopolitical realities and is not duplicated in detective fiction elsewhere. (184)

Algo similar menciona Close, cuando declara que la novela negra latinoamericana constituye "a politically-inflected denunciation of state criminality" (145). Las novelas de Roncagliolo y Cueto comparten esta preocupación crítica por los abusos del estado, sin embargo, dada la especificidad del conflicto interno en el Perú, en nuestras obras también se expone la brutalidad de los grupos terroristas y la lucha de las clases sociales.

La novela *Radio Ciudad Perdida* de Alarcón evoca ciertas características de la novela distópica, una modalidad escritural que para Peter Stockwell implica

“extrapolations of aspects of the present, and thus serve as political statements against certain ideologies or as warnings about current trends that need to be averted” (211).

Para el crítico inglés, las novelas distópicas conducen al lector hacia una perspectiva ético-ideológica específica. Tomando en cuenta las ideas de Stockwell, delimitaremos los puntos de contacto y divergencia respecto a la obra de Alarcón y la novela distópica tradicional. Ya que hemos insistido en el carácter “distanciado” y ambiguo de *Radio Ciudad Perdida*, analizaremos la manera en que el autor se conforma a las normas de la modalidad mientras las subvierte al mismo tiempo. Adicionalmente, estudiaremos la novela de Alarcón a la luz de los acercamientos críticos de Lyman Tower Sargent y Tom Moylan que prefieren el término “critical dystopia” para referirse a la literatura distópica contemporánea, una mutación textual que “self-reflexively takes on the present system and offers not only astute critiques of the order of things but also explorations of the oppositional spaces and possibilities from which the next round of political activism can derive imaginative sustenance and inspiration” (*Scraps of the Untainted Sky*, xv).

Como conclusión a este apartado sobre los distintos discursos literarios, resaltaremos un rasgo que todas nuestras obras tienen en común, un aspecto al que hemos aludido, pero que hasta ahora no lo hemos planteado explícitamente. Con respecto a las modalidades escriturales, las obras que forman parte de este trabajo no corresponden a ejemplos representativos de un determinado discurso artístico. Es decir, no siguen al pie de la letra los patrones establecidos, sino que se apropian de elementos estilísticos y juegan con las expectativas de una multiplicidad de categorías y voces literarias. Son obras que resisten una rígida clasificación genérica, y se

radican en un espacio transgresor de ambigüedades estéticas. Nuestro análisis de las diversas modalidades no sólo nos permitirá sacar conclusiones de cuestiones formales de este conjunto de la narrativa contemporánea, sino que también nos ayudará a situar las obras dentro del diálogo acerca de tradiciones y corrientes nacionales, regionales e internacionales. Escudriñaremos cómo las obras se mueven en la ambigüedad estética, retomando y recontextualizando una pluralidad de discursos literarios.

Esta disertación no pretende ser una visión panorámica de la literatura contemporánea del Perú. Nos hemos limitado a ciertos autores cuyos proyectos literarios han abordado la problemática de la violencia política. La selección de estos cuatro y sus respectivas obras se ha dado por varias razones. Primero, la producción artística de nuestros escritores ha recibido la no frecuente conjunción de reconocimiento crítico y aceptación popular. Si bien estos autores están gozando de la fama literaria, hasta la fecha, sus obras cuentan con muy pocos estudios críticos.⁸ Nuestro trabajo va a contribuir a la investigación incipiente de lo que podríamos denominar como un canon prematuro de la nueva narrativa peruana. Aunque estos escritores siguen publicando y abarcando diversas temáticas, este estudio se justifica, en parte, porque intenta profundizar un tema recurrente en la literatura hispanoamericana, por no decir mundial, la representación simbólica de la historia, y la posición del intelectual frente a la misma.

⁸ Entre los estudios recientes cabe mencionar los siguientes: *Contemporary Peruvian Narrative and Popular Culture: Jaime Bayly, Iván Thays & Jorge Eduardo Benavides* (2005) de Robert Ruz y el prólogo de *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política* (2006) de Gustavo Faverón. A pesar de la escasez de monografías académicas, es preciso señalar que varios blogs literarios (*Puente aéreo* del mismo Faverón, por ejemplo) también han planteado varias aproximaciones a la literatura peruana contemporánea.

De acuerdo con Juan Cruz, otro punto importante de la narrativa peruana reciente es que “[s]e ha ido renovando, y ahora ya es una literatura ancha y ajena, tiene su raíz en el Perú, pero camina por el mundo” (“Gol”). Hemos elegido a los cuatro por el hecho de que están radicados “por el mundo,” en distintas zonas culturales, y se han destacado como exponentes (hasta voceros) de la cultura peruana en sus respectivos lugares de residencia: Benavides y Roncagliolo en España, Cueto en Perú y Alarcón en distintas ciudades de los EE.UU. La inclusión de autores radicados en distintas áreas culturales nos brinda la posibilidad de comparar las múltiples perspectivas con respecto al tratamiento del conflicto peruano. Por consiguiente, nuestro análisis apunta a una manera de estudiar la literatura peruana desde adentro y desde afuera del territorio nacional. A la luz de la globalización, nuestra elección de autores y nuestra aproximación “desterritorializada” para emplear el término de Deleuze y Guattari, caben muy bien en una investigación de la literatura contemporánea.

Para concluir esta introducción, recordemos el trasfondo político y cultural que subyace en las obras que analizaremos, un contexto histórico que puede condensarse en tres símbolos/conceptos ineludibles del último cuarto del siglo XX: Sendero, globalización y *McOndo*. “Sendero,” obviamente evoca el conflicto armado entre los grupos terroristas y el estado peruano. La banda maoísta, Sendero Luminoso (SL), fue considerada por la revista semanal de política peruana *Caretas* como “el grupo subversivo más sanguinario en la historia de Latinoamérica, responsable de sembrar el terror en el Perú durante doce años y de la muerte de 25.000 personas” (O’Brien “Video”). Aunque sus orígenes remontan a finales de la década de 1960, el movimiento guerrillero no inicia su lucha armada hasta 1980 con varios ataques en las

provincias del departamento de Ayacucho. Mientras la violencia senderista se extiende a otras regiones del país en los años siguientes, un tercio del territorio nacional se considera zona de emergencia y se establecen *Comandos Político Militares*, lo cual implica que mitad de la población vivía bajo el control de las autoridades de las fuerzas armadas y no los representantes elegidos (Burt 6). En 1992, tras la intensificación de la campaña militar de SL, se produce el atentado de coche bomba en la calle Tarata de Miraflores, una de las zonas más cotizadas de Lima. Un momento clave de la época de terror, esta acción en plena capital le proporcionó a la clase media alta una mejor comprensión de la guerra que estallaba en el resto del país.⁹ Como respuesta a las agresiones de SL, agentes del gobierno crean el Grupo Colina, el escuadrón de la muerte responsable por la masacre de estudiantes en La Cantuta (entre otras). A poco tiempo de los sucesos en la calle Tarata y en la universidad limeña, el estado detiene al líder senderista Abimael Guzmán, y la influencia del grupo terrorista disminuye drásticamente. Sin embargo, otro conjunto subversivo, Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), llena el vacío de poder. Aunque se considera menos dogmático y no tan violento como SL, MRTA capturó los titulares internacionales por la toma de la residencia del embajador japonés a finales de 1996. Después de cuatro meses de cautividad, los rehenes de MRTA fueron liberados por medio de un plan de intervención de las fuerzas especiales peruanas. A primera vista, la misión militar se vio como un tremendo éxito ya que sólo murió un rehén, lo cual hizo que Fujimori se convirtiera en

⁹ El atentado en la calle Tarata ha quedado como uno de los símbolos representativos del periodo de violencia política. Benavides incorpora una ficcionalización del acontecimiento en su novela *El año que rompí contigo* (2003) y en el 2009 se estrenó la película "Tarata" del cineasta Fabrizio Aguilar, otra interpretación artística del ataque.

héroe de la patria. Esta perspectiva se transforma cuando investigaciones posteriores apuntan al uso excesivo de fuerza en el asalto del ejército. La operación había resultado en las ejecuciones arbitrarias de varios emerretistas que ya se habían rendido. En efecto, se han documentado varios casos similares sugiriendo que el cuerpo militar peruano practicaba una política de matanza indiscriminada para combatir la insurgencia. Jo-Marie Burt denomina el conflicto entre el estado y los grupos insurgentes como una manifestación de “terror versus terror” (53-68). Finalmente, en el año 2000, Fujimori dimite tras la revelación que su gobierno y el jefe del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) Vladimiro Montesinos, se dedicaban a sobornar a miembros de la oposición. Por medio del descubrimiento de los *vladivideos* (filmaciones de actos ilícitos), se confirma la amplitud de los crímenes del gobierno. Fujimori y Montesinos huyen del país por separado, pero luego son deportados para ser juzgados en las cortes nacionales. Hasta la fecha de este estudio, ambos están encarcelados en el Perú. A través de este breve recuento histórico, hemos podido apreciar la magnitud de la violencia y abuso de poder que se ejerció en el país. Para resaltar la importancia de estos años en la conciencia de los peruanos, Mark Cox especula:

Quizá será lo que une a una generación en la interpretación de su historia contemporánea, como la guerra de 1898 en España, la Revolución Mexicana, y la Revolución Cubana que han dejado huellas en la cultura de sus respectivos países. (13)

Como se ha sugerido, a diferencia de otros conflictos similares en la región (el surgimiento de las dictaduras del cono sur de los 70 y las guerras civiles que arrasaron El Salvador y Guatemala en los 80), los flagrantes atropellos de los derechos humanos

en el Perú fueron perpetrados por ambas fuerzas opuestas (Burt 2). De cierto modo, la naturaleza de este conflicto que acabamos de mencionar, puede ser una de las razones por la cual nuestros autores intentan mantener una posición ambigua.

El segundo concepto de finales del siglo XX al que recurrimos es la globalización, un fenómeno que sin lugar a dudas, ha ejercido una influencia enorme en la historia reciente. Aunque describe una praxis de larga tradición, es un aspecto inseparable de nuestra visión de la actualidad. Poniendo en relieve la trascendencia del fenómeno, Benavides nota la rapidez con la cual el mundo se ha transformado en las últimas décadas: “[e]ntre los años ochenta y 2003 hay más diferencia que entre los años veinte y los ochenta. Todo ha cambiado radicalmente. La tecnología y la globalización nos han revolucionado” (Ruiz Mantilla “Benavides recrea”). La manera en que Carlos Parodi explica este proceso se muestra en las siguientes líneas:

La impresión es que el mundo está más interconectado que antes y ello se debe básicamente a los adelantos tecnológicos, en especial a los avances en la difusión de la información. Además, por lo general, se le identifica en su dimensión económica, como un proceso que aumenta la integración económica mundial [...]. (1)

Esta interacción e interconexión mundial es un tema que no se limita a la esfera económica; el desarrollo de las tecnologías comunicativas ha implicado una transformación social y cultural. A ese respecto, Ignacio Corona y Alejandro Madrid aseveran acertadamente: “[c]urrent scholarship in the humanities and social sciences recognizes the limitations of attempting to understand the history and practice of cultural manifestations within the boundaries of the nation-States” (3). En nuestras discusiones

de la narrativa peruana contemporánea, resaltaremos la recurrente tensión entre lo local y lo global, una problemática que se expresa tanto en su estilística como en el contenido temático. El intercambio artístico a nivel internacional es una costumbre milenaria, y como bien señala Benavides, las fronteras “son cosas de policías y de aduaneros, pero no de pueblos” (“Ginebra celebra”). Pero hoy en día, este procedimiento de comunicación se ha intensificado; existe la sensación de que hasta los puntos más remotos del mundo forman parte de una red global. En una reciente antología de cuentos, Alarcón y otro peruano, Diego Trelles Paz, describen este último punto:

the isolation of out-of-the-way places like the mythical Macondo—a town where the appearance of ice causes a commotion—is less stark, less complete than you might imagine. If you were to visit such places today, you’d find teenagers downloading *cumbia* from Buenos Aires and Monterrey, uploading cell phone pictures to their flogs, or Skyping with cousins in the United States. They might be studying English or learning to break-dance, and able to recite all the latest Spanish league soccer scores. In some ways this condition is no less magical than that of García Márquez’s Macondo, of course, but it is self-evidently a different reality.

(“Enter the Post-Post-Boom” 13)

Ahora bien, es preciso señalar que no consideramos la globalización como un proceso homogeneizador de las producciones culturales. Si bien el concepto se critica por constituir una reafirmación de las relaciones de poder entre la cultura occidental dominante y la cultura subordinada periférica, nuestra posición relativo al fenómeno de

la globalización se concentra en su carácter de resistencia y resignificación. Es decir, no se trata de una práctica unidireccional por el cual la cultura marginal se identifica como receptor pasivo de ideas del centro, sino que también participa en la articulación de productos artísticos que llevan sucesivamente a la creación de nuevas formas y pautas estéticas.

Terminamos nuestra contextualización del periodo haciendo referencia a *McOndo*, una antología de cuentos de autores jóvenes publicado en 1996. En su artículo “Magical Neoliberalism,” el chileno Alberto Fuguet afirma que en el siglo XXI, Latinoamérica está experimentando una revolución cultural en la cual se vislumbra que el “quaint, folkloric sensibility of magical realism has given way to a gritty, urban freneticism in fiction, music, and film” (66). Esta revolución cultural consiste en la eclosión de una sensibilidad artística que Fuguet denomina *McOndo*; una sensibilidad en la literatura que tiene como rasgos principales el afán de autorreflexión sobre el tema *¿quién soy?*, contraponiéndose a la búsqueda de identidad colectiva del *¿quiénes somos?* que tanto había impregnado a sus antecesores de la literatura magicorrealista (Prólogo 13). Los autores de *McOndo* recurren a varios aspectos de su vida cotidiana en el deseo de encontrar su identidad personal, elementos como la fuerte presencia de referencias a la cultura de masa, el uso de un lenguaje actual marcado por la jerga y, a la vez, apropiaciones de frases en inglés y la predilección por los espacios urbanos. La visión de los autores latinoamericanos promovida por Fuguet y Sergio Gómez es la siguiente: “[p]areciera [...] que estos escritores se preocuparan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales,” mientras que sus relatos “[n]o son frescos sociales ni sagas colectivas”

(13). Más adelante, los chilenos afirman que sus compañeros narradores “escriben en español, pero que no se sienten representantes de alguna ideología y ni siquiera de sus propios países. Aun así, son intrínsecamente hispanoamericanos” (17). El proyecto mcondiano se ha convertido en una especie de toque de piedra de la nueva narrativa hispanoamericana. Nuestro estudio se concentrará en las semejanzas y diferencias entre las posturas de *McOndo* y lo que proponen estos escritores peruanos. Ambos sugieren la pose de no pertenecer a ninguna ideología, pero se distinguen claramente por el hecho de que los autores de nuestro estudio ponen más énfasis en el tratamiento de temas de tipo socio-político.

El presente trabajo se divide en capítulos dedicados a un autor específico. El primer capítulo explora la manera en que Benavides enlaza el discurso fantástico con una literatura social. Seguidamente, consideramos la obra de Roncagliolo a través de un estudio de los códigos de la novela policiaca entreverada con los referentes de la violencia peruana. Continuamos con un análisis de elementos de la novela negra en el próximo capítulo, pero también nos detendremos en la reflexión de Cueto acerca de las clases sociales en el Perú. El enfoque del cuarto capítulo se centra en la primera novela de Alarcón y su reelaboración de la novela distópica. Al final, hablamos de las obras en su conjunto para ofrecer nuestras conclusiones.

1. La política de lo fantástico en *La noche de Morgana* de Jorge Eduardo Benavides

Yo creo en el compromiso del escritor porque tenemos una tribuna, la novela, que nos permite contar lo que está pasando. La literatura, aunque sea ciencia ficción, siempre está denunciando una parte de la realidad pero, en Perú, ha habido un compromiso mal entendido, que era subordinar la literatura hasta convertirla en un panfleto.

Jorge Eduardo Benavides

Gran parte de la más reciente producción narrativa del Perú se interesa por el tema de la violencia política que experimentaba el país en los años 1980 y 90. Con el afán de denunciar y exponer los problemas socio-políticos de la época, los narradores optan por una pluricidad de discursos en los que prevalece la estética del relato histórico, testimonial y realista. Aunque observamos un predominio de las escrituras mencionadas, también se vislumbra un intento por parte de ciertos autores de unir la crítica social con un rescate y reelaboración de un género de larga trayectoria en Latinoamérica: el cuento fantástico.

Tomando como punto de referencia las propuestas teóricas de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosemary Jackson, Lucie Armitt y otros críticos, el presente capítulo analiza cinco cuentos de la colección *La noche de Morgana* (2005) del escritor peruano Jorge Eduardo Benavides para mostrar cómo su obra retoma aspectos de la literatura fantástica tradicional y propone un debate sobre las dificultades políticas que aquejaban al Perú de las últimas dos décadas. El efecto fantástico que impregna la mayoría de los relatos de Benavides se presenta a través de mecanismos como la

disolución de las certezas sensoriales, la fragmentación del tiempo, la repetición de detalles que sugieren el desenlace de la trama sin mencionarlo, el empleo del recurso del doble y un lenguaje que produce la sensación de incomodidad en el lector o la creación de un ambiente de paranoia. Como parte de su proyecto político, Benavides emplea el discurso fantástico de manera alegórica por medio de cuentos que abordan la representación simbólica de un Perú institucional y socialmente enfermo que se encuentra entumecido por el temor. Benavides se inserta en el diálogo sobre el conflicto interno de su país con una obra social y estéticamente comprometida. Por un lado, percibimos una fuerte preocupación por una población que vivía una rutina de miedo y por otro lado, un deseo de comunicar una visión artística que se vale de mecanismos propios de la literatura de lo sobrenatural.

Hasta la fecha, el corpus literario del autor peruano comprende cuatro novelas, *Los años inútiles* (2002), *El año que rompí contigo* (2003), *Un millón de soles* (2007) y *La paz de los vencidos* (2009), y dos colecciones de cuentos, *Cuentario* (1989) y *La noche de Morgana* (2005). Existen escasos estudios sobre la obra del arequipeño aunque ha recibido bastante reconocimiento de la crítica junto con aceptación popular.¹⁰ Entre los trabajos que han abordado los escritos de Benavides, cabe destacar la investigación minuciosa sobre la narrativa peruana contemporánea publicado en el 2005 por Robert Ruz. El estudioso español asevera que el proyecto de Benavides “offers an aesthetically challenging and explicitly politicized alternative both

¹⁰ Benavides ha sido finalista de la Bienal de Cuentos de COPE (Perú) en 1989, el certamen de cuentos de NH (España) en el 2000, y también en el Premio Tigre Juan y el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, ambos en el 2003. Además, recibió el Premio Nuevo Talento FNAC en el 2003. En el 2009, su novela *La paz de los vencidos* ganó el Premio de Novela Corta Julio Ramón Ribeyro.

to the mass-marketed *baylyboom* and to Thays' vision of individualized, 'high' cultural narrative."¹¹ En su capítulo dedicado a las dos primeras novelas del escritor, un apartado que lleva el subtítulo "The Peruvian Political Novel Revisited," Ruz percibe el tema recurrente del cuestionamiento de la historia ya que la obra de Benavides "provides a wide spectrum of alternative interpretations of events that took place during the García government, for which there is little official text or clear answers, and his questioning is also applicable to the governments of Fujimori and Toledo, which form part of a continuing narrative of Peruvian politics" (87). El mismo Benavides sitúa su obra en la última tendencia de las letras peruanas, una visión entroncada con la realidad del país de los últimos años:

En cambio ahora hay un grupo de escritores, *entre los que me incluyo*, que empezamos a mirar la violencia en la que hemos vivido, con 70.000 muertos, una cifra demencial, —casi una guerra civil, entre Sendero Luminoso y el Ejército—. Y la literatura empieza a observar esa realidad de otra forma, como una especie de ejercicio de expiación que impone escribir sobre eso. ("Diálogo de la Lengua," énfasis agregado)

Como ya hemos señalado, en su mayoría, las obras de Benavides incorporan el contexto socio-político como referente, y a la vez denuncian las violaciones a los derechos humanos cometidas por ambos grupos participantes en el conflicto civil. Por una parte, Benavides muestra la brutalidad de los "terrucos de mierda," expresión

¹¹ En su trabajo *Contemporary Peruvian Narrative and Popular Culture: Jaime Bayly, Iván Thays & Jorge Eduardo Benavides*, Ruz sugiere que en el resurgimiento de la narrativa peruana que aparece a finales de los años 90 y principios del siglo actual se destacan tres tendencias: la literatura *light* promovida por Jaime Bayly y una estética de la "alta cultura" cuyo máximo representante es Iván Thays. Benavides ocupa una especie de posición intermedia que incorpora ambas estilísticas, pero con un enfoque especial hacia las cuestiones políticas.

empleada continuamente en sus primeras dos novelas *Los años inútiles* y *El año que rompí contigo* para referirse a Sendero Luminoso y a MRTA (184 y 99), pero por otra parte, en ciertos relatos de *La noche de Morgana* el autor centra su crítica en el gobierno autoritario de Fujimori, lo cual se vislumbra particularmente en las escenas que detallan las restricciones a la libertad de prensa en el cuento “A micrófono abierto.” Cabe mencionar que el escritor ha denominado la época del fujimorismo como una “autocracia plebiscitaria,” es decir, una dictadura “que funciona con anuencia del propio pueblo” (“Al peruano”). No obstante, el discurso literario de Benavides va más allá de la mera denuncia a la represión del estado para hacer un reproche a la sociedad peruana en su totalidad: “los peruanos no fuimos víctimas sino cómplices de esa corrupción, de esa miseria moral y de esa abyección que envenenó nuestra sociedad durante la década terrible en que nos vimos reflejados en el espejo fujimorista. Una vergüenza” (“Al peruano”). Benavides indaga en los problemas socio-políticos de su país desde una perspectiva ideológica que, en principio, no puede calificarse propiamente ni de derecha ni de izquierda. Como observaremos en nuestro análisis, los relatos de *La noche de Morgana* rechazan de forma constante tanto el socialismo marxista o maoísta como el conservadurismo derechista, construyendo un discurso crítico que genera la necesidad de reflexionar e interrogar la realidad histórica del Perú. Es más, el autor exhibe una postura ideológica que bien podría llamarse “pro-democrática” ya que se percibe una valoración de principios claves de una democracia como la igualdad, la libertad de expresión y la libertad de los medios de la comunicación.

A pesar de tratar temas casi exclusivamente de índole social, la obra de Benavides rehúye el panfletarismo frecuentemente asociado con la literatura de compromiso y presenta una expresión literaria marcada por la atención estética, el énfasis en los aspectos formales. En cuanto al arte novelístico del autor peruano, volvemos a las aproximaciones de Ruz, quien destaca las siguientes técnicas narrativas:

multiple plot lines and characters; a carefully constructed structure that creates effects of ambiguity and fragmentation; use of assimilated or 'telescoped' dialogue; montage of time, events and dialogue (often creating the illusion of simultaneity); and multiple points of view used to present a multifaceted social world and to cope with political and social complexities without direct authorial comment [...]. (89)

Si bien el enfoque de Ruz se centra en la producción novelística de Benavides, varios de estos mecanismos estilísticos se vislumbran en los cuentos de *La noche de Morgana*, principalmente, los rasgos fundamentales de la fragmentación estructural y el diálogo "asimilado."¹² Es preciso señalar que a través de estas estrategias, el autor no alienta a una recepción pasiva sino que busca un lector activo, cómplice para intentar dilucidar la trama de los respectivos relatos.

En el comienzo del capítulo hemos afirmado que el cuento fantástico constituye una modalidad escritural de larga trayectoria en las letras hispanoamericanas. Oscar

¹² En su análisis del estilo de Vargas Llosa, Sara Castro-Klarén describe esta técnica como un diálogo "that is not set out on the printed page as separate and discrete discourse. It is not framed as a snatch of reality taken by the omniscient narrator and reproduced on the page in its own immanence. On the contrary, characters' speeches [...] are incorporated, without any quotation marks, into the main flow of the narrative" (65).

Hahn cita al relato “Gaspar Blondín” (1858) del ecuatoriano Juan Montalvo como la primera expresión de lo fantástico en América Latina. Para Hahn, el cuento de Montalvo “paga fuerte tributo a las convenciones del romanticismo, vigente por esos años: ambiente tétrico, protagonista ligado a la vida de ultratumba y elementos demoníacos con connotaciones eróticas” (82). No obstante, la narrativa fantástica hispanoamericana arranca realmente con la eclosión del movimiento estético finisecular conocido como el modernismo y encabezado por autores de la talla de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, entre muchos más. A grandes rasgos, el modernismo latinoamericano se destaca por su eclecticismo, preocupaciones espirituales y el deseo de renovar y revitalizar la escritura en lengua española (Ingwersen, 2). Influenciada por tendencias estilísticas procedentes de Francia, el simbolismo y el parnasianismo, y la narrativa gótica del estadounidense Edgar Allan Poe, el modernismo se consideraba en una instancia como una manifestación *par excellence* de la actitud “el arte por el arte.” Sin embargo, esta posición se ha ido reevaluando a favor de una postura que apunta más bien a la tensión entre el proyecto de innovación artística e interés por los temas sociales. Asimismo, queda patente otro tipo de dualismo: la tensión entre ser escritor mundial, cosmopolita y artista local, americano. Citamos ambas cuestiones puesto que abordan problemáticas candentes para los escritores contemporáneos, y en particular, para Benavides.

Unas décadas después de las innovaciones de los modernistas, surge la figura de Jorge Luis Borges cuyos relatos fantásticos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” (1940) “Las ruinas circulares” (1940) y “El milagro secreto” (1944) se sitúan en el canon de la literatura occidental. Los cuentos borgianos caracterizados por la

autorreferencialidad, la abolición del tiempo cronológico, la yuxtaposición de lo onírico y lo real o el uso de imágenes que apuntan a una confluencia de “un desorden de mundos imaginarios” han servido de modelo para innumerables propuestas literarias subsiguientes (Borges, cit en Nogueira Dobarra 150). Para enfatizar la importancia del narrador rioplatense, el novelista cubano Guillermo Cabrera Infante afirmó famosamente: “[n]o hay un solo escritor hispanoamericano que escriba ahora y que pueda echar a un lado la influencia de Borges en su escritura” (552). Algunos autores de lengua castellana, Salvador Elizondo y Severo Sarduy, en particular, ejemplifican el legado del argentino al ser clasificados por la crítica como escritores “borgianos.”¹³ A nivel internacional, la huella de Borges está muy presente en proyectos estéticos tan dispares como la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa* (1980) y sus abundantes referencias intertextuales a los escritos del autor sudamericano, y el discurso *cyberpunk*¹⁴ de William Gibson, especialmente en obras como *Mona Lisa Overdrive* (1988) que apropia el símbolo borgiano del Aleph.

A lo largo del siglo XX son muchos los escritores que han incursionado en distintas modalidades con elementos extra-naturales. Este fenómeno atraviesa épocas y corrientes artísticas, desde los precursores del Boom (Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Felisberto Hernández y Juan José Arreola), continuando entre los consagrados de la

¹³ Véase el estudio de Malva E. Filer titulado “Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos.” Filer observa la influencia de Borges en “la técnica de novelística de Elizondo y sus fabulaciones” que “operan, sin duda, dentro del ámbito de la literatura fantástica” (544-5). En el caso de Sarduy, Filer percibe el toque borgiano en “un repertorio de magia y esoterismo importados del Oriente, cuya versión falsa y popularizada provee al Occidente nuevas explicaciones ilusorias que no encuentra en los sistemas teológicos y filosóficos de su cultura” (548).

¹⁴ El término *cyberpunk*, acuñado por el escritor Bruce Bethke en 1983, refiere a la narrativa que trataba “youthful protagonists on the margins of a grim, Earth-based, computer-centric society, as opposed to the juvenile movers and shakers-to-be [...] placed in interplanetary settings” (Cassutt 80).

segunda mitad del siglo (Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes), pasando por el denominado Post-Boom (Cristina Peri Rossi e Isabel Allende), hasta llegar al presente (Ana María Shua, Enrique Prochazka y el propio Benavides). El discurso crítico ha tendido a encasillar a los autores mencionados bajo múltiples divisiones genéricas como “realismo mágico,” “lo real maravilloso” y “lo fantástico.” El presente estudio no nos permite entrar en análisis detallados acerca de las diferencias entre estas escrituras. No obstante, nos gustaría enfatizar la unidad entre abundantes escritores hispanoamericanos en su afán de sugerir maneras “otras” de percibir la realidad a través de discursos que chocan con las reglas naturales. ¿Cómo explicar la propensión para emplear esta escritura de corte sobrenatural en un medio en que las inquietudes de tipo social se han constituido en parámetro de validación/reflexión artística? Si partimos de la suposición que la literatura latinoamericana incorpora, en gran medida, una preocupación por la realidad,¹⁵ lo fantástico (y las otras expresiones/variantes de lo extra-natural) le ofrece al autor un vehículo para el cuestionamiento de su entorno social. Se hace necesario este tipo de cuestionamiento dada la histórica ausencia de diversos puntos de vista en el discurso oficial. A ese respecto, sugiere Iván Thays en su novela *La disciplina de la vanidad* (2000), “narrar es suplantar, es crear márgenes en la vida, es hacer paréntesis ahí donde no hay un texto

¹⁵ José Antonio Portuondo resalta el vínculo realidad-literatura de la siguiente manera:

Las relaciones entre la realidad latinoamericana y la literatura se caracterizan porque, en grado mayor o, al menos, de modo más ostensible y constante, la vida y la letra de Nuestra América se sirven mutuamente, se estrechan y confunden de continuo en irrompible unidad. Desde sus comienzos, el verso y la prosa surgidos en las tierras hispánicas del Nuevo Mundo revelan una actitud ante la circunstancia y se esfuerzan en influir sobre ella. No hay escritor u obra importante que no se vuelque sobre la realidad social americana, hasta los evadidos tienen un instante apologético o criticista frente a las cosas y a las gentes. (391)

oficial. Es habitar las notas de pie de página” (108). Al emplear lo fantástico, una modalidad supuestamente contradictoria, en su revisión crítica de la realidad, estos escritores ponen en tela de juicio la capacidad de retratar la complejidad de una determinada situación social por medio de una expresión realista. Como observaremos más adelante, la literatura fantástica conlleva una reevaluación de nuestro entendimiento de la realidad y del mundo, y al mismo tiempo, nos ofrece una visión de experiencias paralelas fuera de las nociones que utilizamos para describir nuestra existencia. El uso del discurso fantástico con un fin social, por lo tanto, realza la imposibilidad de interpretar la realidad de manera definitiva. Volveremos a este último punto continuamente durante nuestra discusión de los relatos de Benavides.

Este breve recuento de la trayectoria de lo fantástico en Hispanoamérica hace hincapié en su prolífica producción e importancia en la región. Para nuestros propósitos, también interesa cómo Benavides dialoga con algunos de los grandes autores que le han precedido. A continuación, mientras se estudian los relatos de *La noche de Morgana* en relación con la escritura fantástica y el plano ideológico, también se analizarán sus vínculos con ciertos cuentos de Cortázar y Fuentes. Exploraremos el afán de un escritor de no desprenderse de la herencia literaria y a la vez, aspirar conscientemente a autodefinirse en el proceso de búsqueda de una voz propia. Aunque algunos autores contemporáneos cometen un parricidio simbólico al querer distanciarse por completo de sus antecesores, una actitud que se percibe en las obras primerizas de los escritores asociados con el movimiento McOndo, Benavides parte de la tradición para proponer su toque particular a la literatura fantástica. Asimismo, como observaremos, la apropiación de recursos sobrenaturales por parte del autor peruano

no se trata de una expresión de un “género puro,” sino una especie de discurso híbrido que permite múltiples lecturas. Esta aproximación se sitúa en la línea de pensamiento de otro peruano, el crítico y escritor Harry Belevan, quien asevera que “lo fantástico funciona siempre como una categoría totalmente *complementaria* de cualquier género, lo que le permite *corresponderse* con todos, ¡justamente por *no ser* un género literario específico!” (L, énfasis del autor).

Antes de continuar con el análisis de los cuentos de Benavides, debemos precisar un poco más los conceptos teóricos en que se basa este estudio. La modalidad escritural denominada lo fantástico ha sido objeto de innumerables definiciones y hay cierto desacuerdo entre los críticos que han abordado el tema. Al respecto, el trabajo de Jesús Roderó titulado *La edad de la incertidumbre. Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica* (2006) resalta lo complejo de definir el término a causa de:

la naturaleza elusiva de lo fantástico, la dificultad de categorizarlo de forma sistemática dada su relación ambigua con lo real. El mismo intento de comprensión del fenómeno fantástico lleva [...] a un cuestionamiento del concepto de realidad, de sus límites y de las presunciones empíricas que gobiernan nuestra comprensión del mundo. (1)

Como bien señala Roderó, el discurso fantástico goza de una extensa valoración académica, y cuenta con la *Introducción a la literatura fantástica* (1970) de Tzvetan Todorov como uno de los trabajos seminales. La influencia de este estudio se observa en el hecho de que “los críticos posteriores han sentido la necesidad de responder [...] a los principios de Todorov, ya sea para ampliar, desarrollar o modificar sus ideas

sobre lo fantástico” (2). Empecemos, pues, con Todorov y su perspectiva que la literatura fantástica trata un acontecimiento de un mundo regido por las leyes naturales en el que se percibe un suceso aparentemente fuera de lo normal. El teórico estructuralista define lo fantástico de la manera siguiente:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario; o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (34)

Para el crítico búlgaro, la clave de lo fantástico reside en la vacilación por parte del lector ante una circunstancia que parece retar la concepción de las leyes naturales que rigen nuestra realidad. Esta duda que experimenta el lector es la característica que diferencia lo fantástico de otras modalidades cercanas como lo extraño, lo absurdo

o lo maravilloso. Todorov también postula que otro requisito de la literatura fantástica es que no admite una lectura alegórica. En un estudio posterior, Ana María Barrenechea rechaza en parte este último punto de Todorov, prefiriendo tomar un enfoque que “permite retener las obras de sentido traslaticio explícito, siempre que en el plano literal aparezca el contraste de lo real y lo irreal centrado como problema [...]” (92). Barrenechea afirma que lo fantástico problematiza la realidad y lo define como:

una literatura, que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (90)

Barrenechea enumera varios procedimientos de lo fantástico incluyendo la rotura del “orden reconocido: tiempos, espacios; causalidad; distinción sujeto/objeto,” “los íconos o simulacros; [...] los dobles;” el discurso que produce la sensación de incomodidad en el lector (el hecho de que “no se duda de que seamos seres vivos, pero hay fuerzas no conocidas que nos amenazan”) y el planteamiento de que “[s]e postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo real” (100). A esta lista podemos añadir como características de lo fantástico el lenguaje sugestivo que insinúa el *dénouement* de la trama sin mencionarlo y la descripción de un ambiente de paranoia, dos de los rasgos notorios de la narrativa de Benavides.

De nuevo, es preciso mencionar que la escritura fantástica trata de un mundo al que podemos identificar como el nuestro. Refiriéndose a los cuentos de Cortázar, uno de los escritores a los que Benavides hace constantes alusiones en su obra, Ricardo

Gutiérrez-Mouat ha observado que el escritor “busca con frecuencia armar *un contexto reconociblemente cotidiano y normal* para luego minarlo con la irrupción de lo fantástico” (39, énfasis agregado). A ese respecto, en las palabras del mismo autor argentino del Boom hallamos lo que él considera “el sentimiento de lo fantástico:”

Ese sentimiento, que creo que se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico. Eso no es ninguna cosa excepcional, para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de, de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar. (“El sentimiento”)

Jaime Alazraki, otro estudioso de la obra de Cortázar, propone el término *neofantástico* para describir varios relatos del escritor del Boom. Alazraki indica que la modalidad se basa en:

metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que manejamos a diario. (277)

Como vemos, lo fantástico constituye una manera de cuestionar y revisar nuestras ideas aceptadas de la realidad y la lógica, lo cual también subraya el interés por promover la reflexión del lector. De nuevo, se trata de elementos predilectos del proyecto literario de Benavides.

Otra postura crítica a la que nos referiremos es la posición de Rosemary Jackson que subraya el carácter subversivo de la literatura fantástica. Según Jackson, lo fantástico “exists alongside the ‘real,’ on either side of the dominant cultural axis, as muted presence, a silenced imaginary other. Structurally and semantically, the fantastic aims at dissolution of an order experienced as oppressive and insufficient” (180).

Lucie Armitt, por su parte, insiste en el proyecto ambiguo de lo fantástico aseverando que “[t]his endlessly open and thus non-containable text must therefore pose a dangerous threat to established notions of fixity and conformity, a characteristic that obviously makes the fantastic a particularly appealing for the exploration of socio-political marginality and ex-centricity” (33). Siguiendo esa misma línea, el chileno Hahn enfatiza el tono interrogativo del discurso fantástico:

En repetidas ocasiones la literatura fantástica ha sido acusada de evadirse de la realidad, para refugiarse en el cómodo ámbito de lo puramente fantasioso. Tal acusación no sólo es injusta, sino que es signo de un prejuicio positivista que impide entender las motivaciones

profundamente contestatarias de la mejor literatura fantástica. Esas motivaciones están dirigidas precisamente a poner en crisis órdenes establecidos, de una manera radical y sutil. (94)

A modo de conclusión, podríamos afirmar que la escritura fantástica refleja una forma diferente de percibir la realidad, y al mismo tiempo, dado su carácter subversivo y crítico, sirve para interrogar temas de nuestra contemporaneidad al presentar múltiples puntos de vista. En el contexto de las investigaciones de Todorov, Barrenechea, Jackson, Armit et al, sobre lo fantástico como una literatura problematizadora y subversiva que se presta a la lectura alegórica, analizaremos cinco cuentos de Benavides; “A micrófono abierto,” “Cosas de niños,” “El Ekeko,” “Señas particulares, ninguna” y el cuento que da título a la colección, “La noche de Morgana,” los cuales se relacionan entre sí por el uso de técnicas de la escritura fantástica y por la importancia que le asignan a la reflexión socio-política.

Uno de los primeros cuentos en *La noche de Morgana* es “A micrófono abierto,” un relato ambientado en la época de transición al gobierno de Fujimori (finales de los 80 y comienzos de los 90). Su argumento narra las experiencias de un periodista radiofónico, Jáuregui, las cuales culminan en su encarcelamiento, tortura y, al final, su muerte a manos de agentes del estado. Evocando la imagen y actitud del típico “cabeza parlante” o analista político, el personaje de Jáuregui se dedica a criticar al gobierno en su programa de radio, empezando primero por el gobierno de García y “su pésima gestión de los últimos años,” y más adelante, sus reproches se enfocan en la

administración del nikkei-peruano (32).¹⁶ El relato alude a un episodio significativo durante el mandato de Fujimori, la disolución del congreso por orden del presidente, un acto que enfurece al comentarista político. Al trasladarse a la emisora para delatar lo ocurrido, Jáuregui se encuentra con militares esperándolo con el propósito de obligarle a pronunciar un discurso apoyando el autogolpe.¹⁷ Tras acatar las órdenes de los “milicos,” el periodista se arrepiente de su falta de valentía y les exige a sus colegas de la radio que desconfíen de las palabras que luego van a oír. Como consecuencia del repudio de sus declaraciones, es llevado a la cárcel. Este resumen de la acción muestra explícitamente la crítica hacia el gobierno autoritario que intenta sofocar la libertad de prensa y expresión. Pero la denuncia de Benavides no se expresa mediante un estilo panfletario, sino que exhibe ciertas características de las narrativas de lo extranatural. Los rasgos fantásticos que hemos de destacar en este cuento incluyen el uso de una estructura marcada por la fragmentación temporal y la presencia de un acontecimiento que hace vacilar al lector y cuya explicación no concuerda necesariamente con un razonamiento basado en las leyes de nuestra realidad.

La fragmentación temporal en “A micrófono abierto” es un aspecto significativo que sirve en una primera instancia el propósito de desorientar al lector. En el momento en que entramos en la acción, la primera imagen es la de un hombre apaleado, tumbado en la prisión y no sabemos las razones para explicar por qué vivía esa desgracia. Poco a poco, tras los recuerdos de sus últimos tres años, se va revelando

¹⁶ El término “nikkei” denomina a personas que forman parte de la diáspora japonesa.

¹⁷ En 1992, Alberto Fujimori disolvió el congreso y la constitución nacional con la colaboración de las fuerzas armadas. Este acontecimiento se denomina “el autogolpe” porque aunque las instituciones democráticas del Perú fueron suprimidas, el poder ejecutivo permaneció intacto.

información que nos lleva hasta el presente. Un método de dilucidar esta fragmentación parte de una pauta del análisis semiótico e implica estudiar dos niveles temporales en el cuento: *el relato* y *la historia*. Con una duración de algunos minutos, “el relato” es la narración que transcurre a partir del presente temporal del relato, es decir, la primera secuencia del cuento, la imagen de Jáuregui tirado en la celda, y cuya acción concluye en la misma cárcel con el asesinato del comentarista radial por el capitán militar. “La historia” es el tiempo abarcando aproximadamente tres años que consisten en los recuerdos del pasado y que, a la vez, paralelan la historia política del Perú.¹⁸ Como ya hemos señalado, el inicio del cuento marca la instancia enunciativa que nos sitúa en el presente del relato en que el narrador en tercera persona nos introduce al personaje de Jáuregui, arrojado en el piso tras recibir una paliza severa. Después de describir esta primera escena, la acción efectúa un salto hacia el pasado, a través de una serie de *flashbacks* o analepsis que examinan diversos acontecimientos en la vida de Jáuregui. Al final del cuento, la acción vuelve al presente en la cárcel y termina en un desenlace abrupto. La evidente fragmentación temporal se integra con una estructura circular (presente → pasado → presente), lo cual puede interpretarse como un intento de describir el concepto de la historia bajo esa misma condición de circularidad. En otras palabras, al emplear esta estructura, observamos un cuestionamiento de la percepción tradicional de la realidad que, asimismo, sugiere su afinidad con lo fantástico. Ahora bien, la estructura fragmentada procediendo de manera no lineal constituye una técnica narrativa que no se remite exclusivamente a la

¹⁸ La metodología semiótica que apropiamos proviene de las ideas expuestas en *Figures III* (1972) por Gérard Genette.

modalidad fantástica. Su uso en este caso refuerza el carácter fantástico del relato, y además evoca el tópico del estado del individuo experimentando la transición de la vida a la muerte; la sensación de que desfilan los recuerdos de la vida de uno, justamente antes de la morir. Se vislumbra esta idea según se lee en el relato: “[a]brasado por una sed sin sosiego, poco a poco fue abandonándose a las imágenes, al sueño que lo iba llevando como a remolque hacia atrás” (29). En la cita se percibe que el protagonista va entregándose paulatinamente a la muerte mientras rememora los últimos años de su vida. La estructura del cuento corresponde a ese mismo proceso ya que en el plano temporal la acción se remonta al pasado para después acabar en el presente. Por lo tanto, podemos ver en el nivel estructural cómo se intensifica la atmósfera de extrañeza al plasmar el recorrido mental hacia la muerte.

La crítica Rosalba Campra ha observado que una de las diferencias más notables entre la escritura fantástica del siglo XIX y su práctica a partir de la segunda mitad del siglo XX reside en el manejo de recursos formales que subvierten patrones establecidos. Si bien la literatura de corte sobrenatural de épocas anteriores transgredía “las fronteras a nivel semántico,” Campra percibe en las obras más recientes la siguiente preocupación: “[a]gotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos –no necesariamente fantásticos–; es decir, en el nivel sintáctico” (97). Como veremos más adelante, las ideas de Campra se aplican perfectamente a varios de los cuentos de Benavides. “A micrófono abierto,” en particular, encaja bien con la aproximación de la argentina por su estrategia narrativa que incorpora esas “roturas en la organización de los contenidos.”

Mientras la estructura fragmentaria y desorientadora ayuda a crear el sentimiento de incertidumbre, el elemento fantástico más sobresaliente del cuento es la existencia de un suceso que aparentemente contradice nuestra lógica y juega con las expectativas del lector. Esto ocurre al final del cuento cuando Jáuregui está a punto de escuchar el discurso pro-Fujimori que anteriormente había pronunciado. El lector sabe que el personaje grabó este mensaje porque al querer retirarlo, enviaron al protagonista a la celda. Además, el narrador nos informa que se había encendido “la lucecita roja” de la cabina lo cual indica que se estaba grabando la comunicación del comentarista para ser transmitida más tarde. Sin embargo, en el momento de empezar el programa, “en lugar de sus frases abyectas que se preparaba a escuchar—como seguramente toda Lima [...],” Jáuregui “oyó gritos y gemidos aterradores, quejas y lamentos que al principio le costó reconocer como suyos” (41). Las palabras del protagonista elogiando las acciones de Fujimori y el autogolpe fueron reemplazadas por el sonido de su propia tortura a manos de los militares. La explicación de cómo hubiera podido pasar esa transferencia de programación radial no es del todo clara. Podría haber sido una equivocación del sonidista ya que antes de preparar la grabación, éste se vio apoderado por un miedo extremo:

Mañuco Paredes era el sonidista esa noche y dos veces se le cayeron de las manos los cartuchos que intentaba colocar en su sitio. El hombre temblaba tanto que tuvieron que darle un vaso de agua para que se tranquilizara y pusiera de una vez todo a punto [...]. (39)

En cambio, también existe la posibilidad de que fuerzas ajenas a nuestro conocimiento interfirieron en el asunto. Hay cierta ambigüedad a la hora de interpretar el

acontecimiento; ¿fue un error del sonidista u otra razón que no advertimos? Está vacilación por parte del lector nos acerca de nuevo al territorio de lo fantástico. Al mismo tiempo, este suceso refuerza la postura subversiva de Benavides porque expone los abusos de la tortura que padeció Jáuregui.

Como vemos, en este relato el autor integra elementos de la escritura fantástica y la crítica de tipo político. Este cuento rompe con la noción de una temporalidad tradicional cuya narración se basa en una secuencia directa sin desvíos en el tiempo lineal. Al descartar lo tradicional por la fragmentación temporal, Benavides muestra un afán de experimentalismo formal que fomenta el efecto extra-natural del relato. No obstante, es el final del cuento que se acerca más al terreno de lo fantástico al presentarnos un acontecimiento cuya interpretación hace vacilar al lector. En ese sentido, se asemeja al “Apocalipsis de Solentiname” de Cortázar. En el relato del escritor argentino, el protagonista vuelve de un viaje a Nicaragua con fotos de pinturas de paisajes bucólicos y escenarios costumbristas de la isla de Solentiname. En el momento de contemplar los retratos folclóricos que él había tomado, el proyector revela imágenes de la ejecución del poeta salvadoreño Roque Dalton y otras escenas que remiten a la violencia política latinoamericana de la década de los 70: “un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o São Paulo, [...] caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca [...]” (18). El narrador-protagonista se espanta con lo que observa y se dirige a otra parte de su vivienda para consolarse. Mientras anticipa una reacción similar de su pareja, lo que ocurre es otro giro inesperado. En lugar de hallar las mismas representaciones violentas, la novia del

personaje ve las fotos que habían sido sacadas en Solentiname: “[q]ué bonitas te salieron, esa del pescado que se ríe y la madre con los dos niños y las vaquitas en el campo [...]” (19). Observamos claramente la presencia del elemento extra-natural, y como indica el narrador, se intuye el sentimiento de haber “cruzado un límite que tampoco sabe” (18). Para Edmundo Paz Soldán, el relato de Cortázar es representativo de su técnica cuentística ya que “ocurre lo fantástico para hacer estallar las estructuras del realismo convencional” (12). Aunque notamos que el cuento de Benavides se organiza de manera no lineal, poco “convencional,” comparte con el discurso cortazariano la irrupción repentina de lo fantástico que evoca la duda tanto en el protagonista como en el lector, la percepción que la lógica del mundo a nuestro alrededor se nos escapa.

Es evidente que Benavides demuestra el afán de polemizar la problemática de la violencia política del Perú. En “A micrófono abierto,” esta situación es el objeto de una fuerte denuncia a los abusos cometidos por el gobierno peruano, particularmente, la represión a la libertad de prensa y la tortura cometida por los militares. Relativo a su postura ideológica, se percibe que el cuento no simpatiza con el derechismo de las instituciones del gobierno de Fujimori. El cuerpo militar, en particular, recibe un tratamiento desfavorable; se utiliza el término despectivo de “cachaco”¹⁹ para referirse a unos soldados y, al mismo tiempo, se les muestra como sádicos. Benavides retrata el clima de miedo y represión sofocante a través de la situación de Jáuregui, miembro de la prensa cuyos comentarios críticos hacia el régimen le causaron la pérdida del

¹⁹ Según la Academia Peruana de la Lengua, “[e]n el habla familiar peruana *cachaco* es mote despectivo del policía, del soldado y del militar en general; la expresión *el cachaco de la esquina*, en principio referida al policía que hacía guardia en una esquina [...]” (Academia Peruana de la Lengua).

empleo. Tras unos meses vagando sin rumbo fijo porque “ningún medio lo quiso aceptar [...],” el comentarista “admitió que tenía que buscar cualquier chamba y encontrar una pensión” (34). Ya instalado en su nuevo trabajo con la emisora de Olsen empieza a recibir llamadas anónimas que consistían en una “voz estrangulada prometiéndole volarle los sesos” (37). Indiscutiblemente con la circunstancia de Jáuregui, Benavides pone en evidencia los atropellos de las instituciones gubernamentales de la época y recuerda sucesos reales como el caso célebre de Baruch Ivcher.²⁰ También subraya el sentimiento de impotencia que sufría el individuo ante esta situación. Por ejemplo, Jáuregui se destaca por su carácter fuerte, una persona que no aceptaba que nadie le impusiera la “tónica política” de su programa, pero a la vez, de cara al momento del autogolpe, vemos al personaje “sonrojarse hasta el asco de su cobardía” (35 y 38). Cuando decide por fin superar el temor y protestar, sus esfuerzos se ven suprimidos por los agentes del gobierno.

Pese a esta fuerte denuncia, se observa otro tipo de comentario por parte del autor, la idea de la culpa colectiva. Esta actitud se expresa mediante la predicción de mal agüero del personaje de Olsen, “si gana Fujimori puedes ir olvidándote de tu programa, Fonseca se va a echar a los pies del Chino como harán todos los demás y a ti te van a pegar una patada en el culo por todo lo que has estado diciendo contra esa

²⁰ Jo-Marie Burt describe el asunto de Ivcher de la siguiente manera:

“[s]wift punishment met those who challenged the regime’s media monopoly, as evidenced in the Baruch Ivcher case. In 1997, Ivcher, owner of Frecuencia Latina, broadcasted a series of stories that revealed serious abuses by the regime, including a story about government espionage of opposition leaders and Montesinos’ inexplicably high income. [...] In retaliation, Ivcher, an Israeli by birth, was stripped of his Peruvian citizenship and control of his television station. The Ivcher case prompted much international attention and helped unmask the authoritarian underpinnings of the Fujimori regime” (209-210).

candidatura” (33). Y posteriormente cuando despiden al comentarista, ese pronóstico se hace realidad: “Fonseca no tuvo cara para decírselo personalmente. [...] [Q]ue la Directiva había acordado, eran razones de fuerza mayor, el nuevo gobierno presionaba. [...] Todo esto se lo dijo cuando Jáuregui ya alcanzaba la puerta *entre rostros que esquivaban el suyo*” (34, énfasis agregado). Lo que apreciamos es una suerte de cobardía sistémica; los ejecutivos y los funcionarios (los compañeros de Jáuregui) de las compañías de prensa, carecen de la voluntad de encarar a Fujimori y sus cómplices. Por lo tanto, la crítica de Benavides se puede ver extendiéndose hacia el Perú en su totalidad, una población que se dejó manipular y no resistió lo suficiente. De acuerdo con la idea que llevamos desarrollando en este estudio, se observa en el cuento la presencia de un doble-discurso que combina la estética con la denuncia social.

En el cuento “Cosas de niños” se vislumbran aspectos de lo fantástico canalizados a través de un lenguaje sugestivo que repite detalles los cuales apuntan al desenlace de la trama sin revelarlo abiertamente. Otra vez se observa la influencia de Cortázar, especialmente por la existencia de ese elemento que antes habíamos citado, esos “pequeños paréntesis” en la realidad en que apreciamos “algo diferente” (“El sentimiento”). “Cosas de niños” evoca al relato “Circe” cortazariano precisamente por esta técnica de sugerir *lo fantástico*; la creación de una atmósfera incómoda que no concuerda con nuestra noción de la realidad. Con el propósito de sacar a relucir la conexión entre estos dos cuentos, resumiremos brevemente el argumento de ambos.

En “Circe” se relata la historia de Mario y su relación con Delia, una joven cuyos dos últimos pretendientes murieron bajo circunstancias misteriosas. Durante el período

de noviazgo, Delia le prepara bombones crujientes que él debe probar con los ojos cerrados. Mientras va avanzando la relación entre los dos, Mario recibe advertencias anónimas y empieza a darse cuenta de acontecimientos extraños: la abundancia de cucarachas en la casa de los Mañara, el hecho de que su novia puede presagiar la muerte de animales y la insistencia por parte de sus futuros suegros de siempre cortar los bombones en dos. En otra instancia en que se menciona a la joven prometida, se yuxtaponen descriptivos (detalles que sugieren que ella posee ciertos poderes sobrenaturales y que tiene especial interés en los bichos) con reflexiones acerca de las muertes de sus ex novios. Por una parte, se explica que los perros y gatos se someten a ella, las mariposas caen en su pelo y de niña le fascinaban las arañas.

Inmediatamente después, se especula sobre las coincidencias entre los “suicidios” de Rolo y Héctor, los antiguos pretendientes. El narrador vuelve a conectar la idea de los fallecimientos de los novios con la atención peculiar de los animales después de que Mario se pregunta la veracidad de los chismes sobre Delia: “[m]ucha gente muere en Buenos Aires de ataques cardíacos o asfixia por inmersión. Muchos conejos languidecen y mueren en las casas, en los patios. Muchos perros rehúyen o aceptan las caricias” (67). Los ritos poco “normales” y los símbolos que se asocian con Delia hacen que a lo largo de la narración se intuya la presencia de hechicería,²¹ reforzando la imagen de lo fantástico. En el desenlace del cuento, Mario decide partir el último bombón que Delia le ofrece y encuentra el cuerpo de una cucaracha, según se lee del texto: “mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo del

²¹ Con el título “Circe,” que evoca el mito griego de una bruja del mismo nombre, y el epígrafe de Dante Gabriel Rossetti detallando el envenenamiento de un personaje masculino a manos de una mujer, se establece la percepción de un trasfondo ultramundano en el cuento.

caparacho triturado” (79). Al final, Mario pasa por la cocina y ve al gato de la familia de Delia con astillas clavadas en los ojos, muriéndose poco a poco. De ese modo, se intensifica la sensación de experimentar un ambiente tenebroso e irracional. El cuento de Cortázar está lleno de detalles que a primera vista no parecen ser importantes, pero apuntan a la revelación que encontramos al final. Está técnica de sugerencia provoca un sentimiento de incertidumbre a lo largo del cuento que en el desenlace es sustituida por la incomodidad ante el descubrimiento de ese “algo diferente.”

Estilísticamente similar al cuento de Cortázar, “Cosas de niños” es la historia de Lino, un chico que proviene de “[u]na de las familias más influyentes del país,” y quien padece una enfermedad mental y física (no identificada por el narrador) que requiere una dieta especial (99). Nunca se menciona específicamente en qué consiste la dieta, simplemente se usa el término impreciso “algo,” pero a través de los pensamientos de la enfermera y de la abuela de Lino, nos enteramos de que el alimento se percibe como chocante y fuera de lo habitual:

Voy por su almuerzo, añadió tratando de parecer natural, de no sucumbir al horror y al asco diario de cocinar la comida de Lino, porque lo peor no era eso sino la preparación exquisita y mensual que coronaría la dieta de Lino, las sórdidas entregas que enviaría el doctor Montez desde la clínica. Cuando Marta se lo contó, ella no lo pudo creer, pensó que le estaba tomando el pelo. (101)

Con el uso de los vocablos “horror,” “asco” y “sórdidas” para referirse a los alimentos de Lino, el lector intuye una visión esperpéntica y grotesca, lo cual sirve para acentuar un sentimiento de lo fantástico. Al mismo tiempo que se alude a la comida extraña de

Lino, se incorporan referencias a niños de la calle, y en algunas ocasiones se alude a los cuerpos sin vida de éstos que se encuentran por todas partes: “los cuerpos degollados que aparecen en los basurales, en casas abandonadas y fosas comunes” (101). Otro ejemplo en que observamos el mismo contraste con la preparación de la comida de Lino, aparece en las siguientes líneas: “esos niños que habían inundado la ciudad y parecían multiplicarse entre los escombros y los basurales [. . .] merodeando al principio por las noches y luego a plena luz del día, muertos de hambre y sin que nadie se explicara de dónde habían aparecido, eran tantos y tantos” (98). A través de la insistencia en la integración de estas dos imágenes, la comida y los niños pobres, el lector percibe que ese “algo” de que se nutría Lino, en realidad, eran esos mismos niños. En el desenlace del cuento, apreciamos incluso otra yuxtaposición de las dos ideas, en una conexión mucho más evidente y reveladora:

[. . .] escucha el crepitar del aceite donde la enfermera debe haber dejado caer algo. La señora Elvira cierra los ojos pensando en ese algo que es la comida de Lino, eso que el doctor Montez le dijo era parte de su dieta, entre carraspeos y vacilaciones [. . .]. La señora Elvira observa a su nieto que ahora mira por la ventana, atraído por el bullicio de un grupo de niños desarraigados que atraviesa la calle. En ese momento aparece la enfermera y se sienta a su lado evitando mirarla a los ojos y diciendo en un momento estará lista su comida [. . .]. La señora Elvira asiente en silencio y se acerca a la ventana desde donde observa al grupo de niños, mugrosos, famélicos, desesperanzados, avanzando hacía el parque [...] y

piensa distraídamente en las palabras del doctor Montez, no debería olvidar que por lo menos una vez al mes. (102-3)

En estas citas, se vislumbra la intención de contrastar la comida de Lino y los chiquillos, y el uso del lenguaje sugestivo de Benavides nos permite apreciar una representación simbólica de una sociedad enferma. El autor se vale del motivo del canibalismo de Lino para hacer una metaforización de la desigualdad, para describir cómo la clase adinerada ingiere figurativamente a las clases bajas. La técnica recuerda el cuento "Circe," ya que ambos relatos repiten los vínculos entre dos sucesos aparentemente separados. En el caso de la obra de Cortázar, la relación Delia-animales y los decesos de sus novios se vuelve patente tras las yuxtaposiciones de estas ideas. Mientras el cuento del argentino sugiere una línea interpretativa sobre la dualidad mito-realidad y elementos de brujería, Benavides plantea una mirada hacia el problema eterno de la desigualdad en el país andino. También apreciamos el lado subversivo de Benavides en la referencia al hecho de que con Lino, "inevitablemente se cerrará esa genealogía embrutecida de familia poderosa y agonizante" (100). Queda explícito que el cuento no se alinea ideológicamente con las clases dirigentes (lo cual en el contexto peruano, generalmente, se trata de familias conservadoras), ya que plantea el hecho de que Lino constituye el fin de una raza. De nuevo, percibimos cómo Benavides trata una preocupación social al demostrar una sociedad en decadencia, una sociedad caníbal y explotadora, a través de la escritura fantástica.

En su libro *The Condition of Postmodernity* (1989), David Harvey propone una definición del concepto de la otredad basada en la interpretación de Brian McHale de la idea foucauldiana de *heteropía*. Consiste en la coexistencia de un "espacio imposible"

que resulta en una “gran cantidad de posibles mundos fragmentados, o simplemente, de inconmensurables espacios yuxtapuestos sobre sí mismos” (48, traducción mía). Apreciamos esta noción de la otredad en “Cosas de niños” en la manera en que se estructura el cuento. Como ya hemos indicado, el relato se vale de la yuxtaposición de las imágenes de los niños pobres de la calle y “la dieta especial” de Lino. Al mismo tiempo, se presenta el contraste entre un mundo furioso, en plena convulsión y la extraña placidez de la casa de la señora Elvira. Por un lado, a través de ciertas descripciones y comentarios se aprecia lo caótico del momento histórico del relato. Las siguientes citas encajan muy bien con la imagen que se asocia con el Perú durante de los años de violencia: “las sirenas frenéticas de unos patrulleros;” “las cosas estaban mal y se rumoreaba lo de la intervención del ejército, qué barbaridad;” “enciende la radio portátil,” pero sólo encuentra emisoras que “se ocupan de los niños, de los cuerpos degollados que aparecen en los basurales, en casas abandonadas y fosas comunes” (97, 99 y 101). En cambio, cuando la enfermera descorre las cortinas en el departamento de Elvira, la visión del mundo es distinta, menos agitada. Se puede contemplar “los edificios que esquinan el cielo miraflorentino, esas nubes algodonosas” o apreciar cómo “[l]os haces de luz atrapan minúsculas partículas de polvo que flotan ingravidas y vagamente luminosas, como una visión diminuta del cosmos” (97). Con la excepción de unos arrebatos que muestran la psicopatía de Lino, se vive un ambiente de tranquilidad clínica en la casa de Miraflores. Este contraste evoca la imagen de la superposición imperfecta de dos realidades, esa coexistencia de un “espacio imposible.” En el contexto de los años de guerra, es significativo la manera en que el narrador incorpora la distancia entre lo que ocurría en las calles y la decadencia que se

experimentaba en la residencia de la “familia poderosa.” Pero a la vez, se insiste en la percepción de un Perú “enfermo” en ambos espacios.

“El Ekeko” es otro relato que entrelaza la crítica social con elementos de la literatura fantástica. Es un cuento que incorpora el recurso del “apoderamiento” del cuerpo humano por parte de una deidad indígena y a través de la integración de las creencias folclóricas recuerda al “Chac Mool” del mexicano Carlos Fuentes y al “Axolotl” de Cortázar.²² Detalla el encuentro entre el narrador, adinerado residente de Lima, y Laura, profesora de antropología con una especialización en las culturas precolombinas del Perú. Durante su relación fugaz, Laura le explica los pormenores de la historia peruana, hasta que al narrador le empieza a fascinar todo lo andino, la comida y “la música de Inti Illimani o los Kjarkas,” sólo para acabar víctima de una especie de hechizo de la antropóloga (78). “El Ekeko” empieza por una descripción de “un muñequito grotesco,” vestido de poncho y pantalones negros de bayeta y procedente de la sierra peruana. Esta descripción da paso a la admisión del narrador de su ignorancia sobre las provincias del interior del Perú, un defecto de conocimiento que invita la recriminación burlona de su nueva pareja: “no sabes nada de tu país,

²² En “Chac Mool,” un ídolo de piedra representando el dios de la lluvia maya se convierte en hombre y poco a poco va usurpando la casa del protagonista, para finalmente matarlo. Según Gutiérrez-Mouat, el cuento presenta “la problematización del choque entre dos realidades contradictorias,” lo mitológico y lo cotidiano (40). A esa oposición podríamos añadir el encuentro entre lo precolombino y lo posthispánico. “Axolotl,” en cambio, narra la transformación de un ser humano en salamandra. El relato se ha querido interpretar como una expresión de la dualidad de la identidad hispanoamericana, europea-indígena (Knight y Krull 491). También se ha visto “como una fábula de antropología filosófica, ya que pone en juego las categorías centrales del pensamiento occidental y abre la posibilidad de imaginar un modo no-etnocéntrico de aproximarse al Otro” (Kauffmann y Bartra 227). “El Ekeko” funciona como una fusión de ambos relatos gracias a que se percibe, por un lado, el tema de la venganza de un ídolo prehispánico, y por otro lado, la idea de un ser atrapado y/o transformado en otro ente.

tonto, es una vergüenza” (70). Para enfatizar la falta de familiarización con su patria, la voz narrativa reconoce lo siguiente:

Cierto, el Perú que se extendía más allá de Lima era para mí poco más que alguna novela de Arguedas leída en un verano remoto, un viaje con sabor a queso de cabra y viento cortado a navajazos allá por los años setenta con los amigos de la universidad, y *sobre todo esas noticias nefastas* que difundía el informativo de las nueve [...].

(70-1, énfasis agregado)

Como se observa, el extracto que acabamos de citar también aborda sutilmente el tema del conflicto interno del Perú a través de la referencia a “esas noticias nefastas.” Aunque sólo consta de una breve mención, este dato sitúa la acción de la trama en el contexto histórico de los años de violencia, y al apreciarlo conjuntamente con lo que ocurre en el relato, nos permite sacar algunas conclusiones en cuanto al debate social sobre la realidad peruana promovido por Benavides.

Desde el inicio del cuento, el autor plantea dos ejes narrativos: por una parte, la idea del Ekeko como ídolo cuya “inmemorial necesidad de venganza había brotado como una hidra devastadora,” y por otra parte, el ya mencionado desconocimiento nacional/cultural del narrador. Desde el comienzo, el lector presiente la importancia del carácter vengativo de este muñeco “extraño” y la yuxtaposición con el personaje-narrador y su incredulidad ante el recuento de los mitos andinos puesto que quizás era “algo descabellado o excesivamente proteico, anclado como estaba en el mundo occidental” (71). Además, a lo largo de “El Ekeko” se contraponen códigos de la vida acomodada de la clase privilegiada de Lima, “la noche serena de Monterrico,” y la

cultura serrana (las divagaciones acerca de creencias indígenas como el Muki, los Apus y el Ekeko). Entre estos contrastes se notan los siguientes: la oposición de chicha y el alcohol preferido por los de la capital, “esa chicha dulzona y ácida que me dio a probar en su departamento y que había traído de un pueblito de Ayacucho [...]”. Por ahí debe andar en mi departamento, entre botellas de gin y whisky, el frasquito que me regaló aquella noche,” y más adelante, el narrador recuerda que una sirvienta de Puno había regalado a su madre una versión del Ekeko durante las fiestas navideñas. En esta última referencia se contrapone la celebración de la navidad con la perspectiva de los blancos quienes “hablaban de brujería y creencias estúpidas, de malas influencias para mí y cosas por el estilo” (72 y 74). Mediante esta estrategia narrativa, las constantes oposiciones binarias (Lima-periferia; cosmopolitismo-indigenismo), Benavides logra poner en relieve la falta de integración en la sociedad peruana o la coexistencia de distintas versiones del país, y por lo tanto, diferentes cosmovisiones.

El suceso que remite a la escritura de lo extra-natural y que nos permite situar el relato en el espacio de la narrativa fantástica ocurre al final del relato cuando el narrador se encuentra convertido en el mismo muñequito del Ekeko tras beber chicha que Laura le había traído de Ayacucho. En un procedimiento similar al de “Cosa de niños,” este fin va anunciándose por medio de un lenguaje sugestivo y también en los comentarios reflexivos del narrador. Según se avanza con la lectura de las páginas iniciales, el lector percibe el afán del narrador de comprender su situación actual, lo cual sirve como pista hacia la eventual desgracia del personaje: “[a]hora sé por qué lo hizo,” “[n]unca atendemos las claves que nos ofrece el destino, esa sincronía como de palabras cruzadas por la que avanzamos casi siempre a ciegas,” y “un principio de

malestar me secuestró repentinamente” (71, 76 y 77). Percibimos en la estructuración del relato, cómo se intensifica el sentimiento de lo fantástico ya que poco a poco el narrador nos comunica insinuaciones que apuntan a la práctica de un fenómeno que no forma parte de nuestra realidad racional.

Al conocer a Laura, nuestro narrador se enamora, y a la vez, experimenta un proceso de aprendizaje cultural. Tras un tiempo de soltero, en que los sábados “resultaban demasiado amplios, demasiado vacíos,” el encuentro con Laura cambiará su vida en más de un sentido (70). Si al principio, se muestra completamente desinformado sobre cuestiones de las culturas precolombinas andinas, Laura va iniciándole en ese mundo a través de sus historias. Obviamente, de particular interés para el lector es la explicación de la creencia preincaica del Ekeko, una deidad cuya historia ha pasado por varias etapas incluyendo:

las invasiones incaicas, las masacres de los conquistadores, la destrucción lenta de los gamonales, el oprobio de la civilización, y en medio de toda aquella brumosa confusión de épocas y lugares, los aletazos colosales del cóndor majestuoso planeando sobre los escarpados andinos donde, en la alta noche estrellada, se oían las plegarias imperturbables dirigidas al Ekeko, se adivinaban las ofrendas, se intuía la paciente espera de siglos para la venganza minuciosa, la víctimas elegidas por remotísimos designios que escapaban a la comprensión del hombre blanco [...]. (75-76)

El Ekeko, por tanto, simboliza un agente de venganza para los pueblos oprimidos de la sierra. Además, personifica la resistencia a la imposición del pensamiento “europeo,”

un detalle que se destaca con el comentario sobre “el oprobio de la civilización” y porque trata de un fenómeno que elude la “comprensión” del blanco.

Al final, vemos cómo el narrador se transforma en el ídolo después de tomar unos sorbos de chicha. Este relato apunta a una crítica al sector de la sociedad peruana que considera a Lima como sinónimo del Perú, relegando al resto del país y sus tradiciones a un plano inferior. Visto en el contexto del período de violencia política cuyas causas remontan a la tradición de exclusión y desigualdad, “El Ekeko” sirve de exhortación al público lector de reconocer la heterogeneidad nacional y tratar de acercarse al Otro y a su cultura. La periferia debe significar algo más que novelas arguedianas o “noticias nefastas” del telediario. De nuevo, advertimos una postura ideológica que se distancia del *establishment* al promover la reflexión sobre la diversidad cultural en el Perú. Aparte del compromiso social evidente en el cuento, destaca la apariencia de un suceso fantástico que desafía nuestra lógica. El manejo de este mecanismo escritural también plantea la preocupación por maneras alternativas de pensar que no concuerdan con nuestra epistemología occidental, una idea que relaciona el proyecto ético y estético de Benavides con las propuestas de Cortázar y Fuentes. En otras palabras, se percibe la insistencia en trasladar la perspectiva de la mirada tradicional de Occidente, a la perspectiva de sectores marginales, lo cual en sí mismo, como artificio literario, muestra un carácter subversivo.

En “Señas particulares, ninguna,” Benavides concibe una historia alterna, imaginando qué hubiera pasado si Sendero Luminoso hubiera logrado su objetivo de derrumbar al gobierno peruano. Escrito en 1991, en plena época de guerra civil, un año antes de la captura del máximo dirigente de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán,

y la desintegración eventual del grupo maoísta, el cuento retrata una sociedad que experimenta un tipo de control marcial y que pasa por un periodo de privación. Recordando una realidad cotidiana de los años 1980 y 90 del Perú, un motivo recurrente en el cuento es el del apagón. La imagen de las personas que viven bajo la amenaza constante de la pérdida de luz ayuda a crear un tono sombrío, junto con “el rumor sordo de las tanquetas, la intermitencia de una sirena allá al fondo de la calle, balazos, atizando una confusión sin origen [...]” (127). Es un tiempo donde abundan los toques de queda, los controles de la Policía de Patrullaje y la guerrilla. En cuanto a la miseria que vivía la población, además de los problemas de los servicios esenciales públicos, señalamos el predominio del mercado negro y la existencia de raciones, “las últimas tazas de café contrabando” y más adelante, “[l]as raciones están llegando muy atrasadas últimamente y hasta los fósforos sólo se consiguen de contrabando” (129 y 130). El Perú representado en este cuento refleja una entidad apartada de la influencia capitalista estadounidense y se asemeja al modelo de Cuba o de los países del bloque del Este por medio de códigos como el Lada²³ y la referencia a comprar en una diplotienda de La Habana. En su descripción de un mundo indeseable, una sociedad controlada por Sendero Luminoso, no hay duda alguna que el relato pinta un ambiente de desesperación. Por tanto, el cuento no comparte ni la ideología ni las metas senderistas.

Sin embargo, de acuerdo con la perspectiva fomentada en este trabajo, la preocupación por asuntos sociales y la técnica estética van cogidos de la mano. Mientras el telón de fondo visualiza un futuro donde rige Sendero Luminoso, también se

²³ Lada es una marca de automóviles establecida durante la antigua Unión Soviética.

presenta el conflicto psicológico del narrador, lo cual se expresa a partir del discurso fantástico y el mecanismo del doble. “Señas” trata el sentimiento de extrema incomodidad que padece el protagonista ante la sensación de que él y un compañero, Ramiro, son casi idénticos. Al principio, la voz narrativa intenta justificar las exageradas similitudes entre los dos hombres, amigos que se conocían desde la Primera Dictadura ficcional:

Ya por aquel entonces había entre ustedes un vínculo de gustos y preferencias que los fue dejando ante la certidumbre de una amistad especial, un comulgar de manías y aficiones explicable y entendible por la sencilla razón de que mataperreaban juntos día y noche y habían sido seleccionados para los mismos estudios: intachables primeros puestos en la sección infantil y juvenil del Partido, cuadros incuestionables y eficientes, élite dirigente, primera generación racional y óptima. (128)

En seguida, el narrador, dirigiéndose al “tú” del personaje, va sembrando la duda, “te preguntas dónde ponerle límite a lo razonable, qué es tuyo y qué es de él” (128). Pero el momento clave, el suceso que “no tenía asidero en un mundo racional y lógico,” ocurre cuando el “tú” ve su firma en un cheque firmado por Ramiro (128). Tras espantarse, el protagonista comete una acción de la cual en ese momento desconocemos y no se arrepiente, vuelve a casa para descansar, pero de pronto, recibe una llamada de sus compañeros, pidiéndole que venga a una reunión. Luego, el narrador recuerda de nuevo la sensación del encuentro con el doble: “[o]bservaste su camisa azul de rayitas (exacta, idéntica a la que tú compraste [...]), el rubio de marca caprichosamente inusual que encendía, el mismo olor a Lanvin,” un fenómeno que los

demás no parecen apercibir (130). Otra vez, se repite la incomodidad, “te asaltó nuevamente la horrible sensación de sentirte plagiado. La pequeña angustia de pensarte prolongación de otro ser se adueñó de ti” (132). Después del recuento de otras percepciones abrumadoras similares, el protagonista se ve dispuesto a acabar con su doble, y consiguientemente, estropea los frenos de éste. Vemos más tarde como el “tú” imagina “fascinado a Ramiro pisando el pedal del freno para aterrarse al sentir cómo se hunde hasta el fondo con un gemido sordo y absoluto y poste o semáforo o pared inevitable” (142). Pero en un final abierto, se hace el siguiente interrogante: “¿cuál de los dos eres tú? ¿Realmente cuál eres tú?” (142).

El recurso del doble se ha empleado en numerosas obras con diferentes fines, y a menudo, refuerza el principio de lo fantástico al abrir las puertas al cruce de realidades disímiles. Como indica Claudio Bogantes Zamora:

El doble es un escándalo para la razón y una fuente de angustia para el hombre. La causa de este escándalo epistemológico tiene que ver con la transgresión de la ley de la diferencia. Objetivamente, el desdoblamiento de las cosas, el hecho de que existen dos o más cosas idénticas – fenómeno de los más corrientes y banales en nuestro mundo cotidiano–, no crea ningún sentimiento o reacción que sean comparables a la angustia que despierta en nosotros la aparición del doble humano. (152)

Unos ejemplos destacables de las producciones narrativas de esta índole en Hispanoamérica incluyen la novela corta *Aura* (1962) de Fuentes, y los cuentos cortazarianos “Una flor amarilla” y “La noche boca arriba.” La obra de Fuentes y “Una flor amarilla” de Cortázar sirven como una meditación sobre la vejez y el deseo de la

inmortalidad, mientras que el segundo cuento del argentino representa una integración de lo onírico y la realidad. Además de compartir el motivo del doble, “Señas” dialoga especialmente con la novela de Fuentes en que ambas obras se desarrollan desde una focalización en segunda persona. Refiriéndose a *Aura*, Raphael Comprone asevera que el uso de la segunda persona transforma al receptor/lector en un protagonista central del relato (122). Esta misma idea se aplica al cuento de Benavides y corresponde al proyecto ético del autor que busca la complicidad y participación del público lector.

En el relato de Benavides, la incorporación del doble parece reflejar la subyugación del individuo ante un sistema autoritario socialista. Tomando en cuenta que el autor se inventa un mundo en que Sendero Luminoso llega a tomar el poder, el doble sirve como otra manera de hacer reflexionar al lector sobre cuestiones políticas. A partir del enfoque del protagonista y su doble, la denuncia del autoritarismo se extiende a una problematización de cómo sería un gobierno de ese estilo. Ya desde niño, las personas empiezan a perder su identidad, como dice el narrador, “pero en ese entonces todos los chicos se parecían un poco, los uniformes, el roce de hambre” (130). Del tratamiento individual al nivel de grupo, el cuento incorpora otra descripción que borra la individualidad:

los campesinos del norte que pedían menos horas de trabajo colectivo y parcela propia: recordabas los rostros idénticos, el overol exacto, ese olor a tierra que no habían borrado las dieciocho horas de viaje hasta la capital, la voz trémula del que te acercó en nombre de todos los demás: idénticos rostros graníticos, desesperanzados. (132)

La repetición de la idea de homogeneidad ciertamente refleja una crítica a la total ausencia de individualidad. En el final ambiguo del cuento, la frustración por la carencia del sentimiento de individuo llega hasta tal extremo que el protagonista opta por matar a su *doppelgänger* o a matarse a sí mismo.

Si el cuento “El Ekeko” admite una interpretación que invita al lector a examinar la falta de inclusión y la perenne desigualdad en la sociedad peruana, este relato se presta a una lectura admonitoria sobre lo que podría ocurrir bajo un gobierno senderista. En boca de uno de los personajes de “Señas,” la situación del Perú se ha puesto “color de hormiga, por aquí todos andan muy nerviosos,” “las colas inmensas en los mercados centrales, los apagones, la falta de agua y luz por semanas [...] (131 y 138). Ahora bien, esta caracterización de una economía en crisis existía antes y durante la época de violencia. De hecho, el Perú del relato sirve como un cuasi-doble del Perú “real,” sólo bajo gobiernos de diferentes nombres. Aún así, se enfatiza el peligro de un régimen senderista, precisamente por los seguros atropellos a la libertad del individuo que sucederían. En otras palabras, aunque la democracia no es un sistema perfecto, ideológicamente, el cuento se queda en ese lado porque la alternativa podría ser peor. Mediante el discurso fantástico del doble se reflexiona sobre el problema de la individualidad en un sistema político que tiende a borrar las nociones de lo privado.

“La noche de Morgana” es aún otro cuento que combina la estética de índole fantástica con una preocupación social. Es un relato que describe el retorno a casa de la protagonista, Morgana, un tema de la vida diaria, pero también se apropia de rasgos de lo fantástico y su discurso de paranoia. La visión crítica expuesta aquí es la

representación de un país viviendo un miedo colectivo. El pavor que siente Morgana es un ejemplo individual del “canguelo” que se apoderaba del Perú entero en la época de constantes atentados en los años 80 y 90. En su caminata, la protagonista percibe un espacio urbano invadido por los militares; entre tanto, el sentimiento de temor e incertidumbre ante posibles amenazas de ataques terroristas impregna el cuento. El ritmo narrativo junto con la manera en que se agudiza la angustia produce un efecto de incomodidad en el lector porque no podemos discernir el fenómeno que está transformando la realidad para Morgana. La descripción del ambiente en el cuento también ayuda a evocar ese efecto de temor e intranquilidad, imágenes de sombras zigzagueando, el silencio absoluto en la ciudad, el hecho de que “[f]lotaba un vaho denso y remoto en el aire de aquel lugar y si no hubiera sido por los murmullos apagados que llegaron hasta ella habría pensado que estaba abandonado” (111). Asimismo, el telón de fondo es la imagen de los soldados y las tanquetas desplazándose y tomando posición. En un momento dado puede producirse un enfrentamiento violento, una preocupación que subyace en la conciencia de Morgana, aumentando la sensación de pánico y reforzando la paranoia que hallamos en el cuento.

El sentimiento fantástico en “La noche de Morgana” se percibe particularmente en la transformación abrupta de los barrios limeños recorridos por la protagonista, y la alteración psicológica que la aberración ambiental produce en ella. En el comienzo del relato, Morgana nota la presencia de un grupo de soldados en la Plaza de Armas, pero de pronto, ella reconoce que las calles se encuentran espantosamente abandonadas. El narrador cree un ambiente inquietante que va intensificándose a través de pausas en

la narración que integran el desasosiego mental y físico y la imagen recurrente de una ciudad temporalmente deshabitada: “súbitamente se le encaramó en el pecho la sensación de ser la única persona que recorría las calles desiertas de Lima;” “[e]ra como si de pronto hubieran huido todos, [...] qué idioteces se le ocurrían, estaba poniéndose histérica” “[e]ra extraño ese espantoso silencio en que desfallecía la noche;” y “[e]l silencio absoluto de las calles se le antojaba irreal” (116, 119 y 120). Este discurso se ubica dentro de lo fantástico porque hace dudar al personaje y al lector a la hora de interpretar el fenómeno de la capital vacía. La explicación racional es que los habitantes de Lima permanecen en sus respectivos hogares para oír el discurso televisado del presidente, un mensaje sobre los recientes disturbios violentos en el país. Sin embargo, esta interpretación no concuerda exactamente con las múltiples referencias a la exagerada y “pasmosa desolación” de las calles del centro (116). En la narración, Morgana cuestiona el aparente abandono de la capital sin llegar a una conclusión definitiva:

Parecía que la ciudad entera hubiera huido, como se rumoreaba que hacían miles en los últimos días, evitando las patrullas fronterizas y los severísimos controles de aeropuertos. Era absurdo, en Lima las cosas no eran tan graves como en las provincias más alejadas y además, estaba empezando a pensar disparates: *una ciudad no se desplaza así porque sí, de buenas a primeras y además, en silencio, como si hubiera un irracional pacto de sigilo entre sus habitantes.* (énfasis agregado, 120-1)

Visto en el contexto de la escritura de corte fantástico, la imagen de una ciudad de aproximadamente ocho millones de habitantes que se ve súbitamente acallada,

constituye en sí un desafío a nuestra lógica. En la misma protagonista, esta visión de la capital produce una sensación incómoda en el pecho, la histeria y la impresión general de experimentar lo absurdo. Por tanto, la Lima desolada del cuento es otro ejemplo de un “espacio imposible” que nos provee una manera diferente de percibir la realidad.

Un factor adicional que evoca la modalidad fantástica son los cruces inesperados entre la protagonista y figuras misteriosas. En una instancia, Morgana se topa con un gato: “[e]n la oscuridad del patio innoble refulgían atentos unos ojos amarillos que la siguieron con interés. Gatito, gatito [...]” (111). Este símbolo inmemorial de supersticiones y creencias populares puede verse en la lógica interna del relato como una premonición de un posible peligro inminente. Más adelante, mientras ella intenta llamar a casa desde una cabina telefónica malograda, aparece de repente un hombre extranjero pidiendo direcciones a su hotel. Morgana decide ayudar al único ser humano que sigue en las calles, pero en seguida se observa de nuevo la mencionada deserción de la ciudad: “en el *lobby* del hotel no había nadie y por mucho que pulsaron el timbre, los espejos de la pared que tenían enfrente continuaban devolviendo sólo sus imágenes desconcertadas.” En una referencia oblicua al conflicto armado, el forastero le hace a Morgana la siguiente sugerencia: “[n]o sé mucho de lo que está ocurriendo aquí, añadió suavemente el hombre, pero si es como en el interior del país, puede ser peligroso que se vaya sin haber comunicado con su familia, señorita” (119). Después de las topadas con el animal y el extranjero, Morgana experimenta una sensación turbadora ya que intuye una sombra persiguiéndola y oye pasos acercándose a ella. La paranoia domina la psique del personaje: “[n]o voltees,

Morgana, se dijo, no voltees, pero el miedo o lo que fuera aquello que apenas la dejaba respirar resultó más fuerte que la cordura y se volvió violentamente” (121). En el desenlace del cuento, el temor de Morgana incrementa, ella empieza a correr y grita en vano para luego resignarse a su destino, una conclusión abierta, según se lee en la última oración del texto: “[t]odavía alcanzó a oír los pasos que se acercaban” (124). Los encuentros de la protagonista con las figuras enigmáticas, las imágenes posteriores de la protagonista intentando huir y el final irresuelto se pueden considerar como un mecanismo retórico que reta las expectativas del lector. Durante la caminata de Morgana, se espera un conflicto, un incidente contra el personaje. No obstante, este acontecimiento anticipado nunca se realiza, y nos quedamos con el sentimiento paranoico de la protagonista. Al enfocarse en el miedo que sufre Morgana, Benavides representa otra manera en que la violencia política afectó a sus compatriotas. En otras palabras, mientras la protagonista no forma parte de una tanda de víctimas de un atentado terrorista o de las ejecuciones arbitrarias, el cuento aborda el trauma psicológico, una herida colectiva.

Otro elemento significativo de este cuento es el énfasis en recrear la rutina de la vida cotidiana en medio de un trasfondo con el potencial de explotar en una guerra total. En efecto, en “La noche de Morgana” hallamos una clara integración de lo privado con lo público. La primera escena del relato muestra esta misma dualidad en que se intercala la descripción del desplazamiento de tropas en el centro de la ciudad con el recuento de por qué Morgana volvía a casa sola. Resulta que una compañera del trabajo le ofreció llevarla, pero la protagonista no aceptó la invitación para evitar ser testigo de “esas peleas y reconciliaciones intermitentes” de la amiga y su marido. La

voz narrativa compara las disputas de la pareja con el “tumor en el país [...] que ocupaba la atención general sin permitir resquicios para un respiro, para seguir viviendo en la rutina de las explosiones y los cortes de luz y los coches bomba,” para luego concluir que los pleitos sentimentales “resultaban una tontería frente a la magnitud de lo que estaba ocurriendo” en el país (108). No obstante, la superimposición de elementos cotidianos y la violencia política sugiere la imposibilidad de separar y compartimentalizar ambos temas. Al incorporar una mirada hacia los problemas domésticos, se plasma la manera en que el conflicto interno invadió las esferas de la vida privada durante el periodo de guerra.

Por otro lado, esta última idea también se observa en “La noche de Morgana” por el hecho de que se profundiza sobre el tema del amor en una época de crisis. A lo largo del cuento se alude a un amante de Morgana que falleció bajo circunstancias que desconoce el lector, aunque se sugiere que se trata de una muerte violenta: “lo que pasó con Andrés fue un atropello abominable;” “ese dolor apabullante que significó lo de Andrés,” y más específicamente, la referencia al “cadáver ultrajado de Andrés” (108, 109 y 115). Mientras se recuerda con nostalgia el amor pasado, también se insiste en la condición de “reemplazo” inferior del novio actual de la protagonista, Carmelo. La caracterización de Carmelo que observamos a través de los pensamientos de Morgana, ofrece una imagen absolutamente negativa del pretendiente: “con su roja boquita de ex seminarista, qué horror, y sus maneras lánguidas, con su amor de encajes y naftalina (qué vio en él, Dios Santo, qué vio en él)” (112). El narrador resume la nueva relación de Morgana en términos de un conformismo resignado; una especie de mecanismo para superar la soledad: “había

cedido a ese amor anodino y al compromiso de una vida en la que estaba segura habría más renuncia que satisfacción” (122). Los comentarios sobre el amor en el cuento no consisten en divagaciones incongruentes e irrelevantes a la discusión latente sobre los momentos difíciles que padece el país. De hecho, se emplean los mismos vocablos y conceptos cuando se menciona directamente el terror político. El discurso del presidente se describe como un “mensaje *anodino* instando a la calma” y más adelante, “[t]odo últimamente tenía el sino de la *renuncia*, incluso la gente no hablaba de otra cosa que de *renuncia* y resignación desde que empezaron a difundirse las noticias de lo que sucedía en el país” (énfasis agregado, 116 y 122). La explícita asociación entre la pareja de conveniencia Morgana-Carmelo y la actitud predominante de la población peruana implica de nuevo una fusión de lo privado con lo público. Se unen en la resignación ante sus respectivas circunstancias. Como hemos visto también en las declaraciones públicas citadas anteriormente, Benavides censura esa actitud de acatamiento colectivo.

A nivel de lenguaje, se destaca la imprecisión con la que se expresa el deseo corporal: “[e]ra otra cosa, violenta y dulce como el sexo pero más acuciante, más...” “era esa otra cosa incontenible que se apoderaba de su cuerpo y que la mantenía confusa e irritable;” y “maldita sea, nuevamente ese calor inusitado recorriéndole el cuerpo. Pero no era sexo, se repitió con paciencia, era esa otra cosa que le aullaba adentro y que no tenía sosiego, ni razón, ni norte” (109, 111, 119 y 120). Las constantes repeticiones de la frase “otra cosa” recuerdan el uso del término “algo” para hablar de la comida de Lino en “Cosas de niños,” y revelan las limitaciones del lenguaje para representar la realidad. Tomando en cuenta el contexto del conflicto interno, la

descripción ambigua del amor o anhelo sugiere la transcendencia del deseo del Otro. Es decir, a pesar de vivir en época de plena guerra, los instintos y las necesidades humanas siguen siendo una poderosa fuerza de nuestro ser. La reflexión acerca del deseo en tiempos de conflicto por medio de un lenguaje inexacto no sólo encaja bien en un cuento fantástico ya que describe un fenómeno impenetrable, sino que a la vez, refleja la manera en que el autor toma un aspecto de la experiencia particular para hablar de las décadas de violencia peruana.

Como ya se ha señalado, el cuento se presta a un comentario sobre la angustia personal de un individuo que podría significar igualmente una manera de tratar la colectividad en su resignación ante los disturbios. En efecto, la palabra clave de “La noche de Morgana” es “resignación.” El vocablo (y variaciones de ello) abre el cuento y se repite diez veces incluyendo su uso en la penúltima frase que nos muestra la imagen de Morgana esperando su destino. Se emplea tanto que el mismo narrador adjunta la siguiente interjección desdeñosa en una instancia: “[r]esignación, bah” (117). La insistencia en presentar esta actitud remite a la carga ideológica del relato, una perspectiva que asigna la culpa del fracaso nacional a todos los peruanos. En boca de Morgana la postura queda explícita: “en este país la gente ya no tiene agallas ni para lanzarse a las calles pese a lo que está ocurriendo, todos hablan de resignación y eso *me da asco*” (énfasis agregado, 115). Siguiendo esa misma línea de pensamiento, apreciamos otro comentario que hace hincapié en la complicidad de la población en su totalidad: “[n]adie tenía la culpa de lo que estaba sucediendo y eso a la larga resultaba peligroso” (116). Al imputar al país entero por su participación indirecta en la tragedia

que envolvía la nación, el autor resiste un pronunciamiento abiertamente partidista, pero no deja de ser socialmente comprometido y subversivo.

“La noche de Morgana” se compara de modo semejante a los otros cuentos porque el componente de crítica social es visible en la trama mientras la estética de lo fantástico informa el estilo del relato. El relato captura la ansiedad vivida y la amenaza incesante de la violencia al transformar una escena de la vida cotidiana (la vuelta a casa después del trabajo) en una experiencia de pesadilla. La creación de una atmósfera inquietante y la denuncia de la resignación general se integran exitosamente para representar la rutina de miedo que suponían los años de terror.

Junto con la incorporación de pautas de la literatura fantástica, un elemento estilístico que hallamos en los cuentos de *La noche de Morgana* es el diálogo asimilado. Refiriéndose a la técnica narrativa empleada en su novela *El año que rompí contigo*, Benavides explica el procedimiento de la siguiente manera, “me propuse un narrador que no sólo ‘cediera’ la palabra a los personajes sino que también se coludiera con ellos cada vez que hablaban, imitando sus voces. La idea era pues disolver la presencia de un narrador que más que omnisciente pudiera parecer prepotente, contándolo todo siempre él” (“Al peruano”). Volviendo a las percepciones de Campra sobre la relación de la sintaxis fragmentada y lo fantástico, destacamos la estrategia del diálogo asimilado que se repite en los relatos analizados porque ayuda a crear el ambiente extra-natural. En el caso de “Señas,” esta técnica es empleada para que el cuento siga el ritmo vertiginoso que corresponde con la caída libre psicológica del protagonista: “la madrugada te sorprenderá con la llamada del gordo Zapata o de García Urquijo, vente volando, ha sido espantoso, y respirarás aliviado de

reencontrándote con tu propia imagen [...]” (129). Además, en ciertas ocasiones, su uso requiere la atención especial del lector para determinar quién es interlocutor del diálogo. Según se lee en el cuento “Cosas de niños,” se fusiona la voz del narrador con los parlamentos del doctor Montez: “Le habló también del error que cometió la señorita Marta, error que usted no debe cometer, insistió mientras ella asentía en silencio” (99). El uso del diálogo asimilado consta de un ejemplo por antonomasia de cómo el autor busca un lector “activo,” un público que reflexione a causa de los elementos estéticos.

Como conclusión, podemos afirmar que Benavides reelabora aspectos de la escritura fantástica para abordar problemas socio-políticos de su país. El toque particular que le proporciona Benavides a sus relatos es la manera en que contrasta lo individual/lo privado con lo público/la situación política. Es decir, los cuentos que hemos observado en este estudio se vinculan por el hecho de que la reflexión social se hace evidente a través de enfoques individuales (Jáuregui, Lino, el narrador de “El Ekeko,” el protagonista de “Señas” y Morgana). Además, como ya hemos indicado, el autor emplea un doble-discurso caracterizado por el compromiso estético con una escritura de larga tradición en el espacio literario hispanoamericano—el discurso de lo fantástico— y la preocupación social, otra de las constantes recurrentes en las letras continentales. Cabe subrayar que no nos hemos limitado a considerar los relatos de Benavides como una repetición acrítica del discurso fantástico. El autor se apropia de varios rasgos de la escritura sobrenatural de sus antecesores (Cortázar y Fuentes), pero busca su propia voz al contextualizar los cuentos en el debate sobre las décadas de violencia política. Mientras el mensaje propagandístico o de tesis de mucha de la

narrativa peruana de los últimos años ha estado agotándose poco a poco, Benavides logra renovar el lenguaje literario contemporáneo al reconciliar estas tradiciones aparentemente contradictorias.

En términos ideológicos, en su conjunto, los cuentos reflejan, a primera vista, una suerte de neutralidad con respecto al conflicto interno ya que se vislumbra una censura hacia los dos grupos, el gobierno y los terroristas. Sin embargo, como hemos podido comprobar esta “crítica a todos,” incluyendo al pueblo peruano, encaja bien con su posición de “pro-democrática,” un deseo de promover una fuerte institución de prensa libre, igualdad para todos y la libertad del individuo. Además, los cuentos parecen sugerir que el gobierno autoritario de cualquier estirpe es peligroso, como lo es, el ciudadano que se deja manipular. En sus declaraciones públicas, Benavides repite esta postura, lo cual vemos en la siguiente cita sobre la guerra de Irak:

Como una inmensa mayoría de la gente, estoy en contra de las guerras en general y de esta en particular. Pero creo que hay una postura demasiado simplista entre quienes salen a la calle —no todos, obviamente— a gritar consignas contra la guerra pero no contra Saddam. Y que luego han callado ominosamente los brutales atropellos del dictador cubano (me pone enfermo decirle líder, comandante u otras sandeces) contra su pueblo y en particular contra los escritores y periodistas que han alzado su voz contra la dictadura. En resumen: vivir en democracia es y debe ser esencialmente una incomodidad y hay que comprometerse totalmente con las posturas asumidas. No a la guerra, no a Saddam y también no rotundo a Castro. (“Al peruano”)

Volvamos ahora a la reflexión de Ruz y la manera en que contrasta la obra de Benavides con la de la literatura de índole *light* de Bayly y el proyecto de “alta cultura” de Thays. Observamos claramente cómo Benavides sirve de punto intermediario entre estas propuestas literarias, su manejo de códigos populares (lo fantástico) y de élite (el uso de ciertas técnicas narrativas), con una fuerte preocupación social. Asimismo, podemos apoyarnos de nuevo en los comentarios de Paz Soldán sobre Cortázar ya que también describen acertadamente la visión de Benavides: “[l]o que el escritor comprometido debe hacer es, sin renunciar a su proyecto artístico, sin simplificar sus hermetismos, enfrentarse a esa realidad atroz y representarla” (12-13). Hemos empezado este estudio con el análisis de los cuentos de Benavides porque su discurso estético-político parece ser el modelo seguido por muchos autores contemporáneos, incluyendo los otros escritores estudiados aquí. Aunque se recurre a una pluralidad de distintas modalidades escriturales, el componente social y la historia reciente han empezado a cobrar interés para la nueva generación de escritores.

2. *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo: La novela negra y el contexto político peruano

*¿Cuándo se jodió el Perú?
A mí no me pregunten, cuando yo nací
ya estaba jodido.*

*Santiago Roncagliolo, Presentación de
La cuarta espada, noviembre 2007*

Como observamos en el capítulo anterior, Jorge Eduardo Benavides emplea estrategias narrativas de índole fantástica en su colección de relatos *La noche de Morgana* para tratar la situación socio-política del Perú. Aunque apreciamos algunos indicios de optimismo con respecto al futuro del país,²⁴ en su mayoría los cuentos de Benavides reflejan una suerte de continuidad de los problemas sociales que han aquejado al territorio nacional por siglos. Asimismo, se percibe la circularidad viciosa entorno a la política, una realidad marcada por proyectos gubernamentales que perpetúan el fracaso institucional.²⁵ Con la publicación de su novela *Abril rojo* en 2006, Santiago Roncagliolo evoca esa misma continuidad, la penosa *plus ça change, plus c'est la même chose* a lo peruano, o de manera más adecuada, una apropiación de la cosmovisión del tiempo no lineal propia de la cultura andina.²⁶ Roncagliolo sitúa su

²⁴ El optimismo se puede identificar en el tratamiento del personaje grotesco de Lino de “Cosas de niños,” una figura “con quien inevitablemente se cerrará esa genealogía embrutecida de familia poderosa y agonizante” (100). Lino constituye el fin de una raza, lo cual apunta a la posibilidad de un agotamiento del sector explotador de la sociedad peruana.

²⁵ Véase el análisis de “A micrófono abierto” y “La noche de Morgana” en el capítulo anterior.

²⁶ Al respecto, el boliviano Blithz Lozada Pereira asevera que en “oposición a la tradición occidental, el imaginario andino al parecer, también con la inclusión de la categoría triádica, se representa el tiempo como cíclico y sujeto al retorno” (234).

obra casi exactamente veinte años después del primer atentado de Sendero Luminoso, ambientando la acción en víspera de las elecciones generales, época que también corresponde con el asalto de la oficina de registro electoral en Chuschi del grupo maoísta años atrás. El paralelismo entre los acontecimientos históricos y su recreación ficcionalizada le permite al autor plantear el siguiente interrogante: ¿se ha terminado realmente la violencia política en el Perú? A fin de problematizar el periodo del terrorismo y a la vez, reflexionar sobre el pasado, presente y futuro del Perú, Roncagliolo recurre a la novela negra, otra estética de vasta popularidad en América Latina. Como indica Ed Christian, esta modalidad escritural constituye un subgénero apto para las consideraciones de tipo social ya que un rasgo distintivo de la novela negra ('hard-boiled' y 'police procedural detective fiction,' para usar los términos de Christian) es la manera en que el personaje detectivesco pasa frecuentemente del cuestionamiento de sospechosos al cuestionamiento de la sociedad (2). No obstante, siguiendo un procedimiento similar a la estilística utilizada por Benavides y su reelaboración de lo fantástico, Roncagliolo transgrede la fórmula tradicional de la literatura policiaca, recontextualizándola en el marco histórico peruano, entreteniendo al lector y haciéndole reflexionar sobre el conflicto interno.

A pesar de (o gracias a) su éxito tanto en el Perú como a nivel internacional, Roncagliolo ha sido el blanco de una parte de la crítica que ha adoptado la postura que *Abril rojo* se trata de: a) un *bestseller* compuesto de elementos de la literatura *light*, b) fue escrito al estilo de un guión, con la intención principal de llevarse al cine y c) cuyo destinatario era un público extranjero, no peruano. En lo concerniente a los dos

primeros puntos, Noé Cárdenas, en una reseña para *Letras libres*, declara lo siguiente sobre la obra de Roncagliolo:

Pulido *thriller*, *Abril rojo* es una novela enderezada a cumplir con los requisitos del mercado para ser exitosa: ingredientes sensacionalistas bien dosificados y combinados que, bajo un suspenso creciente, alcanzan una resolución inesperada que no sólo satisface los requerimientos de un lector consumidor de novelas comerciales, sino que prevé en su concepción la versión cinematográfica. (92)

Siguiendo esa línea, el crítico peruano Javier Ágreda asevera que el autor “ha tratado de hacer un relato fluido y que resulte atractivo incluso para lectores más habituados al cine y a la televisión” (“Reseña”). A pesar de elogiar ciertos aspectos de la novela, su compañero de Bogotá39, Iván Thays, critica “el vicio de guionista que lo impulsa a redactar frases hollywoodenses que teatralizan y rebajan esa atmósfera angustiante” (“Ayacucho Thriller”). Por su parte, Roncagliolo mismo celebra la influencia del séptimo arte en su novela: “[e]scribo las películas que me gustaría ver,” añadiendo que “[d]urante muchos años, la literatura se ha sentido avergonzada de usar esta influencia cinematográfica. Y yo he decidido dejar de avergonzarme” (“Escribo aquellas películas”). No hay cuestionamiento alguno que existe un fuerte vínculo entre la literatura y el cine, especialmente en el interés que ambas artes comparten en relatar una historia.²⁷ Las letras hispanoamericanas, en particular, cuentan con numerosos

²⁷ La importancia del cine en la concepción de la narrativa de Roncagliolo se explica en las siguientes declaraciones del autor:

A mí siempre me fascinó la ficción, lo que las historias inventadas te pueden ofrecer y mi referente narrativo vino siempre más del cine porque era el que estaba contando

escritores que han incorporado técnicas y códigos cinematográficos en sus novelas. El novelista argentino Manuel Puig podría considerarse como uno de los máximos practicantes de esta tendencia, lo cual se ve cristalizado en la intercalación de motivos filmicos en su obra más celebrada, *El beso de la mujer araña* (1976). Para añadir otro nombre ilustre, Mario Vargas Llosa, el integrante peruano del Boom, siempre ha insistido en su condición de cinéfilo apasionado. En la opinión de Guillermo Niño de Guzmán, este autor “asimiló los procedimientos característicos del cine,” incluso “se podría argüir que la narrativa de Vargas Llosa debe bastante a la técnica del montaje cinematográfico” (“Pasajes”). También hemos de destacar que varias de sus novelas han visto su adaptación en el cine, más recientemente, la cinta basada en *La fiesta del chivo* del 2005. Y en los últimos años, otro peruano, Jaime Bayly ha gozado de un éxito tremendo que se ha dado, en gran parte, a un estilo variado que se ufana de referentes de la cultura de masas como la música y películas populares. Robert Ruz afirma que las novelas de Bayly “have a ‘cinematic’ quality about them: not only is cinema a theme [...] but in terms of style, description is reduced to an absolute minimum: the script fills in the background essentials and it is the dialogue that reflects a diversity of registers and broadens the picture where description is lacking” (61). Hasta la fecha, dos novelas de Bayly, *No se lo digas a nadie* (1994) y *La mujer de mi hermano* (2002) han sido realizadas en celuloide. Las referencias anteriores nos permiten señalar algunos de los elementos de la extensa tradición estética en la que se

historias. Ibas al cine y te transportabas al universo de esos personajes y vivías con ellos y aprendías de ellos y luego volvías a la realidad mejor equipada para vivirla. De modo que el cine fue un referente narrativo más claro que la literatura.
 (“Estoy orgulloso de ser light”)

sitúa Roncagliolo quien, a su vez, repite esa práctica artística multidisciplinaria ya que su primera novela, *Pudor* (2005), ha visto una versión cinematográfica en un filme dirigido por Tristán y David Ulloa y estrenado en el Festival de Cine de Málaga del 2007. Sin embargo, a pesar de la estrecha relación entre el cine y la literatura, aún se mantiene una percepción un tanto negativa hacia la novela que incorpora influencias del cine; y peor aún, la obra que despierta la impresión de que su fin es la realización cinematográfica. Estas posturas que ven con recelo la conexión entre lo literario y lo filmico han emergido con frecuencia en las discusiones sobre *Abril rojo*, poniendo en primer plano el debate sobre el carácter popular de la literatura, la influencia de los medios de comunicación de masas y el ascendiente que el mercado de consumo ejerce en la producción artística, elementos a los cuales volveremos de manera recurrente en este estudio.

En cuanto a la actitud crítica que presume que la novela fue orientada hacia un supuesto público internacional,²⁸ volvemos a Ágreda quien percibe en la obra una “amplia aunque superficial mirada a las costumbres y ritos andinos [...] afín con las explicaciones demasiado simplistas (*como para lectores no peruanos*) que se dan en la novela sobre el mito de Inkarrí, *El sueño del Pongo* o el Turupukllay” (“Reseña,” énfasis agregado). Además, hay quienes insisten que la acción de la novela pudiera haber tomado lugar en cualquier otro país si no fuera por esos toques costumbristas que aportan cierta especificidad geográfica (De Castro 96). Es decir, se

²⁸ Esta crítica se repite con la publicación de *La cuarta espada* (2007), una acusación que Roncagliolo niega rotundamente porque piensa que este libro aporta mucho para sus compatriotas en cuanto a su carácter de impulsor de debate sobre la violencia política (“Mi libro no es para académicos”).

ha acusado a *Abril rojo* de no profundizar sobre el conflicto peruano, mientras proyecta una mirada exótica del país. Como veremos más adelante, las observaciones “simplistas,” y hasta a veces equivocadas,²⁹ que abordan la cultura andina en la novela salen por la boca y las remembranzas de ciertos personajes (el comandante militar, el fiscal Chacaltana, el sacerdote y el senderista encarcelado) y no por el autor-narrador. Este último dato es significativo porque apunta a una de las maneras en que *Abril rojo* reflexiona sobre las causas de la guerra. Para muchos, el origen de la violencia reside en la desigualdad tradicional y falta de integración de la sociedad peruana. Una sociedad que según Vargas Llosa:

Nunca fue, al menos para la gran mayoría de sus habitantes, ese fabuloso país de las leyendas, sino, más bien, un conglomerado artificial de hombres de diferentes lenguas, usos y tradiciones cuyo denominador era haber sido condenados por las circunstancias históricas a vivir juntos sin conocerse ni amarse. (810)

Los personajes de *Abril rojo* son cuasi-arquetipos que forman parte de un conjunto de ciudadanos tan heterogéneo que no puede unirse bajo una identidad nacional compartida. Por lo tanto, cuando el encargado militar y el fiscal evocan sus impresiones de la fiesta del Turupukllay, por ejemplo, no las hacen desde una posición localizada en el interior de la cultura indígena, lo cual podría explicar su tratamiento escueto. La superficialidad en la descripción de las tradiciones no se tiene que ver como una debilidad de la obra sino que responde a la caracterización de algunos

²⁹ Gustavo Faverón sostiene que en la sección de *Abril rojo* que alude al origen del mito de Inkarrí, se confunde Túpac Amaru II, el líder mestizo descuartizado por los españoles a finales del siglo XVIII, con la figura de Túpac Amaru, el último rey del Imperio Incaico ejecutado en 1572 (“Símbolos vacíos”).

personajes cuyas perspectivas delatan una profunda ignorancia de la diversidad socio-cultural del país. Para ciertos protagonistas de la novela, Ayacucho y sus habitantes son entes foráneos, quienes no encajan en su noción de patria. Reforzando la sensación de coherencia estética e ideológica que genera la producción artística de los autores incluidos en este estudio, estos últimos comentarios, recuerdan la voz narrativa del cuento “El Ekeko” de Benavides, quien rumiaba, “[c]ierto, el Perú que se extendía más allá de Lima era para mí poco más que alguna novela de Arguedas leída en un verano remoto con sabor a queso de cabra y viento cortado a navajazos [...]” (69-70). Aunadas a las miradas simplistas de la cultura andina, observamos las constantes referencias al silencio de los indígenas que sugieren la marginalización de este sector de la sociedad.³⁰ Las cartas detallando los crímenes insertadas a lo largo de la novela parecen indicar, a primera vista, un intento de darle voz a los campesinos pero ante la revelación de que son cartas apócrifas, el lector percibe otro ejemplo de cómo una perspectiva externa se impone a la voz de los oprimidos, y por lo tanto, la carencia de una expresión propia. En conjunto, la simpleza con que se retratan las prácticas culturales y la historia andinas y el afán de mostrar un tipo de mutismo indígena atienden a la lógica interna de la novela y subrayan su carácter de denuncia social.

Si bien algunos estudiosos adhieren a las posturas críticas mencionadas anteriormente, nos proponemos demostrar que el proyecto literario de Roncagliolo

³⁰ Este silencio puede considerarse otro tópico en la literatura hispanoamericana, un tema que se vislumbra en la mirada exótica y romántica de las novelas indianistas como *Cumandá* (1832) del ecuatoriano Juan León Mera y *Guatimozín* (1846) de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda. También es presente en obras indigenistas que protestan la situación difícil de los indígenas sin otorgarles su propia voz, por ejemplo, la novela *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza.

presenta una mayor complejidad artística de lo que se ha querido reconocer, a través del manejo de un doble código,³¹ el cual pone en centro de su producción estética la evidente tensión entre la escritura “comercial” y la literatura. Por un lado, el autor rechaza el neoculteranismo de la estética artificiosa y experimental como indican las siguientes declaraciones del autor:

Yo crecí en un tiempo en que en América Latina ya no se contaban historias, en un mundo, el del siglo XX que inauguró James Joyce quizá, pero que después continuaron autores como Guillermo Cabrera Infante, en América Latina o los postmodernos en que las novelas ya no contaban historias sino que experimentaban con el lenguaje y el lenguaje era el protagonista. Contar historias se consideraba pasado de moda o poco ambicioso. (“Estoy orgulloso de ser light”)

Por otro lado, queda claro que Roncagliolo apuesta por rescatar el arte de narrar, de contar una historia que llegaría a un público más amplio, correspondiendo a una de las tendencias predominantes de la novelística de los últimos años. Pero detrás de esa lectura inicial y asequible, no estamos ante un discurso de mera evasión, sino una propuesta que trata temas que algunos estudiosos considerarían “dignos” de la literatura: los vestigios de la guerra; la disparidad social y económica; la heterogeneidad nacional; la simultaneidad y la modernización desigual, en síntesis, materia que apunta a una radiografía crítica de la nación. Entendida como tal, *Abril rojo* puede considerarse una novela ética, una obra que estimula el pensamiento crítico del

³¹ Charles Jencks acuñó el término *double-coding* para describir la hibridez de la arquitectura postmoderna. El fenómeno se refiere a la coexistencia de una percepción de tipo tradicional y a la vez, contemporánea-moderna, las cuales se dirigen a todos los gustos, populares y elitistas (107).

receptor, y que, a la vez, atrae a un vasto grupo de lectores por el uso de una modalidad de alta aceptación popular y su preocupación estética.³² A lo largo del capítulo, procederemos a examinar este doble-discurso de Roncagliolo a través de un análisis de cómo el autor apropia y subvierte rasgos de la novela negra, y cómo emplea estos mecanismos para proponer una reflexión crítica sobre la situación política del Perú. El doble código no solamente se expresa mediante la integración de elementos estéticos sino también en la tensión entre referentes nacionales e internacionales, la cual apunta a la capacidad de la novela de interesar a lectores peruanos y extranjeros. El análisis, a su vez, nos ayudará a aproximarnos a la carga ideológica de la obra.

En su ensayo “Narrativa de la guerra II: La novela,” el novelista y crítico peruano, Miguel Gutiérrez manifiesta con respecto a *Abril rojo* y su tratamiento de la violencia política que “el modelo de la novela negra, ha servido para banalizar un tema, reduciendo complejos procesos sociales, políticos e históricos a acciones y enfrentamientos de individuos desquiciados” (429). La postura de Gutiérrez que tacha esta modalidad literaria de poco prestigio, ha sido una actitud relativamente común en los círculos académicos desde hace muchísimo tiempo. Con el anhelo de reevaluar esa perspectiva, es preciso puntualizar las características de la novela negra y situarla dentro de la historia literaria de Hispanoamérica. Para empezar, es necesario distinguir

³² El deseo del autor de no alejar al público se observa en los siguientes comentarios:

Pero en general me parece que los escritores en América Latina se han apartado enormemente de la gente quizá por razones laborales: es más sencillo ser escritor cuando eres un académico. Quizá porque los escritores viven en un mundo, o en un negocio donde no hay dinero, entonces su único público son otros académicos. Pero siento que la literatura se ha apartado de la gente y veo a muchos escritores diciendo ¡qué horror! ¡La gente no lee! Y siento también que hay muchos escritores, muchos de los que conozco, se sienten orgullosos de que nadie los entienda” (“Estoy orgulloso de ser light”).

entre la literatura policial y la novela negra. Leonardo Padura Fuentes delimita lo siguiente como rasgos esenciales para que una obra sea calificada novela policial:

Es imprescindible la existencia de algún delito o la intención al menos de cometerlo –preferiblemente al principio de la historia—, y un conflicto que de ese hecho se desprenda. Después puede venir el suspenso, la investigación, los actos violentos –o no venir ninguno de ellos—, pero la trama debe armarse alrededor o a partir de aquel criminal que impulsa las acciones dramáticas. (12-13)

Otro rasgo fundamental es la presencia de un personaje detectivesco (aunque no tiene que ser necesariamente un policía o un detective privado) cuyo papel es el desempeño de la investigación del crimen y su resolución al final del relato. Siguiendo con Padura Fuentes, el novelista cubano percibe la fórmula de “*crimen-ruptura del orden-necesidad de restablecerlo*” en las novelas policiales tradicionales, un modelo que encajaba bien con el idealismo conservador de la burguesía (13). Es decir, la estructura clásica se orienta hacia la solución de un delito porque parte del concepto de que en la sociedad existen la estabilidad y los principios de derecho. La perpetración de un crimen representa una anomalía al orden y a la racionalidad burguesa, por lo tanto, la clave del relato policial es el desciframiento del enigma, la restauración de la “normalidad.” El investigador clásico se perfila como una figura que mantiene cierto distanciamiento hacia los crímenes, ocupándose de la pesquisa porque es su deber. Es un personaje que impone respeto y que cuenta con el apoyo del lector. En cambio, el tratamiento del autor del crimen gira sobre sus móviles siniestros y su innegable culpabilidad. Aunque

es posible que el delincuente tenga motivos complejos y que sus acciones parezcan interesantes, su carácter y motivaciones se definen en términos de la maldad (Cawelti 92). Queda claro que en esta escritura tradicional hallamos una oposición binaria visiblemente definida, en la cual no hay ninguna duda con respecto a quiénes son los “buenos” (los encargados de la investigación, las autoridades que protegen el orden social) y quiénes son los ‘malos’ (los que cometen los crímenes y, en consecuencia, desestabilizan las instituciones).

En forma análoga a su desarrollo en las crecientes metrópolis estadounidenses y europeas, la literatura detectivesca surge por primera vez en América Latina en las zonas culturales donde predominaba el medio urbano. Debido a que esta escritura se inicia en las sociedades industriales y responde a las inquietudes de su entorno histórico, no extraña que lo policial se haya dado en primer lugar en la región del Río de la Plata, una de las áreas más industrializadas del continente que también había experimentado uno de los fenómenos sociales implícitos en la modernización como la llegada masiva de inmigrantes europeos. Los primeros proyectos de la narrativa policial en Hispanoamérica se manifestaron a través del cuento e incluyen relatos como “La huella del crimen” (Luis Varela), “El candado de oro” (Paul Groussac), “La bolsa de huesos” (Eduardo Holmberg), “El triple robo de Bellamore” (Horacio Quiroga), “El botón del calzoncillo” (Eustaquio Pellicer), todos escritos por autores rioplatenses entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Otros casos aislados fueron publicados en años posteriores como los cuentos de Alberto Edwards (los cuales se reunieron bajo una colección titulada *Ramón Calvo, el Sherlock Holmes chileno*) que aparecieron originalmente en distintas fuentes entre 1912 y 1920, el relato “Pepe Vargas al teléfono”

(1929) del mexicano Antonio Helú, y las primeras novelas latinoamericanas del género, las obras colectivas *El meñique de la suegra* (1911-1912) publicada en Perú y *Fantoches* (1926) escrita por autores cubanos. Sin duda el nombre más reconocido de los practicantes de la narrativa policial en América Latina en la primera mitad del siglo pasado, es la del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). El autor bonaerense cultivó la modalidad detectivesca en varios cuentos célebres, principalmente los invariablemente antologados, “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) y “La muerte y la brújula” (1942). En sus relatos destaca la importancia de desenmarañar el enigma por parte del investigador, lo cual se logra a través de un proceso de deducción, la incorporación de los juegos intertextuales tanto en la forma como en las referencias (por ejemplo, en “La muerte y la brújula” hallamos referencias al personaje Dupin de Edgar Allan Poe) y la estructura precisa. La labor de Borges en este campo no se limita a la publicación de relatos, también desempeñó un papel significativo en la difusión de las novelas detectivescas norteamericanas e inglesas mediante su trabajo como compilador y traductor para la colección “El séptimo círculo” de la editorial Emecé. Además, publicó unas investigaciones críticas sobre la modalidad, en particular, los estudios sobre el creador del memorable Padre Brown, el inglés Chesterton. Notamos estos datos sobre Borges porque hacen hincapié en el hecho de que la literatura policial procede de un modelo extranjero a América Latina. Por lo tanto, las iniciales expresiones de la modalidad que acabamos de enumerar no disimulan sus influencias; recordemos la segunda parte del título de la obra de Alberto Edwards (*el Sherlock Holmes chileno*) y queda claro que estamos ante una apropiación de lo foráneo.

A pesar de ser una modalidad que ha gozado de inmensa popularidad, la producción autóctona de literatura detectivesca en Hispanoamérica es prácticamente nula hasta bien entrado el siglo XX. A propósito, Amelia Simpson señala que la anteriormente citada editorial Emecé de Buenos Aires, promovió la colección “El séptimo círculo” dedicada a la ficción detectivesca, y de los aproximadamente cuatrocientos títulos publicados entre 1945 y 1983, sólo seis fueron escritos por autores latinoamericanos (16). Existen múltiples razones para explicar la falta de interés en la literatura policial a nivel local/nacional. Luis Cano divide estas explicaciones bajo las dos siguientes agrupaciones:

por un lado, limitaciones de índole editorial como las restricciones del mercado, el desinterés por la producción de escritores locales o la indiferencia de los lectores; por otra parte, razones de tipo sociocultural que señalan la incompatibilidad del *whodunit* con la realidad y la ideología del continente. Usualmente distanciada de cualquier tipo social, esta variante de la narrativa detectivesca en la que el énfasis recae en una cuidadosa estructuración argumental orientada hacia la solución de un crimen, pasó inadvertida para la gran mayoría de los autores del área. (“Novela negra” 75)

Las fuerzas mercantiles ciertamente han contribuido a la carencia de obras policiales en la región pero el argumento más convincente se centra en el hecho de que el modelo clásico refleja una realidad inverosímil con la que los autores y lectores encuentran difícil identificarse. Las novelas tradicionales protagonizadas por detectives respetables que, con el apoyo de métodos de razonamiento deductivo esclarecen los

hechos criminales, encuentran una recepción más positiva en sociedades con una mayor estabilidad institucional la cual promueve la ingenua convicción de que es posible delinear con certeza los roles de delincuente y héroe. Para muchos ciudadanos hispanoamericanos que viven bajo el poder de un estado corrupto y una infraestructura social decaída, el carácter evasivo de la novela policial se aprecia como una modalidad secundaria ya que se presenta desvinculada del contexto social. Con el afán de mostrar esa incompatibilidad con la narrativa detectivesca clásica, el intelectual mexicano Carlos Monsiváis plantea la siguiente pregunta: “¿A quién le importa quién mató a Roger Ackroyd... si nadie sabe (oficialmente) quién fue el responsable de la matanza de Tlatelolco o quién ordenó el asalto de los Halcones el 10 de junio?” (10). En esta cita, Monsiváis yuxtapone el personaje de Agatha Christie con dos eventos trágicos de la historia mexicana, y queda implícito en el comentario que su visión del arte en América Latina es caracterizada por el compromiso social, una perspectiva compartida por varios críticos y artistas. Obviamente, esa mirada hacia los males de la sociedad no es el ámbito exclusivo de los pensadores hispanoamericanos, y ya para finales de la década de 1920 aparecen nuevos narradores estadounidenses de escritura detectivesca cuyas preocupaciones, ética y estética, se distancian de los autores que retratan “puppets and cardboard lovers and papier mâché villains and detectives of exquisite and impossible gentility,” porque “[t]he only kind of writer who could be happy with these properties was the one who did not know what reality was” (Chandler 987). Con el telón de fondo histórico del surgimiento del crimen organizado durante la era de la Prohibición de alcohol, la caída de la bolsa en Nueva York y la corrupción desenfrenada de la policía, emerge otra vertiente de la narrativa

detectivesca, una variedad decididamente social: el hard-boiled detective novel o su traducción en español, la novela negra.³³

A diferencia de la literatura policial, la novela negra pone más importancia en el proceso de la investigación y no tanto en el esclarecimiento del delito. Este giro estratégico se opone a la idea que el crimen consiste en un acto aislado dentro de una sociedad estable y reglamentada, y que gracias a la perspicacia del detective noble, el orden se restaura en el desenlace de la trama. El investigador de la novela negra, en cambio, habita un mundo donde rige la desconfianza hacia las autoridades y el crimen es un fenómeno omnipresente, no un caso poco habitual. Dadas estas circunstancias, el detective se encuentra frecuentemente involucrado en una lucha contra las instituciones del poder, y a menudo, la tarea de administrar justicia cae en sus manos. Además, el investigador en la narrativa negra es un ser alienado, condición que le permite moverse con facilidad por distintos ambientes sociales. La caracterización del detective solitario enfrentándose a los poderes corruptos encaja bien puesto que “el *quién* y el *cómo* han perdido su preponderancia y ha sido el *por qué* –que apunta hacia las causas, a veces reveladoras el encargado de sostener la propuesta literaria de las obras” (Padura Fuentes 15). Asimismo, el intento de indagar sobre las causas del crimen y su vínculo con los males de la sociedad, es un aspecto que devela el compromiso de la modalidad.

³³ Según Cano, “[l]a denominación ‘novela negra’ derive de ‘roman noir’, expresión utilizada por los intelectuales franceses para designar las obras de Raymond Chandler y Dashiell Hammett, como una variación del término ‘film noir’ asignado a las adaptaciones cinematográficas de sus novelas. En Estados Unidos, este grupo de obras se agrupó bajo el vocablo ‘hard-boiled’” (76).

Tomando como argumento la ya revaluada identidad con la literatura policial tradicional, algunos críticos insisten en despreciar la modalidad negra, reiterando que es una narrativa para un público de clase acomodada, y que se trata de una literatura escapista incapaz de fomentar el pensamiento crítico. Contraponiéndose a esa postura, Mempo Giardinelli manifiesta que la literatura detectivesca ha ejercido una influencia indudable en toda la narrativa hispanoamericana contemporánea, una escritura que a partir de los años 1970 ha seguido algunas direcciones análogas a las pautas implementadas por la novela negra a partir de su adhesión de los siguientes rasgos:

- a. do not consider detective fiction to be a luxury for a sophisticated public;
- b. do not believe that it is a type of literature that avoids direct contact with reality, but that, much to the contrary, it fully incorporates it;
- c. not only do they admire and accept to a lesser degree the police force and the power of the justice system, but rather they fear, question, and detest them;
- d. they are not discouraged by this, and, in fact, they attack it head-on with works ranging from the poorly crafted to the perfect. [...]

(Introduction: The Hard-boiled Detective Novel in Latin America, xviii)

Giardinelli concluye que los autores latinoamericanos de ficción detectivesca no tienen otra opción que inscribirse en la modalidad de la novela negra, justamente a causa de su enfoque y cuestionamiento de los procesos sociales.

Si bien la primera parte del siglo XX resultó en una producción relativamente poca de obras del género negro, las últimas décadas del mismo representan toda una eclosión. Tomando en cuenta la instalación de las dictaduras militares en varios países

y otros momentos de crisis como el imperialismo estadounidense, las políticas económicas del neoliberalismo, el desarrollo de la industria del narcotráfico, la problemática de la frontera, el fortalecimiento de los movimientos indígenas, y fenómenos socio-políticos más localizados, no sorprende que haya un grupo numeroso de autores que han emprendido la tarea de refutar la historia oficial mediante la novela negra. Entre los argentinos hallamos figuras de la categoría de Rodolfo Walsh, Manuel Puig, Osvaldo Soriano, Luisa Valenzuela, José Pablo Feinmann, Ricardo Piglia, el mismo Giardinelli y muchísimos más. En México, se destaca el prolífico escritor Paco Ignacio Taibo II, quien asevera que la novela negra es “la nueva novela social del siglo XXI” (“La novela negra se hace mestiza”). El detective de Taibo, Héctor Belascoarán Shayne, ha llegado a ser una de los personajes más reconocibles en la literatura contemporánea. Los chilenos Ramón Díaz Eterovic, Roberto Ampuero y Luis Sepúlveda se inscriben en los proyectos de cuestionamiento y reescritura de la historia en sus fuertes críticas al régimen pinochetista. También hemos de resaltar las aventuras en La Habana del detective Mario Conde creado por Leonardo Padura Fuentes, autor que problematiza los esfuerzos de la revolución cubana y los estragos causados por la política exterior y el bloqueo económico de los Estados Unidos. A esta lista se podría agregar un número abundante de narradores latinoamericanos, lo cual muestra que la novela negra está viendo cierto boom editorial en los últimos años.

Mientras el desarrollo de la literatura detectivesca se ha acrecentado en países como Argentina, México, Cuba y en los últimos años en Chile, su producción en el Perú ha sido más bien escasa. A este respecto, el sugerente título de un diálogo entre dos autores peruanos y un peruanista de origen serbio precisa de manera explícita la

fortuna de dicha modalidad, “Perú: ¿un mundo negro sin novela negra?”, y a la vez alude claramente a la situación social en el país. La conversación entre Alfredo Pita, Ricardo Sumalavia y Goran Tocilovac parte de la siguiente premisa: si en el Perú hay niveles comparables de violencia (narcotráfico, terrorismo, corrupción etc.) como se encuentran en otros países, ¿cómo se explica el hecho de que se haya producido muy poca novela negra? Sumalavia afirma que la narrativa realista ambientada tanto en la ciudad como en el campo, sierra o selva ha ejercido un papel predominante en los escritos nacionales, y los demás discursos se han considerado narrativas periféricas o marginales, “[l]as narrativas de vanguardia, la narrativa fantástica y tantas otras modalidades que se han desarrollado en el resto de América Latina, aquí se han escrito y leído entre amigos. Lo mismo pasó con el policial” (3). Otra razón que busca explicar la carencia de novela negra es expresada por Pita:

lo ‘negro’, en el cine, en la novela, fue un intento de pintar la dureza de la convivencia humana en las sociedades urbanas del siglo pasado. En el Perú no se desarrolló como en Estados Unidos o en Francia porque hace cincuenta años el país arrastraba problemas irresueltos de dos, tres, cuatro siglos atrás: tan evocada fractura cultural, que yo llamo más bien esquizofrenia nacional, el *apartheid* que nunca dijo su nombre, la feudalidad, etcétera. Y estos problemas no eran urbanos. Ello explica que por entonces lo más frondoso y recurrente de nuestra narrativa fuera la ‘indigenista.’ (4)

También mencionan el hecho de que en otras áreas culturales existen autores que cultivan la literatura policiaca de manera exclusiva y hay obras detectivescas con

personajes recurrentes, dos elementos que facilitan la perdurabilidad de una modalidad. Pero en Perú, se han visto autores “que han incursionado en el género negro y que rápidamente han vuelto a la ‘verdadera’ literatura” (3). No obstante, sí hay un corpus de autores de renombre que se ha apropiado de los recursos estilísticos de la narrativa negra, por ejemplo en obras tan variadas como el cuento “Cera” de César Vallejo, los primeros relatos de Julio Ramón Ribeyro y la novela *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. Las anteriores observaciones de los tres escritores publicadas en el 2004 ofrecen una visión concisa de la apreciación de la novela negra en el Perú. Pero más importante aún, estos comentarios se relacionan a los elementos constitutivos de *Abril rojo*, una novela que incorpora la estilística de la novela negra en un entorno indigenista.

Abril rojo se sitúa, pues, dentro de esta ola reciente de obras de la estética negra que busca renovar el lenguaje literario mientras plantea la importancia del compromiso social en la obra artística. Tomando en cuenta este doble proyecto, el siguiente análisis empezará con el nivel formal por medio de un estudio de la estructura, la caracterización de ciertos personajes y el lenguaje, para luego enfocarse en el contenido, la aproximación estética a la catástrofe social de la historia reciente del Perú. Adicionalmente, a lo largo del trabajo, haremos referencia a los puntos de contacto y a las divergencias con la novela negra tanto en su forma como en su temática. Y por supuesto, exploraremos las implicaciones ético-ideológicas que dichos componentes de la obra conllevan.

John G. Cawelti dedica un capítulo de su libro *Adventure, Mystery, and Romance* (1976) a la fórmula clásica de la novela policial basada en el esquema

establecido por Edgar Allan Poe.³⁴ La novela tradicional empieza con el descubrimiento de un crimen, y la intriga suele centrarse en el esclarecimiento del autor del delito o en el caso de que la identidad de éste haya sido revelada de antemano, la trama gira en torno a la búsqueda de pruebas para inculpar al criminal. Una vez que el escritor haya planteado la situación, el relato continúa las siguientes pautas de acción: la presentación de la figura detectivesca, una descripción del delito y las pistas, la investigación, el anuncio de la solución, la explicación de la solución y el desenlace. El orden de sucesión del relato no tiene que reproducir fielmente el citado modelo lineal, incluso a veces se percibe que estos elementos no se dividen claramente o que se insertan en una secuencia diferente, pero aún así, Cawelti afirma que “it is difficult to conceive of a classical story without them” (82). Cabe señalar que la novela negra no se aparta demasiado de la fórmula estructural clásica, pero existen ciertas diferencias que ya hemos resaltado. Para empezar, la solución del crimen disminuye en importancia en la novela negra y se valora más el proceso de investigación que busca las causas de lo ocurrido. Otra diferencia notable es la relación tirante entre el héroe de la novela negra y las instituciones de poder que suelen impedir el desempeño profesional del primero. Es decir, durante la fase de investigación los esfuerzos del investigador se ven frustrados por las autoridades, por lo tanto, el detective debe pasar por varias etapas luchando contra el gobierno mientras trabaja en la pesquisa.

Además, como señala Cawelti, “[w]hile the classical writer typically treats the actual

³⁴ De acuerdo con Cawelti, “[i]n the ‘Murders in the Rue Morgue’ and the ‘The Purloined Letter,’ Poe defined these four aspects of the detective story formula so sharply and effectively that, until the emergence of the hard-boiled story with its different patterns, detective story writers largely based their work on Poe’s inventions” (80). Los elementos de la novela policial clásica resumidos arriba provienen del capítulo cuatro del libro de Cawelti.

apprehension of the criminal as a less significant matter than the explanation of the crime, the hard-boiled story usually ends with a confrontation between the detective and criminal” (143). En principio, *Abril rojo* se estructura bajo los parámetros del modelo clásico ya que la historia abre con la descripción del primer crimen, escrito en el estilo burocrático del informe judicial, firmado por quien será el encargado de la investigación, Félix Chacaltana Saldívar, Fiscal Distrital Adjunto: “[c]on fecha miércoles 8 de marzo de 2000, en circunstancias en que transitaba por las inmediaciones de su domicilio en la localidad de Quinua, Justino Mayta Carazo (31) encontró un cadáver” (13). El discurso oficialista del dossier policial se repetirá a lo largo de la novela, y aunque cada informe cambia ligeramente acorde con las transformaciones de carácter ético y psicológico que experimenta el fiscal, por lo general, estos apartados se caracterizan por un tono frío e indiferente a los hechos descritos. Por medio de estas secciones cortas, se evita el exceso descriptivo sin análisis, lo cual permite al autor controlar el ritmo narrativo y hacer que su lector reflexione sobre la trama. Tras el recuento del descubrimiento del cadáver carbonizado, la novela prosigue el modelo tradicional al presentarnos al investigador mediante las descripciones de un narrador de tercera persona omnisciente. En seguida, se empieza una indagación inicial y la mención de algunas pistas durante la visita del fiscal a la morgue (el desmembramiento de la víctima antes de su incineración, y la discusión sobre el tipo de horno requerido para producir el nivel de carbonización visto en la víctima). Inmediatamente después del tratamiento de los detalles forenses, el estilo de la narración experimenta un cambio abrupto en la forma de un capítulo de una sola página. Se trata de una voz narrativa de primera persona articulando ideas que siguen una estructura fragmentada, escrita exclusivamente con

minúscula y llena de faltas de ortografía, la cual reproducimos en el siguiente extracto, respetando su forma irregular y los errores:

a veces ablo con ellos. siempre.
me recuerdan. y yo los recuerdo porque fui uno
de hellos. [...]
vamos a hincendiar el tiempo y el fuego creará
un mundo nuevo.
un nuevo tiempo para ellos.
para nosotros.
para todos. (29)

Igual que la incorporación de múltiples informes judiciales, esta voz fracturada se duplicará en varias instancias a lo largo de la novela. En base a las pistas ya expuestas junto con el capítulo fragmentado y sus ecos del discurso milenarista³⁵ (“vamos a hincendiar el tiempo y el fuego creará un mundo nuevo”), el lector va percibiendo que la línea de investigación implica a Sendero Luminoso. La novela se desarrolla hacia la solución del primer crimen y los subsiguientes asesinatos en serie. Debido a que la obra se sitúa dentro los parámetros de la narrativa negra, hallamos enfrentamientos entre el fiscal y las instituciones del estado, comentarios sobre la situación socio-política del país, la aparición de pistas falsas, todo culminando con la

³⁵ El milenarismo se refiere a “la creencia en una edad futura, profana y sin embargo sagrada, terrestre y sin embargo celeste; todos los entuertos serán entonces corregidos, todas las injusticias reparadas, y abolidas la enfermedad y la muerte” (Pereira de Queiroz 20). Sendero Luminoso se apropiaba del discurso milenarista para anunciar lo que denominaba “la guerra popular,” una revolución socialista en el Perú.

revelación del autor verdadero del crimen en un final que, lejos de ser feliz, intensifica la visión negativa de la sociedad que representa.

En cuanto a su estructura temporal, *Abril rojo* procede de manera lineal. La primera parte podría describirse, según declara acertadamente Ágreda, como el “descenso al infierno” del fiscal (“Reseña”). Esta sección narra la investigación del primer cadáver incinerado hasta ser irreconocible, un acto que le sugiere al fiscal la posibilidad de que el terrorismo ha retornado a la sierra peruana. La primera parte sirve para crear el ambiente, desarrollar los personajes y plantear el contexto cultural e histórico a través del progreso de la investigación. Un episodio fundamental es el viaje oficial al pueblo Yawarmayo en la que Chacaltana se encarga de asegurarse de que los funcionarios provincianos cumplen con los estatutos del código civil durante las elecciones presidenciales entrantes. Si en un instante Chacaltana cuestionaba la veracidad del resurgimiento senderista, tras atestiguar los disturbios en Yawarmayo (concluidos con la presencia de una hoguera representando el símbolo comunista del martillo y la hoz brillando en un monte cercano), ya no lo dudaba. El regreso a Ayacucho marca la segunda parte de la novela, y también resulta significativo por ser en una época que coincide con las celebraciones de la fiesta católica de semana santa. Al situar la obra en esos días feriados, Roncagliolo aprovecha el simbolismo religioso de las ceremonias que conmemoran la muerte y resurrección de Cristo para crear un ambiente cargado de tensión. A diferencia de la primera parte que establece la escena, en esta segunda sección la narración se caracteriza por una escasez de ornamentos descriptivos o divagaciones históricas y por un ritmo mucho más rápido, mientras que el contenido cuenta con una cifra de muertos más alta. En esta parte

ocurren la mayoría de los homicidios, cada uno precedido por esa voz narrativa de primera persona que alude a los fallecidos. Finalmente, el desenlace de la novela consta del último informe, escrito por un personaje que permanece en las sombras a lo largo del relato.

Ahora bien, como hemos observado la estructura está constituida por tres modos discursivos distintos: el informe judicial, la narración de tercera persona omnisciente y los capítulos cortos en primera persona. Los informes que se intercalan varias veces en la obra funcionan en un principio como presentación “oficial” de los hechos. El lenguaje empleado consiste en la jerga administrativa del funcionario jurídico, caracterizado por palabras excesivamente rebuscadas las cuales citamos los siguiente ejemplos: “debido a la confraternización de las fechas citadas, carece de recordación al respecto;” “el actual occiso hizo uso de su prerrogativa de pernoctación, incurriendo así en delito de allanamiento de morada y uso indebido de espacios privados” y “procedieron a su encañonamiento,” entre otras afirmaciones (78, 133). En ese lenguaje demasiado atildado también predomina la presencia de combinaciones léxicas irregulares, un fenómeno que se da en parte a causa de la situación financiera penosa de Chacaltana que le obligaba a evitar “las palabras con ñ —porque su Olivetti del 75 había perdido la ñ—pero conocía suficientes palabras para no necesitarla. Podía escribir ‘cónyuge’ en lugar de ‘señor esposo,’ o ‘amanece’ en lugar de mañana” (16). Aparte de su lenguaje peculiar, el discurso del informe judicial destaca por la atención que el fiscal le dedica a su redacción, y la autocrítica en forma de comentarios que acompañan los documentos legales. Las constantes revisiones a los informes tanto a nivel gramatical y estilístico como de contenido o narración de los hechos,

sugiere la fragilidad del lenguaje y/o lo maleable del lenguaje y la problematización de las versiones oficiales. Luego de escribir estos reportes, el fiscal repite la costumbre de corregir el texto y evaluarse, “[v]olvió a leerlo, borró una tilde y agregó una coma con tinta negra. Ahora sí. Era un buen informe;” “Ahora estaba perfecto, con la conjugación apropiada y las pausas correctas;” “El fiscal [...] leyó el informe por décima vez. Esta vez no la tiró a la basura. Pero sí vaciló. [...] La sintaxis no estaba mal, aunque quizá era demasiada directa y respetaba poco las formas tradicionales” (16, 80 y 137). El afán de repasar obsesivamente la escritura representa un rasgo característico de la personalidad de Chacaltana: su insistencia en “*hacer lo correcto*,” en acatar sin reservas las reglas del código civil. Es decir, el informe constituye una extensión de sus funciones, y redactar un documento incompleto, plagado de errores, sería eludir su responsabilidad. Quizás de manera más significativa, las distintas alteraciones del documento que efectúa el fiscal sugieren una reflexión sobre la forma, la atención cuidadosa a los detalles de cuestiones estilísticas. En otras palabras, la inclusión del discurso del informe judicial y las correcciones posteriores podría constituir una meditación sobre el proceso de escribir, y cómo las modificaciones de estilo afectan el significado de un texto. Por un lado, observamos la importancia que se le atribuye a la forma, pero por otra parte, se vislumbra la elasticidad del lenguaje y su capacidad de ser transformado fácilmente. Del mismo modo, queda explícito que los cambios formales influyen en la recepción de la escritura, un dato del cual es consciente el fiscal. A ese respecto, percibimos cómo Chacaltana “redactó una tercera, cuidando especialmente la sintaxis y la puntuación, sencilla, sin excesos, sobria,” adaptando el documento para que sea recibido con favor por las autoridades, y con el

deseo de mantener abiertos “los canales de comunicación interinstitucional” (77). En cuanto al contenido de los informes legales y los efectos semánticos de las múltiples reescrituras, los documentos mismos proveen una crítica hacia la perspectiva que se presenta como “oficial” o como la verdad absoluta. Estos textos ponen en tela de juicio lo fiable de la versión oficial ya que en unas instancias se proponen teorías inverosímiles, y en otros casos, se omite información clave. El segundo informe preparado por el fiscal se sitúa entre esos textos que aportan hipótesis poco creíbles. Después de haber entrevistado al forense, Chacaltana empieza a sospechar la implicación de Sendero Luminoso y comunica sus conclusiones preliminares a los encargados de la policía y las fuerzas armadas. Éstos, a su vez, muestran su disgusto con las teorías del fiscal, prefiriendo una línea de investigación que sugería un crimen de pasión o “Ílo de faldas,” la que luego descartan para proponer la idea de un fenómeno climático como causa de la incineración de la primera víctima. Cuando el fiscal recibe de la comisaría un documento “muy mal escrito, lleno de pleonasmos y faltas ortográficas,” pero cuyo contenido era “sencillo y legalmente válido,” el investigador decide revisar su informe para que concuerde con la versión policial. En seguida, aparece la reescritura de Chacaltana donde se desarrollan las siguientes conclusiones:

una descarga eléctrica producida por las desfavorables condiciones climáticas produjo en forma de relámpago un siniestro [...] precisamente en la localización del pajar donde pernoctaba el susodicho actual occiso. Alcanzado por el fenómeno climático en el hombro, donde su herida se aperturó, y encendido en llamas, el

actual occiso demostró su ignorancia de los usos rurales al pretender apaciguar el fuego con determinados combustibles, los cuales, sumados a la acción de la descarga eléctrica, intensificaron el proceso de combustión degenerando en un incendio de considerables proporciones [...]. (79)

La cita no solamente ilustra una deducción errónea sino que también inyecta un poco de humor por lo absurdo de las declaraciones. Mientras es preciso notar las hipótesis desacertadas, igualmente hay que remarcar ciertas instancias en que se excluyen datos importantes. El informe detallando el hallazgo del cadáver del prófugo senderista es un ejemplo muy claro de la omisión de información, y además coincide con la creciente actitud pesimista del fiscal en relación a su labor como funcionario estatal:

ni siquiera se fijó en la sintaxis de su informe. Le pareció que, simplemente, era un papel inservible. Los datos no bastaban. Los hechos narrados no tenían nada que ver con el asesinato, sino con su hallazgo. [...] No tenía nada que ver con lo verdaderamente importante. Ninguno de sus informes, en realidad, tenía nada que ver con lo importante. Pensó que la información relevante era justamente la que el informe no contenía: quién lo hizo, por qué, qué pasaba por su cabeza. (234)

La última entrega de Chacaltana, el informe con fecha 21 de abril del 2000, también suprime detalles cruciales, según se lee en el siguiente extracto, “[e]l fiscal [...] volvió a mirar el papel que acababa de escribir, pensando en alguna otra manera de cubrir su presencia en el lugar. No. Era suficiente. Borró la palabra ‘policiales’ para no entrar

en discusiones con Pacheco y dio por concluido el informe” (281). De nuevo, el documento legal ignora información importante, pero esta vez también logra encubrir las actividades del fiscal. A través de la facilidad y frecuencia con que se puede manipular expedientes legales, el autor problematiza la supremacía de la versión oficial. El cuestionamiento a las explicaciones judiciales implica la validez y la posibilidad de otros puntos de vista con respecto a un hecho ocurrido. Desde una perspectiva ideológica, la crítica en torno a la historia oficial implica una postura en contra del estado, y expresa la poca fe que se tiene en las instituciones gubernamentales del país. Los informes, por lo tanto, invitan al lector a cuestionar lo que se ha escrito oficialmente acerca del conflicto. Ahora bien, es preciso notar la obviedad de esa interpretación puesto que la obra no utiliza estrategias sutiles. Como hemos visto, los recursos que maneja el narrador son explícitos y se muestran en el primer nivel de lectura. Una explicación por esta evidente línea interpretativa reside en el afán del autor de proponer una dimensión marcadamente social a su novela, y por extensión, situarse dentro de una larga tradición en las letras hispanoamericanas de interrogar la autenticidad del discurso oficial.

Los capítulos de poca extensión, narrados en primera persona con un tono directo, como si estuviera hablando con el lector, constituyen otro mecanismo narrativo que alude a los hechos criminales descritos en la novela. A primera vista estos apartados se plantean como prefiguraciones de ciertos acontecimientos, comentarios continuos sobre lo que ya ha sucedido en la novela o incluso, amenazas y recriminaciones dirigidas a algunos personajes. Sin embargo, durante el clímax de *Abril rojo*, se vislumbra la identidad del “autor-responsable” de esos parlamentos, lo

cual redundando en un cambio de interpretación por parte del lector, relacionado a la función que los capítulos desempeñan dentro de la obra. Dejemos la discusión sobre ese momento culminante para el final de esta sección, y en su lugar, resumamos el contenido de los segmentos de primera persona más sobresalientes. El primer extracto anuncia la venida de un evento, “es el momento. sí. está llegando,” pero no especifica qué ocurrirá, salvo que se trata de la presencia de fuego y la creación de “un mundo nuevo” (29). Como se observa, este fragmento críptico no solamente propone el rumbo que tomará la acción, sino que también crea una atmósfera de misterio, y sirve como indicio interpretativo para el lector. De hecho, todos estos capítulos cortos dan la sensación de representar una pieza de rompecabezas necesaria para el esclarecimiento del enigma. También funcionan como pausas, de manera análoga a como una película maneja el ritmo. Los discursos troceados permiten la evaluación de lo que ha sucedido y a la vez, intensifican el suspenso para las subsiguientes acciones.

En el próximo fragmento, se recurre al conocido tópico simbólico de Ayacucho como rincón de cadáveres mientras que se alude al primer asesinato: “en esta ciudad los muertos no están muertos. caminan por las calles [...]”. La víctima de ese crimen, según la voz de primera persona, había cometido “demasiados pecados” y su muerte se considera una especie de purificación con fuego vista en la repetición de la expresión “estás limpio” (62). Nuevamente, aparece la idea de la llegada de un acontecimiento histórico, “algún día, los hombres—los muertos—mirarán atrás y dirán que conmigo comenzó el siglo XXI” (62). Con estos extractos iniciales el lector percibe que la voz narrativa pertenece al responsable de los homicidios, y a la vez intuye que los fragmentos constan de revelaciones del proceso mental del homicida y

explicaciones/justificaciones de los actos que incluyen comentarios o cartas dirigidas a las víctimas, “te has portado mal, justino. te has portado muy, muy mal. y no lo merezco;” “¿as estado ablando de mí, padrecito?” (168, 255). Otra constante de estos capítulos, como ya se ha sugerido, es que toman como referente la idea de un largo enfrentamiento social, lo cual evoca directamente el discurso de Sendero Luminoso, “nadie puede empesar una lucha pensando que la va a ganar muy rápido. ¿comprendes? tomará siglos, ya lleva siglos” (168). Los fragmentos guían al lector hacia una dirección interpretativa que consideraría a un miembro senderista como el presunto asesino. Las alusiones a la revolución popular con fin de establecer un nuevo orden mundial parecen indicar esa conclusión, y el hecho de que existen numerosas faltas gramaticales y predominio del uso del diminutivo,³⁶ apunta a una persona que no ha tenido suficiente acceso a la educación, alguien de bajos recursos económicos, un campesino que se ha afiliado al grupo maoísta. Pero respondiendo a las pautas de la literatura detectivesca y su gusto por el giro inesperado, la novela revela que el autor de estas narraciones en primera persona es el comandante Carrión, el jefe de las fuerzas armadas en Ayacucho. En una escena con bastante suspenso, el fiscal confronta al militar quien se ve obligado a confesar los hechos:

Chacaltana tomó los papeles y trató de leer. Pero no había nada que entender en ellos. Sólo incoherencias. Barbarismos. No eran sólo los errores ortográficos, era todo. [...] El mundo no podía seguir la lógica de esas palabras. O quizá todo lo contrario, quizá simplemente la realidad

³⁶ Aunque no necesariamente indica falta de educación formal, el diminutivo es una marca de habla popular en varias zonas culturales, especialmente la región andina.

era así, y todo lo demás eran historias bonitas, como cuentas de colores, diseñadas para distraer y para fingir que las cosas tienen algún significado. (315)

El descubrimiento de que las “cartas” eran apócrifas, o más bien, su autoría no era la que el lector esperaba, genera otro ejemplo de la carga ideológica de la obra. La forma caótica y el contenido violento de los fragmentos apuntan a una intervención senderista. Cuando se anuncia que Carrión está detrás de ese discurso, y por consiguiente, de los crímenes cometidos, la perspectiva ideológica de la novela se transforma. Por medio de las cartas se integra una característica estructural del relato detectivesco (la inclusión de pistas e indicios ambiguos o claramente engañosos) y se conecta con el elemento ideológico. Cuando la narración policial clásica incorpora esta estrategia, los efectos de tal técnica se concentran sólo en el argumento. En cambio, en esta instancia se marca el artificio de una forma autorreflexiva, para trascender el universo narrativo con una perspectiva ideológica que parece censurar más severamente el papel que ejerció el gobierno durante el conflicto interno.

La narración de tercera persona omnisciente ocupa las secciones más extensas de la novela. Si en un principio los informes judiciales y los capítulos breves de primera persona dificultan la lectura por su estructura y terminología irregulares, los apartados narrados en tercera persona se caracterizan por emplear un formato asequible al lector. La acción procede de manera lineal, y a un ritmo que va intensificándose poco a poco hasta el momento climático, la confrontación entre Chacaltana y el militar. Las descripciones complementan lo narrado, es decir, no dominan la trama a través de desviaciones prolongadas. Pero probablemente, el rasgo más destacable es la

influencia cinematográfica que se expresa mediante el uso abundante de diálogos entrelazados con acciones, un procedimiento que recuerda el estilo de una escena de película. Esta estrategia narrativa incorpora lo que Thays llamaría “frases hollywoodenses,” un mecanismo que propicia un ambiente de suspenso en la novela e incluso humor. En el siguiente intercambio entre el fiscal y el forense se percibe esta técnica escritural:

—Una última pregunta, doctor Posadas. ¿Dónde se podría incinerar un cuerpo hasta tal grado? ¿En un horno de pan...en una explosión de gas?

Posadas tiró al suelo el cigarrillo. Lo pisó y trapó el cuerpo. Luego sacó otro chocolate. Le dio un mordisco antes de responder:

—En el infierno, señor fiscal. (27-8)

Como observamos en la cita, el diálogo contiene rasgos de guión cinematográfico en la manera en que se detiene después del parlamento del fiscal, para luego ofrecer la imagen del doctor mordiendo un chocolate, profiriendo de manera deliberadamente inexpresiva, ‘[e]n el infierno.’ La pausa y la consiguiente declaración de Posada no estarían fuera de lugar en una película, como tampoco lo estaría el siguiente extracto:

—Éste es el pueblo de Yawarmayo, ¿verdad?

El teniente echó la última bocanada con una sonrisa.

—No, Chacaltana. Esto es el infierno. En nombre de la

Benemérita Policía Nacional, le doy la bienvenida. (101)

En la novela predomina el uso de este tipo de diálogo, lo cual podríamos interpretar como otra manifestación del doble código empleado por Roncagliolo. Por una parte,

los hechos narrados en la obra (los asesinatos) constituyen eventos siniestros que representan o se relacionan a la historia reciente del Perú. Por otra parte, el tratamiento artístico de dichos acontecimientos se presenta a través de una forma popular, directamente ligada al estilo cinematográfico. Es decir, se fusiona la reflexión histórica-social, supuestamente el ámbito de la literatura “seria” y de élites, con una estilística que atraería a un extenso público lector. Hemos aquí otro ejemplo de una posición ideológica claramente enmarcada en el proyecto de fomentar el pensamiento crítico en la población. De nuevo, apreciamos recursos que remiten a la idea de la obviedad escritural y “mensajística” que habíamos señalado, lo cual pone en evidencia la supuesta neutralidad o la falta de posición definida de la obra.

En la novela se encuentran varios guiños al cine hollywoodense. La imagen del detective en el film noir, por ejemplo, presenta ciertas características que muestran las conexiones entre ambas formas artísticas de construir los personajes. Durante uno de los muchos diálogos memorables en la película *Blue Velvet* (1986) de David Lynch, el personaje de Sandy (Laura Dern) expresa en un tono juguetón, “I don’t know if you’re a detective or a pervert,” refiriéndose al detective amateur, Jeffrey (Kyle MacLachlan). Si bien Jeffrey exhibe una conducta algo “perversa,” por ejemplo su afán voyeurista, el pseudo-héroe de Lynch contiene rasgos recurrentes en las representaciones artísticas de lo detectivesco: el personaje investigador siempre se presenta como una figura positiva. Es decir, a pesar de las manías y excentricidades del detective³⁷, la

³⁷ Desde los primeros escritos de índole policial, al personaje detectivesco se le ha retratado con cierta personalidad estrafalaria, incluso obsesiva. Para mencionar sólo un puñado de ejemplos, recordemos el carácter reprimido y el abuso de la cocaína de Sherlock Holmes, la histeria de Marlowe; y en el mundo hispanohablante, la manía de quemar los libros de Pepe Carvalho, el detective de las obras de Manuel

percepción del lector es conducida hacia el apoyo a los esfuerzos del protagonista ya que a él/ella se le considera un individuo admirable. En *Abril rojo* hallamos al fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar que también muestra un lado ‘anormal’ en cuanto a su comportamiento social (la obsesión con su madre muerta, la violación que comete y otros ejemplos). A diferencia de la forma en que se estructura la figura de Jeffrey en *Blue Velvet*, en el caso de Chacaltana, el lector percibe un personaje realmente patético que carece de toda respetabilidad, en resumen, un perdedor. Por lo tanto, hemos de destacar que la caracterización del personaje detectivesco en *Abril rojo* constituye un aspecto de la novela que modifica algunas de las convenciones arquetípicas de la novela policiaca clásica y la novela negra.

Roncagliolo nos presenta a un fiscal obsesionado por la reglamentación, por cumplir al pie de la letra los estatutos del código civil. Como ya vimos anteriormente, ese aspecto de su personalidad se advierte en la costumbre de corregir exhaustivamente sus informes. Su fervor por cumplir con las normas legales rivaliza con el personaje vargasllosiano, el capitán Pantoja de la novela *Pantaleón y las visitadoras* (1973), otra figura que vivía para escribir sus documentos oficiales. Al presentarnos un personaje muy similar al oficial de Vargas Llosa, el autor inserta otro componente intertextual en su novela y a la vez, muestra de nuevo la idea de doble código. Se vislumbra el diálogo con la literatura “culta” del autor del Boom dentro de la narración de tipo popular en *Abril rojo*. Mientras Pantoja se destaca por su capacidad en logística y su habilidad para imponer respeto, el personaje de Roncagliolo se retrata

Vázquez Montalbán y el alcoholismo crónico de Mario Conde, personaje de Leonardo Padura Fuentes. A pesar de estos trastornos, el investigador goza del aprecio por parte del lector.

bajo la imagen de mediocridad o más bien, en la preferencia de cumplir con lo mínimo requerido y no estorbar el statu quo: “[e]l fiscal distrital adjunto nunca se había portado mal. No había hecho nada malo, no había hecho nada bueno, nunca había hecho nada que no estuviese estipulado en los estatutos de su institución” (22). Aún así, sumado a esa pasión laboral que lo define, Chacaltana exhibe ciertos síntomas de ilusión de grandeza que se manifiestan en el orgullo que siente al ser el encargado de investigar la muerte del cadáver hallado en Quinua, o cuando escucha los altavoces en la Plaza de Armas pronunciando homenajes a los ilustres ayacuchanos y se pregunta si un día su nombre figurará en esa lista elogiada. Modelado a partir de los detectives de la novela negra, Chacaltana se enfrenta continuamente con todas las instituciones que le rodean, el cuerpo policial, las fuerzas armadas, el mismo poder judicial que él servía. El fiscal comparte con el investigador de las novelas de Taibo y sus semejantes, la necesidad de superar los obstáculos presentados por la corrupción abrumadora de las autoridades, pero también existe otra explicación para esa falta de cooperación: el hecho de que lo tratan y lo miran como a un bufón. Roncagliolo plantea esta caracterización desde el comienzo de la obra al mostrarnos el trato poco cortés y desdeñoso que Chacaltana experimenta en la comisaría y justamente después, la mirada de “desprecio” que recibe de la enfermera del forense (20). Más adelante, el investigador nota que los demás funcionarios estatales lo están tratando mejor, que su suerte va cambiando, sólo para enterarse de que no era el caso:

El fiscal agradeció la felicitación sin terminar de entenderla y, horas después, en el baño, oyó al mismo juez en los urinarios diciéndole a

alguien que Carrión había mandado aislar al fiscal porque ya no confiaba en él. 'Ese cojudo ya se jodió' [...]. (138)

El lector, por su parte, tiene cierta dificultad para identificarse con el fiscal a causa de su ingenuidad, y por el hecho de que varias de sus acciones y aspectos de su carácter nos incomodan. A lo largo de la novela se vislumbra la relación extraña que mantiene con su madre, muerta cuando él tenía nueve años. Empero, no advertimos el detalle de que ésta había fallecido hasta bien entrada la novela, “[p]ensó de nuevo en el cadáver, y eso le recordó a su madre. No había ido a verla. Tendría que pasar por su casa volviendo del hospital, para ver si estaba bien;” “Yo pedí mi traslado. Mi señora madre está aquí y yo no había venido en veinte años;” “No debía tardar mucho. Su madre lo esperaba” (19-20, 22 y 31). La yuxtaposición del vocablo “cadáver” con el recuerdo de su madre prefiguran la conclusión de que ella estaba muerta, pero al agregar “para ver si estaba bien” y las citas arriba, se presenta cierta ambigüedad. Lo inusual de la relación entre el fiscal y su madre consiste en el tiempo que pasa en la habitación de ella, a veces sacando su ropa y tendiéndola en la cama, y siempre imaginándose hablar con ella. Para observar hasta que punto resulta significativo el vínculo con su madre, veamos la siguiente descripción:

La habitación de su madre lo relajaba. Pasaba horas encerrado en ella. De vez en cuando, a menudo de noche, recordaba algún detalle, una foto, un retablo, que había decorado durante su niñez el cuarto de su mamacita. Corría a buscarlo al mercado, lo encargaba si no había una copia exactamente igual a la de su memoria. Poco a poco, el cuarto se había vuelto un retrato en tres dimensiones de su nostalgia. (34)

Aquí Roncagliolo evoca otro clásico de Hollywood, la película *Psycho* (1960), cuyo tema subyacente se centra en el dominio que la madre muerta ejerce sobre la psicología del protagonista. El hecho de que existe una especie de altar donde él rinde culto a su madre complica la relación amorosa incipiente entre el fiscal y Edith, la camarera de El Huamanguino. Los intentos de seducir a Edith se ven constantemente frustrados por la omnipresencia de su madre,

Mordisqueó sus orejas y deslizó las palmas por su espalda. Esta vez, cuando ella lo detuvo, le señaló una foto que colgaba de la pared. Su madre los observaba desde la imagen, y no parecía aprobar lo que hacían.

–Es como si estuviera aquí –dijo Edith.

Luego, no se atrevieron a continuar. (222)

Este episodio se repite un poco más tarde cuando Edith lamenta que la madre “siempre está contigo. Ése es el problema,” añadiendo que “no podría irme a vivir a una casa que ya es de otra. Y menos de una...que no está en realidad” (270-1). A diferencia de la primera escena que termina con el fiscal acompañando a Edith a su casa, el segundo encuentro concluye con un acto desagradable: la violación de ésta a manos de Chacaltana. Al final de la novela, el lector se entera de que el fiscal había presenciado el abuso de su padre hacia su madre, una manera de explicar la fijación materna del personaje. Además, se revela que cuando el protagonista era joven había quemado vivos a sus padres en un acto de venganza por las palizas. En el momento de anagnórisis, cualquier punto de identificación entre el lector y el personaje se disuelve. La anormalidad de la obsesión por su madre muerta junto con el abuso

sexual que comete hacen al fiscal un personaje algo detestable, oponiéndose a la figura heroica de otras novelas detectivescas.

Otra particularidad de Chacaltana es su condición de forastero en Ayacucho. El fiscal nació en la ciudad serrana pero muy joven se trasladó a Lima donde permaneció hasta su retorno un año antes de la ambientación de la acción en *Abril rojo*. Los ayacuchanos suponen que es de Lima, una idea que él niega en repetidas ocasiones: “Soy ayacuchano, pero viví en Lima desde que era guagüita;” “No soy de Lima. Soy ayacuchano;” “Yo soy de Ayacucho, señor” (22, 32 y 83). De hecho, Chacaltana insiste en su deseo de nunca volver a Lima (64). La reiteración de afirmar el origen regional subraya la importancia de este aspecto para el autor y su proyecto de situar la novela negra en un contexto peruano. Pero del mismo modo se problematiza la solidez de ese componente de la identidad especialmente cuando la declaración del fiscal es recibida con un sarcasmo, “Si usted lo dice...” (32). El mismo Chacaltana reflexiona sobre esta inquietud cuando “se preguntó qué había que hacer para ser de un lugar. Qué lo hacía más ayacuchano que de Lima, donde había vivido siempre. Pensó que su lugar era donde estuviesen su raíces y sus cariños” (83). Sin embargo, interesa que el fiscal no encaja perfectamente en los esquemas tradicionales que suelen dividir al Perú en ciudadanos del centro o de la periferia, de la costa o de la sierra o selva, del norte o del sur. El “héroe” de Roncagliolo se encuentra apartado de lo que se consideraría limeño o ayacuchano. Para enfatizar aún más esa condición liminal, el fiscal es racialmente mestizo.³⁸ Su extranjerismo y su raza mestiza resultan elementos complementarios en

³⁸ El término “mestizo” se refiere a una persona que es descendiente de padres de diferentes razas, por ejemplo blanca e indígena. En *Abril rojo* no se precisa la etnia de la madre de Chacaltana, pero

la caracterización del investigador. El hecho de que es tratado como persona foránea dificulta su labor detectivesca; los ayacuchanos lo aprecian con recelo, mientras que las autoridades, muchos de ellos limeños, tampoco se fían de él, porque, entre otras cosas, no había vivido en Ayacucho durante la guerra. Paralelamente, su índole mestiza impide su aceptación en ambas comunidades.

Ahora bien, ¿qué implica la caracterización peculiar del fiscal Chacaltana? Por un lado, responde a las tendencias de la novela negra cuyo investigador se describe como un individuo marginado, luchando “contra el sistema.” Por otro lado, la exageración negativa con que el autor retrata a Chacaltana sugiere una clara transgresión a la escritura detectivesca. Una explicación de esa desviación podría ser el interés por parte del narrador de relegar a un segundo plano la identificación del lector con el protagonista, para que el primero pueda enfocarse en el conflicto primordial. Es decir, no debemos interesarnos tanto en el personaje detectivesco sino en el telón de fondo, la situación difícil que experimenta(ba) el Perú. Por otro lado, la forma negativa que va adquiriendo el fiscal refuerza nuestra idea de que en el fondo la obra rechaza una pretensión de neutralidad. Aunque sigamos de cerca la investigación de Chacaltana, y esperemos el esclarecimiento de los crímenes, los referentes socio-históricos que abundan en la novela nos dirigen hacia una lectura ética.

Roncagliolo invistió a su personaje investigador con rasgos negativos para personificar a grandes segmentos de la población peruana. Desde esta perspectiva, la ingenuidad del fiscal representa la inconsciencia de sus compatriotas con respecto a la

sabemos que era cusqueña, y en algunas ocasiones se contrasta con la imagen del padre del fiscal, “[s]u madre sonriendo con un hombre. Parecía blanco, quizá limeño,” lo cual podríamos deducir que ella era mestiza o indígena (86).

época de la guerra, mientras la violación que comete puede leerse como símbolo de su complicidad. Recordemos las declaraciones del autor sobre la guerra: “a pesar de la derrota de Sendero, esta vez no había un ganador tan claro. Sólo millones de perdedores” (“El Perú se está mudando”). La denominación “perdedores” en esta afirmación puede interpretarse de dos maneras. Obviamente, el pueblo peruano “perdió,” en el sentido de muertes, desapariciones y la destrucción de propiedad. La otra cara de la moneda, si se toma en cuenta la caracterización de Chacaltana como “perdedor,” sugiere que los peruanos participaron en la desgracia. La propuesta de identificar al fiscal con la nación también se vislumbra en la identidad socioracial del protagonista. Aunque la problemática del mestizaje conlleva su propia carga ideológica-cultural, a grandes rasgos implica una mezcla de etnias y culturas. Por lo tanto, constituye una expresión de la heterogeneidad del país. Al “mestizar” el fiscal, Roncagliolo evita mostrar una crítica hacia ambos extremos (la crítica no se centra ni en la población blanca ni indígena), no imputa a un bando particular, sino al Perú en su totalidad.

La caracterización del fiscal como un investigador que ignora ciertos aspectos de la realidad, cultura e historia peruanas es un componente de la novela que profundiza en la época de violencia política en el país. Es precisamente a través de Chacaltana y sus conversaciones con otros personajes que se vislumbra la mayoría de las referencias (acertadas o no) y estereotipos de la sociedad del Perú. Estas alusiones, a su vez, sirven para promover la reflexión de los problemas sociales ya que sitúan al conflicto dentro del contexto histórico nacional, y no se insertan en la narrativa a modo de meros adornos costumbristas como han indicado algunos críticos. Entre los

referentes que discutiremos, identificamos las siguientes agrupaciones temáticas: las discusiones sobre tradiciones y usos folclóricos, el tratamiento/la descripción de los indígenas, las menciones de acontecimientos reales que ocurrieron durante la guerra y los comentarios sobre la literatura peruana. Queda claro que estas alusiones implican un intento de debatir posturas ideológicas, puesto que los comentarios que acompañan las referencias conllevan perspectivas socio-políticas. Al mismo tiempo, este elemento de *Abril rojo* plantea, de nuevo, la meditación de carácter ético que permea la obra.

Una de las primeras instancias en que se observa las alusiones a las costumbres andinas ocurre durante el ágape que se celebra después del desfile de Cuaresma. El fiscal comete “el error” de sugerir que el hallazgo del cadáver carbonizado señala huellas de Sendero Luminoso, el resurgimiento de la banda terrorista. Rechazando esa línea de investigación, el comandante Carrión propone la hipótesis de un crimen pasional, añadiendo que la violencia es una característica innata de los pueblos indígenas ya que se incorpora en sus diversos ritos:

No conoce a los cholos.³⁹ ¿No los ha visto pegándose en la fiesta de la fertilidad? Violentos son.

El fiscal había estado varias veces en esa fiesta. Recordó los golpes. Hombre y mujeres, no importa. Todos partiéndose la cara, que es donde más sangra. Creían que su sangre irrigaría la tierra. (46)

Ambas visiones retratan a los indígenas como seres “violentos,” que se golpean sin hacer distinción de sexo, no obstante, el fiscal parece definir ese comportamiento,

³⁹ El término “cholo” tiene múltiples significados en el Perú, los cuales se relacionan dependiendo de la raza del interlocutor. En boca del militar, “cholo” se refiere de manera despectiva al indio. En el siguiente capítulo examinaremos con más detalle el uso peruano del vocablo.

integrando una explicación religiosa, lo cual se vislumbra según se lee en la novela, “[e]l fiscal solía tipificar las fiestas como ‘violencia consentida con motivos de religiosidad’. Se hacían muchas cosas raras con motivos de religiosidad” (46). Aunque Chacaltana resalta el carácter religioso de la ceremonia, al emplear la expresión ‘cosas raras’ se aprecia una postura algo sentenciosa sobre la cultura indígena. Además, el comentario del fiscal realza su condición de forastero, la idea que aunque nació en Ayacucho, culturalmente no comparte mucho con los habitantes nativos de la zona. Inmediatamente después de la reflexión sobre la celebración de fertilidad, Carrión nombra la fiesta del Turupukllay y se observa la subsiguiente descripción:

¿Y el Turupukllay? [...] ¿Qué le parece eso? ¿Eso no es sangriento?

El fiscal pensó en la fiesta del Turupukllay. El cóndor inca atado por las garras a la espalda de un toro español. El toro agitándose violentamente mientras se desangra, sacudiendo al enorme buitre asustado que le picotea la cabeza y le desgarrar el lomo. El cóndor trata de zafarse, el toro trata de golpearlo y tumbarlo. Suele ganar la lucha el cóndor, un vencedor despellejado y herido. (46-7)

Cabe señalar que el rito del Turupukllay es una tradición que implica diversas interpretaciones, un punto que también muestra la novela. El comandante refleja una perspectiva de un individuo que no pertenece a la cultura andina, alguien que insiste en señalar la sanguinolencia de la práctica serrana. Las impresiones del fiscal advierten una interpretación de la fiesta con distintos matices. Nuevamente, el funcionario judicial hace hincapié en los símbolos culturales de la ceremonia, “—Eso es una celebración folclórica [...] No es terror...” (47). Igualmente, al incluir los adjetivos “inca”

y “español” manifiesta una visión propia de los mestizos. El ritual que describe Chacaltana es indudablemente violento, pero se considera como representación de un acontecimiento histórico, el choque de culturas durante la conquista del continente americano. Aludiendo a la evolución de este rito, Fanni Muñoz, estudiosa del Turupukllay, indica lo siguiente:

Lo que ha sucedido es que en las últimas décadas la fiesta ha sido resignificada en la medida que los campesinos perdían control de la organización de la misma. Los cambios en la economía [...] y en la sociedad andina han derivado en un mayor protagonismo de los mestizos en la organización de la fiesta. Para ellos la fiesta más que ritual propiciatorio es la escenificación del encuentro y enfrentamiento entre lo andino (cóndor) y lo occidental (toro). Conflicto que se resuelve en un mestizaje cuyo simbolismo no puede ser más dramático: el derramamiento de ambas sangres. (223)

Mientras presenciemos interpretaciones por parte de Carrión y el fiscal con respecto al Turupukllay, la perspectiva de los indígenas sobre el ritual está visiblemente ausente. Como menciona Muñoz, esta ceremonia de los campesinos no se debe apreciar exclusivamente como una expresión del mestizaje ya que:

[e]l toro ha sido incorporado en el mundo andino y no es necesariamente símbolo de confrontación y oposición,” agregando también que “el toro es símbolo de fecundidad, el cóndor símbolo de justicia. Ambos pertenecen al Apu. La sangre derramada en la tarde de corridas es para calmar ‘la

sed de la pachamama': el derramamiento de sangre es síntoma de un buen año para el pueblo.⁴⁰ (214, 222-3)

Por lo tanto, la tradición vista por los indígenas consiste en una manifestación de sus creencias religiosas, caracterizada por la relación especial con la naturaleza. En la novela las referencias a este ritual andino poseen dos funciones: por un lado, refuerzan el ambiente sangriento para complementar el relato de un asesino en serie y plantear la visión de una cultura que practica ritos violentos, pero por otro lado, al presentarnos una tradición que invita interpretaciones dispares, el autor enfatiza de nuevo la posibilidad de las visiones múltiples y rivales sobre el Perú. Como vimos en el análisis de los elementos formales de la novela, un componente fundamental en *Abril rojo* es la existencia de diversos puntos de vista para explicar los asesinatos; en una forma análoga que valida la integración de los diferentes niveles de la obra, los referentes culturales también parecen sugerir la presencia de distintas aproximaciones a lo histórico-cultural. La insistencia en incorporar las varias perspectivas por parte del escritor subraya el distanciamiento de la novela en cuanto a una postura abiertamente ideológica. Sin embargo, en el tratamiento del Turupukllay al no presentar una visión indígena, se pone de relieve la condición de ciudadano de segunda clase de este sector de la sociedad y resalta la injusticia perenne que ha sufrido.

Asimismo, la inclusión del Turupukllay representa otra instancia en que Roncagliolo dialoga con la tradición literaria de su país. Para el lector familiarizado con la literatura peruana, la referencia a la ceremonia del toro y el cóndor recordará la

⁴⁰ En las creencias andinas, el Apu se refiere al conjunto de espíritus de los cerros, mientras que la pachamama reina como la madre tierra.

primera novela de José María Arguedas, *Yawar Fiesta* (1941), puesto que este ritual se presenta como uno de sus ejes narrativos. En la obra de Arguedas, el gobierno peruano intenta prohibir y reemplazar el Turupukllay con una corrida de toros al estilo español. Este gesto gubernamental se justifica por formar parte del proyecto modernizador de la nación, y sugiere un intento de transformar la cultura andina a una sociedad “más civilizada” (según las nociones de “civilización” del sector con el poder). Como es de esperarse, la proclamación de Lima engendra un choque de puntos de vista en las diferentes comunidades provincianas. Por lo tanto, Arguedas se vale del conflicto en torno al rito andino para contraponer los intereses adversarios sobre el proceso de modernización, un fenómeno que ha sido caracterizado y se caracteriza hoy en día de manera decididamente desigual.

Roncagliolo evoca esta ceremonia más de sesenta años después de la publicación de la novela de Arguedas. Si bien el escritor contemporáneo no se explaya detenidamente sobre el Turupukllay, la alusión a ello tiene una función multifacética. Ya hemos mencionado que la descripción encaja bien con lo sangriento de la obra y además, es otro ejemplo de cómo el autor yuxtapone distintas versiones para explicar un suceso específico. Pero la presencia del nivel intertextual que hallamos en la descripción costumbrista implica el deseo de indagar en los problemas sociales peruanos, lo cual se manifiesta, en este caso, en la censura a la falta de integración y participación de los indígenas. A todo esto, podríamos afirmar que el uso del Turupukllay forma parte de la expresión del doble código empleado por Roncagliolo. Es decir, la alusión puede ser entendida como recurso temático que realza el ambiente sangrante correspondiente a la novela negra, y por lo tanto, se sitúa dentro del código

popular. Alternativamente, la presencia de la intertextualidad sugiere el diálogo con la literatura peruana y la tarea que ésta ha emprendido y sigue emprendiendo en la reflexión sobre los asuntos sociales.

Cómo señala Misha Kokotovic, el mismo Arguedas estuvo entre los primeros en documentar la existencia de las diferentes versiones del mito del Inkarrí, otra referencia cultural en la novela, la cual abordaremos (81). El Inkarrí es una combinación de los vocablos “Inka’ y “Rey,” y consiste en una creencia milenarista que anuncia el futuro retorno triunfal de un “Inka-Rey.” El mito cuenta la historia de cómo el rey español, Españarrí, derrotó al Inka, degollándolo y así derribando el mundo ordenado andino. Puesto que la cosmovisión andina se basa en la existencia del tiempo cíclico, se sostiene que el Inkarrí volverá cuando la cabeza de éste desarrolle otro cuerpo completo, restableciendo su reino y reordenando el mundo. Según indica Gary Urton, “the origins of the myth of Inkarrí [...] seem to go back to events that occurred during the forty years or so immediately following the Spanish conquest” (75). Los acontecimientos históricos a los que se refiere Urton son las decapitaciones de jefes indígenas; la primera, en 1533 del último líder del imperio incaico, Atahualpa, y la segunda, de Túpac Amaru, en 1572 tras su rebelión contra los españoles.

En *Abril rojo*, el origen del mito se presenta a través de los comentarios del cura Sebastián Quiroz Mendoza de la siguiente manera:

Parece haber surgido durante la colonia, después de la rebelión indígena de Túpac Amaru. Tras sofocar la rebelión, el ejército español torturó a Túpac Amaru, lo golpearon hasta dejarlo casi muerto...[...]. Luego tiraron de sus extremidades con caballos hasta despedazarlo. [...]

— Los campesinos andinos creen que las partes de Túpac Amaru fueron enterradas en distintos puntos del imperio, para que su cuerpo nunca se volviese a unir. Según ellos, esas partes están creciendo hasta unirse. Y cuando encuentren la cabeza, el inca volverá a levantarse y se cerrará un ciclo. El imperio resurgirá y aplastará a los que lo desangraron. La tierra y el sol se tragarán al Dios que los españoles trajeron de fuera. (240-1)

Ya se ha notado en el presente estudio que esta referencia cultural parece confundir y fusionar el origen del mito Inkarrí con la ejecución de José Gabriel Condorcanqui (Túpac Amaru II), cacique cusqueño descuartizado a causa de su papel en las sublevaciones indígenas contra los españoles a finales del siglo XIX. Sin embargo, es necesario tomar en consideración que esta alusión inexacta se presenta a través de la descripción aportada por el sacerdote, otro personaje no oriundo de la región, un individuo que interpreta la cultura andina desde fuera. Además, la imagen de un ser despedazado no resulta fuera de lugar en una novela en que abundan los detalles de cadáveres mutilados por las acciones del asesino en serie. De cualquier forma, el mito del Inkarrí se emplea en la obra por su evocación del discurso milenarista apropiado por Sendero Luminoso, e incluso sirve como motivo (*leitmotiv*) entrelazado con los homicidios, eventos que también corresponden con ciertas fiestas católicas relacionadas con la cuaresma y la semana santa, “Los dos asesinatos están llenos de referencias religiosas, señor. Son como...celebraciones de la muerte” (200). El uso del Inkarrí, por lo tanto, refleja una especie de sincretismo sangriento, otra manera en que Roncagliolo recontextualiza la novela negra en un marco peruano.

El primer punto que resaltamos en este apartado es la relación del mito andino con la retórica senderista. Según cuenta el padre Quiroz, “Sendero se presentó como ese resurgimiento. Y siempre fue consciente del valor de los símbolos” (241). En otras palabras, el grupo maoísta retomó una tradición andina como táctica propagandística para legitimar su programa revolucionario socialista. A lo largo de la novela, se sugiere (casi de manera demasiado patente) que Sendero Luminoso está detrás de los crímenes y la mención del Inkarrí y su relación con el simbolismo de los insurgentes guía al lector nuevamente hacia esa perspectiva. Sin embargo, ante la revelación de los asesinatos, el lector percibe que era el militar quien se había apropiado de ese discurso milenarista:

—Me pedían que la sangre no fuese derramada en vano, Chacaltana, y yo lo hice: un terrorista, un militar, un campesino, una mujer, un cura. Ahora todos están juntos. Forman parte del cuerpo que reclaman todos los que murieron antes. [...] Servirán para construir la historia, para recuperar la grandeza [...]. Sólo falta uno para que la tierra estremezca, se incendien las praderas, lo de arriba quede abajo y lo de abajo, arriba. *Sólo falta la cabeza...* (317, énfasis agregado)

Este giro en torno al culpable contiene claras implicaciones ideológicas que concentran la crítica hacia las fuerzas armadas. Además, el hecho de que inferimos que el comandante se había adueñado del lenguaje figurado de Sendero Luminoso durante su proyecto asesino muestra otra vez la carencia de una perspectiva indígena. Al igual que el método senderista que se valió de símbolos andinos para avanzar su programa

revolucionario, el militar emplea las tradiciones por sus propios intereses, privando al campesino de la oportunidad de formular una expresión propia.

Como vemos, la imposición de la voz de la autoridad o del sector poderoso sobre la voz indígena constituye otro tema recurrente en la novela. La perspectiva campesina sólo se presenta a través de parlamentos de personajes que no forman parte de esa cultura. A grandes rasgos, el tratamiento en la novela de los grupos marginales de la sociedad peruana se basa en múltiples comentarios aludiendo a la percepción de que éstos son característicamente desconfiados y callados. Esta visión aparece según se lee en las siguientes citas del texto, frases enunciadas por los militares y el fiscal: “—Porque no hablan nunca. ¿O aún no lo ha notado? Los campesinos siempre evitan aparecer, se esconden;” “Recordó lo difícil que resulta interrogar a un quechuahablante, sobre todo si, además, no le da la gana de hablar. Y nunca les da la gana. Siempre temen lo que pueda pasar. No confían;” “Nadie lo reclama, los indios nunca reclaman. (44, 65, 73-4). No queda duda que el autor conduce su crítica, de nuevo, hacia la falta de unificación social en el Perú. La insistencia en mostrar este silencio indígena refuerza el componente de denuncia social de la obra al plantear la imagen de un país sumamente heterogéneo, pero desigual. Hallamos aquí un ejemplo muy claro de la manera en que *Abril rojo* reflexiona sobre las causas del conflicto interno puesto que indaga en la problemática perpetua de la exclusión social en la historia peruana.

Además de las referencias que consideran los indígenas como seres pasivos, meros objetos de estudio que no participan socialmente, también se vislumbra otra caracterización. El padre Quiroz ofrece la opinión que “[!]os indios son tan

impenetrables,” pero orienta esa perspectiva hacia la idea que los indígenas no son completamente sumisos:

Oh, sí, para guardar las apariencias. Los indios asistieron a misa encantados y en masa...Rezaron y aprendieron cánticos, inclusive comulgaron. Pero nunca dejaron de adorar al sol, al río y a las montañas. Sus rezos latinos eran sólo repeticiones de memoria. Por adentro seguían adorando a sus dioses, sus huacas. Los engañaron. (56)

Y más tarde en la novela vemos otro comentario similar, “en la Semana Santa también resuenan ecos de la cultura andina anterior a los españoles. [...] Como le dije la vez anterior, los indios son insondables. Por fuera, cumplen los ritos que la religión les exige. Por dentro, sólo Dios sabe qué piensan” (198). En boca del cura, se medita una vez más sobre la historia del enfrentamiento cultural durante la conquista, y la posterior imposición del cristianismo en la región andina. El padre Quiroz resalta la resistencia de los indígenas, recordando el carácter sincrético de la iglesia en el territorio peruano. Pero al terminar con la afirmación, “[p]or dentro, sólo Dios sabe qué piensan,” de nuevo se hace hincapié en la desintegración de la sociedad en el Perú. A través del tratamiento de los indígenas, se vislumbra el deseo de entrar en diálogo con la historia peruana y los problemas que han existido en el país desde el primer contacto de las culturas.

Por cuestiones prácticas prescindiremos de una enumeración de todas las referencias a eventos o imágenes asociados con la historia del Perú de las últimas dos décadas, los cuales abundan en la novela. Sin embargo, es preciso señalar que la obra incorpora una amplia variedad de alusiones que la mayoría de los lectores

peruanos reconocería; por ejemplo, la mención de la masacre de periodistas en Uchuraccay, la descripción de los perros colgados de los faroles llevando carteles que decían “Así mueren los traidores” o “Muerte a los vendepatrias,” la repetición de lemas senderistas como “El partido tiene mil ojos y mil oídos,” la existencia de fosas comunes, las torturas en las prisiones, entre muchas otras. A causa de sus implicaciones ideológicas, la alusión histórica en la que nos detendremos en este apartado, es la inserción del personaje Edith Ayala, el interés amoroso del fiscal. Al asignar el nombre “Edith,” el autor evoca la memoria de Edith Lagos, una senderista que, para Victoria Guerrero, se ha destacado como “uno de los nombres que ha logrado sobrevivir a esos miles de muertos anónimos del conflicto,” y a quien a la vez, considera “una de las figuras que persiste como mito de los inicios de la lucha armada de Sendero en el Perú” (“Más allá de la muerte”). Por su parte, Gustavo Gorriti afirma que “Lagos había pulsado, en ciertos sectores populares, las fibras que crean el mito,” añadiendo que “[n]ada había de romántico en Guzmán o en su guardia vieja, y quizá por eso parte del anhelo colectivo de encontrar la figura trágica en la rebelión se había focalizado en Edith” (398). Tan popular era la figura de Lagos que en la feria de Huancayo “se vendían estatuillas de madera, con su imagen idealizada de guerrillera” (Gorriti, 398-9). Su muerte a los diecinueve años conmovió a los residentes de Ayacucho, y su funeral se vivió de la siguiente manera:

Cuando el ataúd salió a la calle, en procesión hacia el camposanto, miles de personas esperaban para acompañar el entierro. Hay quienes calculan la masa en 30 mil personas; y aunque es probable que el

estimado exagere, es indudable que se trató de una de las concentraciones de la década. (Gorriti, 399)

La importancia de Lagos también trae a primer plano uno de los rasgos particulares de la banda maoísta, el hecho de que había un grupo numeroso de mujeres en sus filas, incluso en las posiciones de mando. Muchos estudiosos han subrayado la inclusión de las mujeres en Sendero Luminoso como una característica que lo distingue de otros grupos revolucionarios especialmente en América Latina.⁴¹ En *Abril rojo*, también se resalta la incorporación femenina en los comandos senderistas:

—Podrían ser sólo dos. Y una mujer, habitualmente.

— ¿Una mujer?

—Cosa rara de los terrucos. Se organizaban en grupos de hombres comandados por mujeres. [...] Pero aparentemente, las mujeres siempre fueron las más fuertes ideológicamente. Y las más sanguinarias. Los hombres eran unos mandados, por decirlo así.

⁴¹ En su libro *Monkey's Paw* (1997), Robin Kirk describe así la participación femenina en Sendero Luminoso:

That young Latin Americans joined guerrilla groups wasn't news; for much of the century, it's been a rite of passage, like being a campus radical before joining a prestigious law firm. But that was the only thing usual about Betty's militancy in the Shining Path. In no other modern guerrilla movement have women played such a prominent role. According to Peru's penal authorities, a third of the people held on terrorism charges related to the Shining Path are women. [...]

When Che Guevara and his boys-only band marched into the Bolivian jungle in 1967, they were symbols not only of an ideology but a *style*. It was young, daredevil, intellectual. It was combat-ready, but sensitive, even poetic. And it was male. No women packed in, slogged the muddy trails. Women were expected to fight the enemy (in this case, capitalist imperialism) the way most societies have always expected them to fight: defending their homes, perhaps, or deploying their bodies to steal enemy secrets. But a woman train in the art of the kill? Even revolutionaries have taboos. (63-4, énfasis de la autora)

Servían para los enfrentamientos y las tareas técnicas. Pero si había que dar un tiro de gracia, lo hacía la jefa. (236)

Esta cita no solamente enfatiza el papel de la mujer en la organización sino que también alude a la leyenda que circulaba sobre Lagos y su implicación en acciones terroristas. Ahora bien, la Edith de la novela no se introduce en la obra como una reencarnación de la famosa terrorista aunque sí comparte ciertas características, principalmente en sus rasgos físicos y también el ser una joven de la sierra peruana quien “no tenía más de veinte años” (191). Poco a poco en la novela, el lector empieza a conjeturar que Edith, el personaje ficticio, es senderista puesto que sus padres eran miembros del grupo insurgente y observamos que ella mantiene una amistad con el terrorista encarcelado, Hernán Durango. Durante una confrontación entre el fiscal y la ayacuchana, se insiste aún más en esa posibilidad:

—Conozco a los terrucos como tú, Edith. Conozco sus mentiras.

Ya no me vas a engañar. [...]

—¿Me estás...me estás acusando d...?

—Hay suficientes indicios de tus vínculos con Sendero. Y tus padres, claro. Los salvajes que te educaron. [...]

Inmediatamente después, el fiscal sigue con la acusación mientras apuntaba su arma en la dirección de Edith, “[p]ero tú no hiciste eso sola. ¿Dónde está el resto de tu célula? ¡Habla!,” a lo cual ella responde, “[n]o seré la primera que muera así— [...]— Tampoco la última” (289, 291). Como puede observarse, el texto efectúa un intento de vincular al personaje novelesco con la figura histórica ya que percibimos muchos puntos de contacto. No obstante, durante la escena climática y el descubrimiento del

homicida, el comandante Carrión se refiere a ella como “la terruca esa,” una frase que provoca la ira en Chacaltana, “Edith Ayala no era una terruca, hijo de puta” (314). El súbito cambio de perspectiva hacia el personaje de Edith implica una modificación que actúa en dos niveles: primero, corresponde al estilo de la novela negra (se vislumbra la construcción de suspenso mediante la inclusión de la indicialidad ambigua) y segundo, en el plano ideológico de la obra. Mientras se retrataba una caracterización de Edith con ciertas similitudes a la senderista, un aspecto de la novela que sugería su participación en los actos horripilantes, se observa una visión negativa de ella. Más tarde, en cambio, el personaje se presenta como un individuo atrapado en el medio de un conflicto ajeno, acusada del terrorismo por su linaje y otras asociaciones. La develación de la identidad del asesino concede la inocencia póstuma a Edith. Se podría argüir que, por extensión, este procedimiento revaloriza la imagen histórica de Edith. La postura de neutralidad que el autor ha afirmado nuevamente se complica, cuando se vislumbra una orientación izquierdista a través de la resignificación del “mito” de la joven guerrillera.

Además de la inclusión de varios episodios y personas notables de la historia, la novela incorpora referencias a la literatura peruana. Este elemento de la obra se observa, en particular, por medio de la discusión que contrasta la poesía de José Santos Chocano y la obra del anteriormente mencionado, Arguedas. Chocano es un poeta de principios del siglo XX, muy conocido por su colección de poesía *Alma América* (1906), en la que se anuncia la famosa declaración, “Soy el cantor de América autóctono y salvaje.” El verso proviene de “Blasón,” un poema que a primera vista parece celebrar la condición mestiza del poeta, “La sangre es española e incaico es el

latido.” En realidad, el poeta propone una visión elitista de la sociedad al insistir en su linaje de clases altas, “un blanco Aventurero o un indio Emperador,” mientras que los “Indians, blacks and lower-class castes—are effectively written out of the poem” (Higgins 149). Arguedas también constituye una figura importante en las letras peruanas. Antropólogo, poeta y novelista, sus obras, como las renombradas novelas *Los ríos profundos* (1958) y *Todas las sangres* (1964) problematizan la heterogeneidad cultural y las relaciones de poder en su país. Para Gustavo Gutiérrez, “Arguedas es el escritor de los encuentros y desencuentros de todas las razas, de todas las lenguas y de todas las patrias del Perú. Pero no es un testigo pasivo, no se limita a fotografiar y a describir, toma partido” (3). Su producción literaria se caracteriza por el compromiso social desde una perspectiva crítica hacia la explotación de los sectores marginales de la sociedad peruana.

Volviendo a *Abril rojo*, en el comienzo de la novela presenciamos la primera alusión a Chocano a través de un recuerdo del fiscal de cuándo había recitado un poema del poeta modernista durante un desfile institucional. En repetidas ocasiones, se alude a la costumbre de Chacaltana de encerrarse en su casa y leer a Chocano, una característica que sirve para mostrar al fiscal (y por tanto, la literatura que lee) como algo evadido de la realidad que le rodea. Este último punto se resalta durante una conversación con el comandante, según se lee:

Usted estaba en Lima, pues, mientras su gente moría. Estaba leyendo poemitas de Chocano, supongo. Literatura, ¿verdad? La literatura dice demasiadas cosas bonitas, señor fiscal. Demasiadas. [...] Nuestro

problema es que estamos hasta los huevos de la realidad, nunca hemos visto las cosas bonitas de las que hablan sus libros. (171)

En este parlamento del militar, queda explícita la contraposición entre la realidad del Perú durante la época de guerra (según el comandante) y la literatura que ignora esa misma realidad histórica. Utilizando la imagen de Chocano como escritor de superficialidades, de “las cosas bonitas,” el autor pone en tela de juicio el proyecto literario que no entra en el debate sobre la problemática social. Pero el ejemplo más evidente en que se abarca un diálogo sobre la historia literaria del Perú toma lugar durante una entrevista que el fiscal mantiene con el terrorista encarcelado:

—Será como el sueño del pongo. ¿Lo conoce? Es un cuento de Arguedas. ¿Lee usted?

—Me gusta Chocano.

Ahora el terrorista se rió con sorna. Había algo de petulancia cultural en su actitud. Él no consideraba al fiscal un intelectual.

—Yo prefiero a Arguedas. Aquí no nos dejan leer, pero siempre recuerdo ese cuento. Habla de un pongo, lo más bajo de los esclavos de una hacienda, un siervo de los siervos. Un día, el pongo le cuenta a su patrón que ha tenido un sueño. En su sueño, morían los dos y se iban al Cielo. Ahí, Dios mandaba a sus ángeles a que cubriesen al pongo de estiércol, hasta que toda su piel quedase oculta por la mierda. En cambio, al rico ordenaba que lo bañasen en miel completamente. El patrón está contento de oír el sueño del pongo. Le parece justo, cree que eso es exactamente lo que hará Dios. Lo anima a continuar, le pregunta:

‘Y entonces qué pasa?’. El pongo responde: ‘Entonces, cuando vio a los dos ya cubiertos respectivamente de estiércol y miel, les dice: ahora lámense mutuamente todo el cuerpo, el uno al otro, hasta dejarse completamente limpios’. (218)

Roncagliolo incluye un recuento completo de “El sueño del pongo,” dedicándole un espacio algo extenso en la novela. La incorporación de esta referencia intertextual se presta a múltiples interpretaciones. Por un lado, muestra otra vez el intento de dialogar con la literatura canónica del Perú, y el interés del autor por explorar referentes nacionales. La cita, también, evoca claramente una postura de denuncia social por su contenido. Estos elementos responden a códigos del arte “serio,” lo cual forma parte del proyecto de doble código al que hemos venido aludiendo en este capítulo. Incluso, al contraponer a dos “grandes” de la literatura peruana, Roncagliolo contrasta (de manera reduccionista) dos visiones sobre el imaginario nacional y el arte; Chocano representa la perspectiva limeña, el proceso de mestizaje como armonioso y la literatura artificiosa del modernismo hispanoamericano, mientras que Arguedas ofrece una visión de la periferia, la problemática de clase y de raza en el Perú y una literatura comprometida. Por otra parte, puesto que el autor resume el cuento arguediano en su totalidad, el lector no necesita ser un “lector iniciado” para entender la referencia y podría, por lo tanto, apreciar la alusión como parte del pensamiento revolucionario que fomentaba Sendero Luminoso. El cuento de Arguedas serviría en ese caso como otro ejemplo del discurso socialista que se ve repetido en las discusiones sobre la insurgencia en la obra.

Los referentes culturales, históricos y literarios se presentan en la novela para situarla dentro del contexto peruano. Además, como vimos en muchas ocasiones, su inclusión en la obra conlleva una postura ética y una carga ideológica. Sin embargo, un conocimiento de la cultura e historia reciente del Perú no es requisito indispensable para que el lector entienda *Abril rojo* y llegue al esclarecimiento de los crímenes. A propósito, aunque ya se haya mencionado, y por su valor en la aproximación a la ideología expuesta en la novela, resaltamos la pregunta: ¿quién es el culpable de los asesinatos? A lo largo de *Abril rojo*, la línea de investigación que seguía el lector por medio del fiscal, implicaba a Sendero Luminoso, y avanzaba la teoría del resurgimiento de la banda terrorista. De hecho, la insinuación del involucramiento senderista se comunica de manera tan exagerada que esa orientación investigativa resulta demasiado obvia y el lector, configurado bajo los parámetros y expectativas de la narrativa detectivesca espera un final que se aparte de tal conclusión. Además, cabe recalcar que la novela reconoce que las atrocidades durante el conflicto fueron cometidas por ambos grupos, los terroristas y el estado. Por lo tanto, existe cierto distanciamiento crítico a la hora de tomar una posición con respecto a la guerra. Pero a fin de cuentas, el asesino es el militar, ayudado en primera instancia por el padre Quiroz y el campesino Justino, que luego se constituyen en víctimas del mismo Carrión. La novela plantea la idea de que el comandante era el culpable de unas muertes brutales, descritas del siguiente modo cuando el policía intenta implicar al fiscal como responsable de los asesinatos en serie: “Y sus métodos. Los senderistas eran unos salvajes pero tenían cierto sentido político. [...] Lo de usted, en cambio, es *carnicería pura*, señor fiscal” (305, énfasis agregado). Por una parte, la “carnicería pura” de los

homicidios se sitúa dentro de la estética de la literatura detectivesca, y su interés por el fenómeno de la violencia. Por otra parte, al retratar al jefe de las fuerzas armadas, personificación del estado peruano, como un psicópata y carnicero inhumano, la crítica hacia el papel del gobierno se vuelve evidente. Si bien *Abril rojo* juega con una pose neutral, la clasificación de “izquierda matizada” sería más adecuada ya que un componente muy importante de la obra es este ataque a las instituciones tradicionalmente veneradas por la derecha (las fuerzas armadas y la iglesia, si recordamos la participación de Quiroz en los primeros asesinatos). La denominación de izquierda incluye el calificativo de “matizada” porque mientras el texto censura severamente a las autoridades conservadoras, no se percibe en la novela una adherencia al dogmatismo socialista el cual apoyaba el grupo ultra-izquierdista, Sendero Luminoso. Por consiguiente, aunque observamos cierta ambigüedad en el plano político, la novela no renuncia por completo a las ideologías.

El carácter ético de la obra se vislumbra en el afán de reflexionar sobre la historia del Perú. Ya hemos visto múltiples ejemplos de este componente en la novela; el planteamiento de diversos puntos de vista, la crítica hacia el tratamiento de los indígenas en la sociedad y otras instancias. Los mismos epígrafes y la *Nota del autor* insertada al final de la novela contribuyen a enmarcar el proyecto que se ha identificado. Los epígrafes constan de citas del padre intelectual de Sendero Luminoso, Efraín Morote: “Observe la orgía de corrupción que satura el país; / el hambre que aniquila a unos y el hartazgo que hace reventar a otros; [...] / ...Así se explicará esa violencia...;” el líder senderista, Abimael Guzmán, “Nosotros somos gentes pletóricas de fe...[...] / Los hijos del pueblo no han muerto, en nosotros viven y

palpitan en nosotros” y del militar alemán citado en folletos senderistas, Helmut von Moltke, “La guerra es santa.” Y la *Nota del autor* empieza con las siguientes afirmaciones:

Los métodos de ataque senderistas descritos en este libro, así como las estrategias contrasubversivas de investigación, tortura y desaparición, son reales. Muchos de los diálogos de los personajes son en realidad citas tomadas de documentos senderistas o de declaraciones de terroristas, funcionarios y miembros de las Fuerzas Armadas del Perú que participaron en el conflicto.

Aquí Roncagliolo reitera que la violencia peruana se caracteriza por los atropellos cometidos por los dos bandos, y de nuevo, se aprecia el intento de distanciamiento en torno al conflicto. Pero más significativo aún es el deseo del autor de comunicar la idea de que su trabajo ha sido meticulosamente investigado; las tácticas de Sendero Luminoso y los militares aludidas en la novela “son reales,” mientras que ciertas enunciaciones de los personajes fueron sacadas de fuentes documentadas. El afán documentalista de Roncagliolo subraya lo ético de la novela y sugiere la intención de aportar al diálogo sobre la historia reciente del Perú. La incorporación de citas de textos auténticos invita el pensamiento crítico de la(s) historia(s), es decir, de las diversas aproximaciones a la violencia política peruana.

Se ha desarrollado la idea que la decisión de Roncagliolo de valerse de la novela negra para representar artísticamente el conflicto interno forma parte de su proyecto del doble código: la creación de una obra socialmente comprometida que, al mismo tiempo, atraería un amplio público lector. Junto con obras como *Puerto Apache*

(2002) de Juan Martini, *Satanás* (2002) de Mario Mendoza y *Santuario de sombras* (2006) de Amir Valle, *Abril rojo* forma parte del resurgimiento de narraciones detectivescas de carácter social que ha aparecido en la primera década de este siglo.⁴² Para enfatizar la importancia del género negro, citamos a un editor español que se explaya sobre la modalidad en nuestros días. Estos comentarios fueron pronunciados en el contexto de Semana Negra del 2008,⁴³ y, aunque hay que reconocer el interés financiero tras sus declaraciones, también resumen varias de las ideas que se han venido desarrollando en el presente trabajo. Dice Miguel Ángel Matillanes de la editorial Algaida:

la novela negra, aparte de ser prácticamente el único genero que en la actualidad permite desarrollar novela social, es el más adecuado para abordar determinadas temáticas: el terrorismo, las corrientes migratorias, la violencia contra la mujer, la corrupción en todas sus formas, la delincuencia organizada, los crímenes de Estado, y en definitiva todo el horror del hombre ante el convulso mundo del siglo XXI. A veces incluso desde unos planteamientos a los que no pueden llegar el ensayo o la divulgación. (“Panorámica del género negro”)

⁴² Mientras la obra de Roncagliolo fomenta el debate acerca de la historia reciente de su país, la novela de Martini problematiza los procesos del sistema neoliberal en Argentina; la violencia en todas sus formas es el tema de la obra del colombiano Mendoza y finalmente, la narración de Valle analiza el tráfico humano de Cuba.

⁴³ El festival Semana Negra fue creado por Paco Ignacio Taibo II y se celebra todos los años en Gijón. Ha jugado un papel esencial en la propagación reciente de la novela negra. Durante los días de Semana Negra, hay tertulias literarias, una feria del libro, conciertos y varios otros eventos culturales.

Ya se ha mencionado que el doble código empleado por Roncagliolo (arte popular y literatura social) constituye un rasgo notorio de la modalidad en Hispanoamérica. Esta mezcla discursiva se ha visto desde los inicios de la escritura policiaca como asevera el chileno Díaz Eterovic:

Desde el instante en que a la narrativa policial se le ha definido o caracterizado como 'género' se le han querido establecer limitantes para que no tenga la osadía de contaminar a la narrativa supuestamente 'pura' o 'seria'. Intento inútil, porque es bien sabido que la única frontera que existe en literatura es la que separa los buenos libros de los malos.

Igualmente, hemos señalado que Roncagliolo no sigue al pie de la letra todas las pautas de la literatura detectivesca, sino que se apropia de ciertos elementos de los modelos estadounidenses y británicos. Pero como sugiere el autor norteamericano Michael Chabon, “[g]enre [...] is—in a fundamental and perhaps ineradicable way—a marketing tool, a standard maintained most doggedly by publishing and booksellers” (x). La clasificación de una determinada obra dentro de parámetros genéricos resulta problemático ya que la literatura, especialmente las obras contemporáneas, suelen incorporar distintas modalidades en la misma novela. Ahora bien, insistimos en el proyecto de la reelaboración de la novela policiaca efectuada por Roncagliolo porque nos permite considerar otro doble código latente; la tensión entre ser un escritor nacional o internacional. Al emplear una modalidad reconocida a nivel mundial para retratar una temática peruana, el autor es capaz de apelar a distintos grupos de lectores. En las siguientes declaraciones de Roncagliolo apreciamos la recepción diversa que su novela ha experimentado en diferentes países:

Cuando presenté *Abril rojo* en Colombia, a todo el mundo le parecía normal lo de la violencia, le parecía de la casa, como si hubiera sido escrita por un colombiano. De las miles de cosas que he aprendido este año una de ellas ha sido lo diferente que es la promoción en cada país. En España mi editora me decía: 'a nadie le importa lo que está pasando en tu país. Esto es un *thriller*.' Y en América Latina el *thriller* no les importaba nada y querían hablar de política. ("Diálogo de la Lengua")

Aunque al lector peruano le interesen los aspectos que tratan la violencia política, la novela se presta a una lectura que responde, en gran medida, a las expectativas genéricas de la estética detectivesca.

Esa posición que oscila entre lo nacional y lo internacional, podría también explicar la necesidad por parte del autor de adoptar una postura de neutralidad en cuanto a la guerra peruana. Por medio de algunos comentarios públicos, Roncagliolo niega abogar por la defensa de una ideología específica, usando como excusa la naturaleza del conflicto, y el hecho de que ambos lados cometieron abusos. Si pensamos en esa postura neutral a la luz de la tensión entre ser escritor local o cosmopolita, podríamos concluir que si el autor hubiera manifestado abiertamente una posición, hubiera, sin duda, alienado a ciertos lectores nacionales que no compartirían esa perspectiva. La otra cara de la moneda sería que una postura definida hubiera perjudicado aspectos estéticos, y de este modo, hubiera perdido el público extranjero que no tiene interés en el componente político.

Finalmente, a modo de conclusión, la problemática de ser escritor nacional versus internacional expuesto en la novela de Roncagliolo, constituye otro guiño a la

historia literaria de Latinoamérica. Hemos visto varias referencias en *Abril rojo* a la figura y escritura de Arguedas, un autor que mantuvo una polémica en los años 1960 cuando acusó a ciertos autores hispanoamericanos, en especial a Julio Cortázar, de despreocuparse por la realidad americana. Los múltiples préstamos de la obra de Arguedas junto con la temática de *Abril rojo*, reafirman la preocupación de Roncagliolo por los asuntos de su país. También hay que notar el diálogo regional que supone la novela. Este aspecto se vislumbra mediante la descripción de Ayacucho, “la Comala del sur”⁴⁴ donde conviven los muertos y los vivos, lo cual recuerda el clásico *Pedro Páramo* (1955) del mexicano Juan Rulfo. Y tampoco se puede dejar de lado, el hecho de que el autor es consciente de su parte “internacional,” puesto que cita continuamente la influencia de las películas *El silencio de los corderos*, *Seven*, las historietas como *From Hell* de Alan Moore y otros más. Por lo tanto, *Abril rojo* constituye una novela que se abre hacia el mundo globalizado sin dejar de lado su país de origen.

⁴⁴ Durante una charla con un entrevistador mexicano que notó la similitud con Comala, Roncagliolo responde, “Creo que Ayacucho es una Comala del sur. Desafortunadamente es real. Comala tiene la excusa de que se la inventaron. Ayacucho está ahí, los muertos ahí están. Me gustan mucho los fantasmas de Rulfo, pero plagio tantas cosas a la vez que no tengo muy claro qué es lo que uso conscientemente” (“La Comala del sur en *Abril rojo*”)

3. La literatura reconciliatoria y *La hora azul* de Alonso

Cueto

La memoria está hecha de palabras porque no hay material más imperecedero. En realidad, el único deber de un escritor es el de aprovechar las historias que circulan a su alrededor y convertirlas en historias propias.

Alonso Cueto

En su *Dicionário de termos literários*, el brasileño Massaud Moisés define al vocablo literario “epígrafe” de la siguiente manera:

Modernamente, o vocábulo passou a designar os fragmentos de textos que servem de lema ou divisa de uma obra, capítulo, ou poema. Pode ocorrer logo abaixo do título de um livro, quando o escritor pretende sugerir que o elaborou inspirado naquele pensamento; ou ainda à entrada de um discurso, capítulo de obra extensa, ou composição poética. Por vezes, não existindo vínculo entre ela e o conteúdo da obra, funciona como mero enfeite ou demonstração pueril de conhecimento. [...]

A epígrafe obedece não só a imperativos da moda como tendências ideológicas e subjetivas: de certo modo, basta o seu exame para nos fornecer uma idéia da doutrina básica de um poeta ou romancista, o seu nível cultural, etc. (*Dicionário*)

Estos fragmentos también suelen establecer el tono de la obra e incluso prefiguran los temas y sucesos que se abordarán. En el caso de los epígrafes que inician *La hora*

azul (2005) de Alonso Cueto, hay un claro nexo entre éstos y el contenido de la novela, tanto en términos temáticos como en cuestiones ideológicas. La primera cita proviene del libro-reportaje investigativo *Muerte en el Pentagonito* (2004) de Ricardo Uceda y sirve para anunciar uno de los acontecimientos claves de la obra, “[u]na joven detenida, menor de edad, había sido convencida para pasar la noche en la habitación de un alto oficial de Los Cabitos. [...] La madrugada del 3 de marzo la detenida escapó” (epígrafe 1). Asimismo, al ser una fuente marcadamente no ficcional, Cueto sugiere que su novela entra en diálogo con la historia reciente de su país, haciéndolo a partir de hechos cuya ocurrencia puede verificarse a nivel extratextual, no algo exclusivamente inventado.⁴⁵ El siguiente epígrafe que encontramos referencia la carga ideológica, y procede de la novela *La velocidad de la luz* (2005) del español Javier Cercas, “—Sí —dije, y casi sin darme cuenta añadí—: A lo mejor uno no es sólo responsable de lo que hace, sino también de lo que ve o lee o escucha” (epígrafe 2). Obviamente, la alusión a Cercas pone en evidencia el papel del individuo al percatarse de una injusticia social. Esta cita alude al sentimiento de obligación que experimenta el narrador de *La velocidad de la luz* con respecto a la necesidad de contar la historia del personaje de Rodney y las atrocidades cometidas en My Khe durante la guerra de Vietnam. Resaltamos la integración de los epígrafes puesto que hacen parte de una dualidad esencial que ha de caracterizar la novela de Cueto: la representación simbólica de la historia peruana y la toma de conciencia de esa misma historia difícil.

⁴⁵ Con respecto a las fuentes de su novela, Cueto afirma lo siguiente: “[e]sta historia en realidad tuvo su origen en una conversación que sostuve hace algunos años con el periodista Ricardo Uceda. [...] Se trata de una historia real. Los protagonistas de esta novela están vivos. También me sirvió una relectura de *Nocturno hindú*, de Antonio Tabucchi, en donde el protagonista vive toda una travesía buscando a una persona” (“Con Sendero perdimos todos”).

Es decir, además de prestarse a una lectura acerca de la problemática del terrorismo y la respuesta correspondiente del gobierno, *La hora azul* permite que el lector tome conciencia de su “complicidad” y que asuma su responsabilidad de indagar en lo que había sucedido. Para Gustavo Faverón Patriau, esta novela constituye la primera de las obras “ideológicamente afines a la doctrina reconciliadora avanzada por el Informe final de la Comisión de la Verdad” (“La otra guerra”). La obra comparte con el documento oficial referenciado por Faverón el afán de determinar responsabilidades por las atrocidades cometidas en esta lucha sangrienta, censurando a todos los culpables para que quede en la memoria colectiva de la sociedad y sirva de aviso de un hecho que podría ocurrir otra vez. Adicionalmente, ambos textos predicán la necesidad de no dejar que se imponga la indiferencia con respecto al conflicto interno de las últimas décadas. En el presente capítulo, estudiaremos la manera en que la novela busca sacudir al lector a fin de que reflexione críticamente sobre el pasado violento del Perú, por medio de un análisis temático y formal, ya que, conforme a la aproximación que llevamos desarrollando en este trabajo, constan de elementos interdependientes.

A partir de su primera publicación en 1983, los relatos de *La batalla del pasado*, Cueto se ha ido destacando como una de las figuras más importantes en el ámbito cultural del Perú contemporáneo. Además de desempeñarse como profesor de periodismo en la prestigiosa Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), es columnista regular en el diario *Perú21* y participa frecuentemente en diversos festivales de literatura, congresos y talleres de escritura. No hay duda de que constituye una figura pública tanto en su país como en el extranjero. Incluso, conviene señalar que de los autores tratados en el presente estudio, Cueto es el único radicado en el Perú, un

detalle cuya significación se ha explicado en la introducción. Puesto que existe una larga tradición de autores peruanos (y, por extensión, latinoamericanos) que han visto la necesidad de partir de su patria por diversas razones (Vallejo, Vargas Llosa, Ribeyro, Bryce Echenique, Benavides, Roncagliolo, Iwasaki entre muchísimos más), no extraña que, con relativa frecuencia, Cueto haya tenido que enfrentar interrogantes sobre las razones de su permanencia nacional. Al respecto, dice el autor limeño:

 Mi elección de vivir en Lima es tan misteriosa como cualquier otra. Podría decirte que me interesa recoger el habla de los personajes. Encuentro interesante observar los movimientos de emergencia social en el Perú de estos tiempos y que nuestro país es un productor natural de las historias turbulentas y tensas, de las que se alimenta cualquier escritor. Todo eso abonaría a favor de la elección de vivir aquí. [...] Sí creo, sin embargo, que me interesa siempre pasar temporadas cortas o largas fuera de mi país justamente porque desde fuera puedo a veces observarlo mejor.

 ("La muerte")

Las palabras del autor muestran el fuerte interés en abordar una temática explícitamente nacional. A pesar de plasmar historias concentrando su atención en temas individualistas, la preocupación por la realidad social de su país también constituye un componente característico de su narrativa.

En cuanto a su producción literaria, Cueto es un autor ciertamente prolífico, quien hasta la fecha ha elaborado diez novelas, cinco colecciones de cuentos, dos libros de ensayo y una obra de teatro. La primera etapa de su carrera artística se caracteriza por un enfoque en los desafíos de la vida sentimental, o como dice el

escritor, “[m]e interesaba más la intimidad de los personajes, las relaciones íntimas entre ellos: el amor, los celos, la inseguridad” (“Lo fundamental”). Aunque estas obras primerizas aludían a la época de violencia de manera tangencial, con su novela *Grandes miradas* (2003), se inicia un interés profundo en explorar los temas políticos. Es una obra que reproduce la corrupción y crueldad del fujimorismo, encarnada en la imagen del jefe del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN), Vladimiro Montesinos.⁴⁶ Pero ha sido el éxito de *La hora azul*, novela que ganó el Premio Herralde en 2005, lo que le ha llevado a ocupar una posición de reconocimiento en el panorama literario en lengua española.

La hora azul entra en el debate sobre la guerra desde la perspectiva de la clase acomodada limeña. Es la historia de un abogado exitoso, Adrián Ormache, que se encuentra involucrado personalmente en el conflicto peruano tras la revelación de un secreto de familia. Su padre, un oficial de la Marina y antiguo torturador en Ayacucho, había sido responsable de las muertes de varios campesinos inocentes, sospechosos de ser terroristas de Sendero Luminoso. Enamorado de una de sus prisioneras, el militar impide su ejecución y la lleva a vivir con él en el cuartel. La obra narra la búsqueda emprendida por Ormache para encontrar a Miriam, la mujer en cuestión. La investigación resulta en el hallazgo de la ayacuchana y en el descubrimiento de la existencia de un niño, Miguel, producto de esa relación ilícita, mientras que implica una transformación psicológica y de conciencia del protagonista. La ambigüedad ideológica

⁴⁶ *Grandes miradas* fue adaptada al cine en 2006 bajo el título “Mariposa negra.” Dirigida por Francisco Lombardi sobre un guión que fue escrito por Giovanna Pollarolo, la cinta fue nominada a los Premios Goya, y se suma al corpus creciente de películas peruanas que evocan el periodo de terrorismo y dictadura.

en esta novela radica en la complejidad de los personajes, figuras que destacan por sus múltiples contradicciones. Cueto evita una visión maniqueísta de la guerra al presentarnos individuos, que aunque investidos con características aborrecibles, son capaces de exhibir cierta humanidad. Por supuesto, la otra cara de la moneda sería el tratamiento de los personajes tradicionalmente percibidos como “buenos” quienes no carecen de defectos. A continuación, comentaremos la manera en que el autor retrata ese tejido social complejo por medio de un estudio sobre el tratamiento de ciertos personajes protagónicos y los ambientes en que se mueven.

Pese al hecho de que se trata toda la gama social, no cabe duda que la clase media-alta capitalina es el blanco (*no pun intended*) de la crítica en la novela. Filtrado por la perspectiva del narrador entramos a un mundo privilegiado de cocteles, largas cenas de lujo, viajes a Miami y al Caribe, ropa impecable y sobre todo, de preocupaciones frívolas. Se describe una sociedad de élite que vive en las zonas más cotizadas de Lima, sintiéndose cómoda por residir en esa especie de “gueto dorado”⁴⁷ como sugiere el comentario de Adrián, “[h]abía vivido siempre en ese mismo barrio. [...] Un poco más allá estaba la casa de mi madre. Más allá, el local de mi colegio. Ese sistema de calles que abarcaba San Isidro, Miraflores, y toda esa red de casas limpias” (137). La caracterización de este sector de la sociedad peruana se centra en su actitud racista, clasista y de superioridad, y además, evocando “El Ekeko” de Benavides y *Abril rojo* de Roncagliolo en su falta de empatía para sus compatriotas de las regiones periféricas y los asuntos que les afectan. En boca de Claudia Ormache, la

⁴⁷ El “gueto dorado” es una alteración del término sociológico “gueto” para describir la autosegregación de los ricos.

esposa del abogado, se nota una postura racista no muy sutil cuando expresa su desaprobación al interés que su marido muestra por Miriam, refiriéndose a ella como a una “india cualquiera” (133 y 295). Al final de la novela circulan rumores de que Adrián se había liado amorosamente con una empleada doméstica, un chisme que surge cuando pasea por las calles con Miguel. Esta imagen provoca la burla de sus amigos, “[a]lgunos se ríen de eso a mis espaldas, mi affaire con una *chola*, dicen, felizmente que Claudio lo perdonó” (301, énfasis agregado). En esta instancia se integra el prejuicio racial, y al mismo tiempo social o de clase, a través del vocablo “cholo/a,” que en el entorno peruano se presta a múltiples connotaciones dependiendo del contexto comunicativo y del interlocutor.⁴⁸ El estudio “Framing the Peruvian Cholo: Popular Art by Unpopular People” de Milagros Zapata Swerdlow y David Swerdlow presenta varias interpretaciones del calificativo ‘cholo’ en el Perú. Para empezar, los autores distinguen entre cholo y mestizo; el primero, es una persona percibida como más indígena que blanca, mientras que el segundo se refiere al individuo que exhibe más rasgos blancos que indígenas (110). Otras descripciones incluidas en el trabajo consideran lo despectivo del término, lo cual se vislumbra en la perspectiva de Magnus Mörner, quien lo tacha como un “usually derogatory term [...]. Yet it probably emerged as an expression of the suspicion that an individual claiming Mestizo status was merely and Indian trying to escape his own oppressed condition” (110). Por último, también citada

⁴⁸ “Cholo/a” es un término que se utiliza desde los Estados Unidos hasta la Patagonia, y suele expresar la condición racial/cultural de una persona. En el Perú, a pesar de tener un matiz negativo, al ser apropiado por grupos marginales se usa como expresión reivindicativa. Por otra parte, el vocablo también posee un tono “afable” como vemos según se lee en el texto de Cueto, “[m]ando a las gringas a la mierda, me consigo una buena chola aquí que me cuide, me cocine” y más adelante, un personaje comenta sobre “una chola riquísima” (42 y 77).

en la investigación susodicha, es la definición abordada por Vargas Llosa en su colección ensayística-autobiográfica *El pez en el agua* (1993):

En la variopinta sociedad peruana [...] *blanco* y *cholo* son términos que quieren decir más cosas que raza o etnia: ellos sitúan a la persona social y económicamente, y estos factores son muchas veces los determinantes de la clasificación. Esta (sic) es flexible y cambiante, supeditada a las circunstancias y a los vaivenes de los destinos particulares. Siempre se es blanco o cholo de alguien, porque siempre se está mejor o peor situado que otros, o se es más o menos pobre o importante, o de rasgos más o menos occidentales o mestizos o indios o africanos o asiáticos que otros, y toda esta selvática nomenclatura que decida buena parte de los destinos individuales se mantiene gracias a una efervescente construcción de prejuicios y sentimientos [...]. (13-14)

Como bien señalan Zapata Swerdlow y Swerdlow, pese al énfasis que Vargas Llosa pone en el componente económico y clasista de la palabra, ésta no excluye la carga racial (111). Asimismo, se resalta su potencial sentido peyorativo. Vargas Llosa plantea una jerarquización socio-racial donde se percibe que lo blanco es el ideal mientras que lo cholo significa una raza poco deseable, donde la gente se valora en base a estos extremos. El uso de “chola” en este caso específico, al final de la novela de Cueto remite a ese mismo prejuicio al que alude el autor del Boom. Cuando los residentes de San Isidro contemplan a Ormache andar con Miguel y suponen que es su hijo, la idea de un enredo amoroso se vuelve aun más escandalosa por ser una relación con una mujer de rasgos más indígenas que blancos. Aunque la frase “con

una chola” se presenta como un comentario secundario, en realidad Cueto pone en evidencia el problema de racismo en su país, una actitud tan corriente y establecida en la sociedad peruana que forma parte de la cotidianidad.

Otra crítica que se manifiesta en repetidas ocasiones es la ignorancia de la clase privilegiada con relación a los años de guerra interna. Al respecto, José Miguel Oviedo asevera que “Adrián no sabe que, como muchos miembros de su clase, ha vivido de espaldas a la realidad de su propio país, aun en medio de la terrible ola de violencia que lo desfiguró y casi lo destruyó” (“La hora de la violencia”). Para hacer hincapié en la ignorancia de Ormache, el narrador nos muestra al personaje intentando educarse con respecto al tema de la guerra, “[e]l vendedor me recomendó una serie de libros sobre la guerra de Sendero. Encontré un libro delgado, de unas cien páginas, publicado por la Defensoría del Pueblo que se llamaba Las voces de los desaparecidos” (159). Tan remota es la memoria de los disturbios internos que nuestro narrador ve la necesidad de estudiar libros de historia y de testimonio. Este desconocimiento también se hace evidente durante las conversaciones que Adrián mantiene con los auxiliares de su padre, y el abogado admite que “[e]ra algo que en Lima ni nos imaginábamos” (69). Después de reunirse con los ex militares Ormache le resume a su esposa algunos detalles sobre lo que hablaron, lo cual reproducimos a continuación:

Me contaron un montón de cosas, montones de historias de torturas y ejecuciones. ¿Pero qué cosas? [...] Los oficiales botaban los cuerpos de los muertos en un barranco de basurales para que los chanchos se los comieran y los familiares no pudieran reconocerlos. Una vez tres

soldados mataron a un bebe⁴⁹ delante de su madre y luego la violaron junto al cuerpo de su hijito. No me sigas contando, pidió. Bueno, pero en realidad todo esto era una respuesta a lo que hacían los de Sendero Luminoso, que quemaban vivos a sus prisioneros y les colgaban carteles a los cadáveres carbonizados. [...]

Claudia exclamó en voz baja pero qué horror, no puedo creer que haya pasado algo así, y siguió su camino hacia la sala.

(88-9, énfasis agregado)

Tras el recuento espeluznante de la crueldad de la guerra, la esposa de Ormache continúa con su rutina diaria como si estas descripciones fueran pormenores que no afectan su mundo privilegiado. De esta forma, Claudia encarna la imagen del sector pudiente del Perú, el cual desconocía el conflicto interno que estallaba en el país hasta que los atentados llegaban a Lima. Este mismo conjunto de la población lograría, posteriormente, bloquear sin mayores dificultades la memoria de los acontecimientos aterradores.

Sin embargo, también apreciamos una suerte de “reconciliación burguesa” en la novela que se expresa en la evolución del personaje-narrador Adrián. Si en un principio, el protagonista llevaba una existencia cómoda pero vacía como sugieren las siguientes palabras de Ormache, “[n]o tenía por qué hacer nada contra las sólidas murallas que me rodeaban. Mi éxito era un somnífero,” la experiencia de enfrentarse al pasado de su padre (y, por extensión de su país), resultan en una clara toma de

⁴⁹ El lector notará que el vocablo “bebe” no lleva tilde. No se trata de un error ortográfico sino de un peruanismo y muestra el interés del autor por reflejar una lengua autóctona. A través del nivel lingüístico, percibimos otra manera en que se manifiesta la preocupación por los asuntos nacionales.

conciencia (18). Para poder estimar cómo la novela retrata esta transformación, hagamos una trayectoria del desarrollo de Adrián como personaje. Cuando conocemos al narrador presenciamos a un hombre que rebosa la imagen viva del éxito. Adrián existe por la rutina, la organización y el vestirse bien. Pero en estas primeras páginas también vemos un punto débil en el abogado, un aspecto de su persona que hace que el lector presienta que detrás de cómo se proyecta al mundo exterior, en realidad, las apariencias engañan. Observaremos que Ormache pasa por varias etapas existenciales; en los capítulos iniciales se trata de una autocomplacencia incómoda, pasando por una época en que su mundo ordenado se encuentra tergiversado, y culminando en la comprensión de que ya no podía habitar en la indiferencia.

A pesar de describirse como un individuo a gusto con su vida, el narrador recuerda unos sueños recurrentes que se caracterizan por la violencia absurda. Una de estas escenas oníricas imagina a Ormache desnudo en medio de un banquete, blandiendo una botella de ketchup que luego se convierte en pistola y que él apunta hacia los invitados a la cena y después a sí mismo. Cueto crea un personaje cuya vida aparece exageradamente cómoda que incluso se encuentra algo entumecido, y al mismo tiempo con el recuento de los sueños, se notan ciertas fisuras psicológicas. Adrián vaga por su mundo aventajado sin propósito fijo, sin interés. Pero todo cambia cuando muere su madre y encuentra la carta escrita por Vilma Agurto detallando la violación cometida por su padre. La reacción inmediata de Ormache ante esta información consiste de un temor a que salgan a la luz ciertos datos que empañarían su reputación:

Lo que me preocupaba más era que la sombra de ese episodio se proyectara sobre mi bien ganado prestigio. De divulgarse, la historia de mi padre podía por supuesto afectar a mi imagen profesional. Un abogado no debe tener un asomo de mancha en el terno o en el alma.

(55-56)

Queriendo verificar lo sucedido en Ayacucho, Adrián llama a Chacho Osorio, ex soldado de la Marina y lo invita a almorzar. Aunque el abogado muestra su preocupación por lo que significa enterarse del papel de su padre durante la guerra, todavía mantiene unos pensamientos bastante frívolos dada la gravedad de la situación, “[p]ensé que mi escritorio era demasiado pequeño. Quizá podía mandarlo a ampliar algún día” (65). Al intercalar el deseo de remodelar el despacho en medio de la ‘investigación’ personal sobre lo que ocurrió en el conflicto, es evidente que el autor nos está retratando un personaje contradictorio, en vías de transformación, pero que sigue aferrado a lo superficial, a los símbolos de su estatus social. Esta percepción se acentúa un poco más adelante en la escena en que el narrador decide hacerle frente al intento de Chacho y la señora Agurto de chantajearlo. Es de esperarse que Adrián se indigne al ser víctima de una estafa; no obstante, la manera en que él efectúa un reclamo revela su autopercepción dentro de la estratificación social peruana:

¿Pero no te das cuenta que la gente de los canales de televisión es amiga mía y la de los periódicos también? [...] Pero no me entiendes, vieja bruta. ¿Con quién vas a hablar? ¿A quién vas a llamar? [...] Aquí con estas fotos traigo a la policía, mañana cerramos este local, ¿a quién van a creerle, a ti o a mí? (126)

Vemos claramente que Ormache presume de los contactos que él tenía gracias a su posición social. La necesidad de recurrir a amenazas clasistas muestra la actitud de superioridad que todavía caracterizaba al personaje. Tras la confrontación, Adrián es visitado por Guayo Martínez, otro ex militar del pelotón de su padre y éste trata de justificar las acciones de su antiguo compañero, “pero es que Chacho no tenía plata pues, no tenía ni qué comer en ese entonces” (131). Esta explicación no le satisface a Ormache y en seguida empieza a lanzar un aluvión de invectivas y amonestaciones. Mientras Adrián gritaba sus insultos, “la cara de Guayo se mantenía inmóvil [...], la única señal de vida eran los ojos que se agrandaban,” y al final, el ex militar se retira sin decir otra palabra. La doble imagen del abogado exitoso expresándose en un tono bastante condescendiente, y la resignación de Martínez evitan que el lector se identifique por completo con el protagonista-narrador. Por un lado, ante el intento de chantaje, la reacción de protesta de Ormache se comprende. Sin embargo, la arrogancia y lo que motiva su preocupación, lo cual se resalta cuando él repite “[q]uiero averiguar quiénes saben de esto. No me conviene ningún *escándalo* [...],” hacen que el lector mantenga cierta distancia con el personaje principal, símbolo de la clase alta peruana (133, énfasis agregado). De esta manera, Cueto le da un toque de complejidad y humanidad a su protagonista. Con la presentación de esta figura ambigua, se elude tanto la empatía como el reproche hacia Ormache. Este mecanismo caracterizado por la ambivalencia encaja bien en la novela ya que también se extiende al tratamiento del conflicto interno peruano, una postura que, como habíamos señalado, no se alinea abiertamente con ninguno de los grupos. No obstante, el episodio que narra las circunstancias de la extorsión, marca el primer paso en la transformación de

Ormache. A partir de esa instancia, el protagonista intenta localizar a la mujer que fue la cautiva de su padre, y durante el proceso de investigación, llega a examinar la historia reciente de su país.

En esta segunda etapa de evolución, vemos cómo el narrador rehúye sus responsabilidades para entregarse completamente a la búsqueda de Miriam. La obsesión de Adrián por encontrar a la prisionera ayacuchana provoca tensiones y la ira de su esposa quien afirma, “[l]o que pasa es que quieres un pretexto para apartarte de la familia” (133).⁵⁰ A pesar de las protestas de su mujer, Ormache sigue buscando la verdad de su padre y en el proceso, abandona la autocomplacencia que había dominado su vida. Alistando la ayuda de su secretaria, él llama a varios propietarios de terrenos en la zona donde Guayo había visto a Miriam trabajando en una bodega. Incluso se presenta personalmente en los domicilios u oficinas de algunos de los dueños, pero no logra hallarla en Lima. Concluida la búsqueda frustrada, el protagonista viaja a Ayacucho. Antes del viaje, decide educarse sobre el tema de la guerra y compra un libro que trata de “historias, todas anónimas, de personas que habían estado en Ayacucho durante los años ochenta” (159). Ormache lee estos

⁵⁰ Como asevera acertadamente el novelista y crítico peruano Enrique Congrains, además de abordar la problemática de la guerra civil, la obra también presenta “un panorama sombrío sobre uno de los pilares de la sociedad burguesa: el matrimonio.” Congrains concluye que:

el matrimonio deviene en una simple y pura inercia. [...] [A]unque el ejército, la burguesía, el Estado, ganaron la guerra civil contra Sendero Luminoso, *La hora azul* de Alonso Cueto deja entrever que esa misma burguesía sigue enfrascada en esa otra silenciosa y múltiple guerra civil, aquélla en que devienen la mayoría de relaciones conyugales. Más claramente, *La hora azul* no se agota en presentarnos las consecuencias bastante posteriores, veinte años después, de la guerra civil, sino que como tema no central dentro de la novela hace un diagnóstico realista de la trampa matrimonial, o sea de la familia, y recordemos que la familia, dicen, es el verdadero y principal tejido de toda sociedad. (“Reflexiones”)

testimonios y aun conoce a víctimas de carne y hueso del conflicto durante su viaje a la provincia serrana. Su estudio e investigación producen una impresión duradera en la conciencia del narrador, y comenzamos a notar un autocuestionamiento con respecto a su papel en la sociedad. Lo que percibimos es un acercamiento al “Otro” que, hasta el momento, Adrián realmente no se había planteado.⁵¹ Esta idea se refleja en la conversación que él mantiene con Guiomar, mujer originaria de la sierra quien articula la distancia étnica entre Ormache y los ayacuchanos. La conversación suscita la siguiente respuesta del narrador: “yo supongo que quieres hacerme sentir culpable. Pero no tengo por qué sentirme mal. No tengo la culpa de no saber nada de él. ¿Tengo la culpa?” (183, énfasis agregado). Poco a poco, el protagonista se pregunta sobre su relación con la otredad, y vemos cómo empieza a concientizar la falta de integración social en su país. Más adelante, tras visitar el campo de concentración que era el Estadio de Huanta, apreciamos la empatía del narrador con el sufrimiento del Otro colectivo de esta región andina. Ahora bien, conservando la caracterización ambigua del personaje, en medio de reflexiones sobre la tortura masiva, se presentan dos comentarios “cómicos.” El primero es la referencia a un artículo periodístico que se burla de las víctimas: “con los cuerpos de los muertos en ese Estadio se podría haber dado cien veces la vuelta al perímetro, y eso considerando que la gente del lugar no era muy alta (una broma de buen gusto, de algún periodista)” (171). La inclusión de este chiste y la subsiguiente intervención sarcástica del narrador parecen estar fuera de

⁵¹ En el primer capítulo abordamos el concepto de la otredad desde la perspectiva espacial, un aspecto que retomaremos más adelante en el presente apartado. Sin embargo, de manera general, el Otro se define como un individuo al que el grupo social dominante percibe como diferente en un nivel particular. La otredad se manifiesta en diversas formas: raciales, de nacionalidad, origen étnico, religión, posición social, ideología, orientación sexual y género.

lugar tomando en cuenta las previas descripciones de masacres, y podrían interpretarse como otra manera de presentar a Ormache desde un ángulo contradictorio. Por otra parte, la inserción de la broma se remite a la forma en que los individuos o la sociedad se familiarizan con un fenómeno que se va haciendo cotidiano, un mecanismo de tolerancia que permite “sobrevivir” emocionalmente en una atmósfera cargada de violencia. Como señala Diana Taylor:

Humor has helped people create communities of resistance and develop survival strategies. [...]

It seems unethical to even think of mitigating the brutality of acts in which one person violates the rights and personhood of another. Yet there are artists who take this challenge on as well.

(“Humor and Violence”)

El segundo comentario revela un elemento clave en cuanto a la perspectiva del protagonista-narrador:

Otra idea cómica: quizá esa ventana –ver esa ventana, atisbar en ese trozo de vidrio rajado, reconocer la luz– le había permitido a alguien resistir un tiempo más de lo usual, la esperanza de esa claridad quizá había prolongado su agonía, la había hecho más soportable al comienzo, y más innecesariamente larga, quizá la esperanza es lo peor que le puede ocurrir a uno, prolonga el sufrimiento o quizá no, quizá esas ventanas no habían servido de nada, *eran especulaciones de alguien que mira ese vidrio desde afuera*. (171-2, énfasis agregado)

Al reconocer la imposibilidad de verdaderamente conocer al Otro, Cueto vislumbra la variedad de perspectivas posibles. De esta forma, también anticipa la oposición a la perspectiva de un blanco limeño sobre acontecimientos de la guerra que ocurrieron en la sierra.⁵² Por más que se indague en las tradiciones, la historia y el sufrimiento de la otredad, el tratamiento/la perspectiva desde fuera de la cultura siempre va a ser una visión incompleta. Sin embargo, el escritor parece comunicar la importancia del intento de reconocer y conectar con el Otro. Este intento fomenta el desarrollo personal de Ormache. Al respecto, en un acto simbólico de su transformación incipiente, en vez de volver a Lima en avión, él opta por el tedioso y largo viaje en autobús como lo hacen la mayoría de serranos. Ya instalado en su asiento, las reflexiones del mismo narrador resaltan lo significativo de su estadía ayacuchana: “sentí que las imágenes que había despertado en ese viaje eran una bendición que iba a acompañarme siempre [...]” (193).

Armado con nueva información sobre Miriam, Ormache continúa su investigación nada más regresar a la capital. Consecuentemente, la encuentra, y este evento implica la total tergiversación del mundo que él conocía. Después de un periodo en el cual la ayacuchana no quería saber nada del abogado, empiezan a verse una vez por semana. En estas citas que él oculta de Claudia, Miriam le cuenta sobre el tiempo que pasó con el padre de Ormache, su fuga y posterior traslado a Lima. Pero el tema de conversación que más le importa a la ayacuchana es Miguel, su hijo. Adrián

⁵² Refiriéndose a la novela *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2008), José Vadillo lanza una crítica a los autores costeños la cual se ha repetido varias veces, “A Thays le ha sucedido lo mismo que a Roncagliolo o Cueto: Su problema al describir Ayacucho y Oreja de Perro, zonas que no conocen o no han investigado lo suficiente, es que más parece una imagen de postal intercambiable con cualquier lugar” (“¿Y dónde está Oreja de Perro?”).

también muestra bastante interés en su medio hermano, indicando en varias ocasiones que quiere conocerlo y ayudarlo. Como vemos, no hay duda de la presencia de un cambio radical en el comportamiento de Ormache debido a que se intensifica la obsesión por la amante de su padre. Se observan varias escenas que refuerzan la imagen de un hombre totalmente conducido por sus sentimientos: elude las reuniones sociales, mientras hace el amor con su esposa imagina el rostro de Miriam e incluso, en el trabajo, no se concentra y comete constantes errores. Según se lee en el texto, apreciamos una escena particularmente indicativa de la transformación psicológica que experimenta el narrador:

Entonces ocurrió un hecho extraño. Apenas Pozuelo hizo una pausa en su discurso, me puse de pie, caminé hasta la puerta y me fui. Pasé a su lado y bajé las escaleras. [...]

Me encontré de pronto en la calle.

Había dejado a un buen cliente sentado en mi oficina y estaba aferrado al timón de mi auto. El celular sonó y lo apagué. (232-3)

El episodio citado arriba difícilmente hubiera ocurrido en la época anterior cuando Adrián vivía de acuerdo al perfil de un abogado exitoso. Si estos detalles no fueran suficientes para representar la evolución del personaje, también observamos cómo la amistad creciente entre Ormache y Miriam se convierte en una relación romántica. Al presentarse la completa inversión del mundo de Adrián, se establecen las condiciones para que el protagonista-narrador pueda realizar un nuevo papel dentro de la sociedad. Recordando el epígrafe que alude a la novela de Cercas, se trata de practicar un modo

de vivir que renuncia a la indiferencia y se responsabiliza por todo aquello que lo rodea, lo que ve y escucha:

Yo me había acostumbrado a descartar los pequeños problemas del mundo afuera con una mueca [...]. La muerte, la pobreza, la crueldad, habían pasado frente a mí como accidentes de la realidad, episodios pasajeros y ajenos que había que superar rápidamente. Ahora en cambio me parecían dádivas recién reveladas. (271)

Con la muerte de Miriam, Ormache refleja esta nueva conciencia al querer asumir el rol de protector de Miguel, lo cual no se limita a la ayuda económica. El abogado también le pone en contacto con una psicóloga y le anima a seguir cursos de preparación para la Universidad de Ingeniería. Cultiva una amistad genuina y a la vez, se preocupa por el futuro del hijo de Miriam. Empero, es preciso indicar que la concientización que experimenta el protagonista en la novela tampoco se plantea en términos idealistas. El narrador no cree que él como individuo pueda o vaya a cambiar la situación social del Perú:

Es obvio que yo no voy a hacer nada por remediar esa injusticia tan enhebrada a la realidad, no puedo hacer nada, no voy a ayudarlos, a lo mejor tampoco me interesa. Y sin embargo haber sabido sobre tantas muertes y torturas y violaciones ahora me entristece tanto, y también me avergüenza un poco, no sé por qué. No voy a olvidarlos. Aunque sólo me lo diga a mí mismo, y a ella. (274)

Aunque estos comentarios se tiñen de pesimismo, notamos la toma de conciencia de Ormache. La experiencia de acercarse al Otro va a permanecer en su memoria. Si

bien el narrador vacila y no confía que podrá sostener esa actitud positiva, al final de la novela, todavía sigue visitando a Miguel. Este hecho parece sugerir que la nueva perspectiva de Ormache no se trata de una condición efímera. A nivel social, la novela propone la idea de que este gesto de empatía y/o reconocimiento, por mínimo que sea, es un primer paso en la dirección correcta. Esta problemática revela la asunción de una postura socio-política definida, la idea de sentar las bases para transformar la sociedad peruana y forjar un futuro en que se comprometa a derribar las barreras raciales.

Cueto ha dicho en repetidas ocasiones que él considera su novela como un cuento de hadas al revés: “[e]n los relatos tradicionales los personajes viven en la realidad y entran al reino encantado. En esta historia, en cambio, el protagonista vive en un reino encantado y se topa de pronto con la realidad [...]” (“Secretos de familia”). A través de la caracterización de Ormache, hemos visto claramente el contacto del narrador con la experiencia vivida por sus compatriotas, una suerte de “descenso a la realidad.” El reconocimiento del Otro ha implicado una transformación de conducta y de pensamiento en Ormache que se caracteriza por el compromiso social: “[l]a llegada de Miriam había abierto las puertas del palacio de la indiferencia en cuyos salones hasta entonces me había acomodado” (271). A modo de conclusión, la toma de conciencia del narrador que se expresa mediante la preocupación por el Otro, subraya el carácter ético de la novela. A lo largo de la obra presenciamos el viaje simbólico de Ormache, un mecanismo que busca fomentar el pensamiento crítico del lector. Pero al mismo tiempo, como hemos señalado, el proceso de acercamiento al Otro y la evolución del protagonista no se presentan sin complicaciones. En otras palabras,

observamos cierta vacilación por parte de Adrián una vez que ha experimentado la concientización. No sabe si la experiencia ha sido en vano o si pronto pondrá los recuerdos de las víctimas de la guerra “a un lado” (274). Esta duda final podría sugerir que el cambio de actitud en el individuo (y por extensión, en la sociedad) es una tarea difícil, pero necesaria. Pese a que Adrián se reacomoda a la rutina de abogado exitoso, mantiene la amistad con Miguel, y esta muestra de compasión, de cierta manera, sirve de modelo para sus familiares. Su esposa, por ejemplo, cuando se entera de la existencia de Miguel, prefiere que esa información no se revele. Más tarde, sin embargo, ella se vuelve menos hostil y hasta amable: “[e]l primer día que llevé a Miguel a la casa, Claudia lo trató con cariño y ahora a veces, sin mirarme, me pregunta por él” (301). De nuevo, se remarca la dificultad (la mujer no puede mirar a su marido cuando menciona a Miguel), empero no la imposibilidad, de relacionarse con los otros. Por tanto, la novela nos deja la impresión de que no se trata de conocer realmente al Otro, sino la importancia de hacer el esfuerzo de aproximarse. A fin de cuentas, Cueto no propone un cambio de actitud ni excesivamente ambicioso ni revolucionario, pero representa una transformación factible.

Ocurriendo paralelamente a la transformación del narrador, a este cuento de hadas al revés, se presenta la yuxtaposición constante entre el mundo privilegiado de la clase alta media y la de los sectores populares. El contraste social se presenta tanto dentro de Lima como en la oposición de la ciudad capital con la provincia. Antes de continuar con nuestro análisis de *La hora azul* en torno a la dualidad ambiental, volvamos a la definición de otredad de Harvey que habíamos citado durante nuestra discusión sobre los cuentos de Benavides. En el trabajo *The Condition of*

Postmodernity, Harvey se apoya en la perspectiva de McHale, identificando la otredad con el concepto foucauldiano de *heterotopía*, como la coexistencia de un “espacio imposible” que consiste en una “gran cantidad de posibles mundos fragmentados, o simplemente, de inconmensurables espacios yuxtapuestos o superpuestos sobre sí mismos” (48, traducción mía). Cueto describe su país en estos términos de la otredad espacial, una entidad heterogénea cuyos habitantes viven cerca unos de otros, pero cuya distancia social es extensa.

Debemos reconocer que el narrador no puede escaparse de su posición social, por lo tanto, notamos que la imagen de los distintos estratos de la sociedad limeña y nacional proviene de una perspectiva de “arriba hacia abajo.” Esta perspectiva no corresponde a un afán totalizador, es decir, no incorpora una multiplicidad de voces.⁵³ Las descripciones parten de la mirada de Ormache, miembro de la clase alta, y revelan una vez más, su falta de conocimiento sobre la gente que no forma parte de su entorno social, los “Otros.” Examinemos los comentarios que hace el abogado antes de ir a una de las zonas humildes de Lima:

Saqué el mapa de Lima. Tenía unas notas informativas. San Juan de Lurigancho era el distrito más poblado, tenía más de un millón de habitantes, era una franja enorme al norte de la ciudad. [...] *Para mí todo era un territorio lunar. Jamás había pensado estar allí.*

(152, énfasis agregado)

⁵³ Aunque predomina la visión de la clase alta limeña, como veremos más adelante, la integración de otras perspectivas también se presenta en la novela. Se observará, específicamente, a través de los extractos de testimonio que proveen una mirada del conflicto desde las víctimas de la violencia, los grupos marginales de la sociedad peruana.

La necesidad de resaltar los datos de San Juan de Lurigancho trae a la mente del lector la imagen de Ormache leyendo una guía turística como si fuera extranjero en su propia ciudad. Además, vemos la manera exagerada en que el narrador considera a las barriadas, “territorio lunar,” que no solamente enfatiza lo foráneo de esta zona para Ormache sino también la gran distancia entre el mundo de las élites y las clases populares. La subsiguiente descripción de esta parte del barrio San Juan de Lurigancho donde Adrián espera encontrar a Miriam, representa un lugar en que abunda una mezcla de códigos de ideología izquierdista y de la cultura andina: una estatua del pensador socialista del Perú, José Carlos Mariátegui, un colegio cuyo nombre se toma del dramaturgo marxista alemán, Bertolt Brecht y el restaurante Misky, vocablo que significa ‘dulce’ en quechua. La sección del distrito que visita Ormache se conoce como ‘Huanta Dos,’ a causa de la evidente concentración de migrantes ayacuchanos, destacando uno de los fenómenos sociales más significativos de la última mitad del siglo XX en el país andino: la emigración masiva de la sierra a la costa peruana.⁵⁴ Esta zona capitalina, apodada eufemísticamente “pueblo joven” en el Perú, tiene muy poco en común con el vecindario urbanizado de Ormache y su vivienda de quinientos metros cuadrados. Huanta Dos se caracteriza por calles sin asfalto y construcciones improvisadas. Cuando el narrador llega a la casa que buscaba, nota que la ventana se trata de “un tallo de hojas tiernas sostenido por un palo” (155). Es

⁵⁴ Nuria Vilanova considera la emigración serrana como uno de los cambios más dramáticos en la historia reciente del Perú, “turning the traditionally agrarian people of Peru into urban dwellers struggling for survival in the city” (15). Este “desborde popular,” término acuñado por el sociólogo peruano José Matos Mar, constituye un tema que ha sido tratado por varios autores especialmente los de la denominada Generación del 50 (Sebastián Salazar Bondy, Enrique Congrains, Luis Loayza, Julio Ramón Ribeyro y Carlos Eduardo Zavaleta). Cueto, por tanto, se sitúa dentro de una larga tradición de escritores que aborda la transformación social de Lima, pero a diferencia de sus antecesores, lo hace desde el contexto de la guerra reciente.

decir, se hace explícito el contraste entre los sectores extremos de la sociedad, la brecha tradicional entre los ricos y los pobres. Al mismo tiempo, la novela sugiere una oposición ideológica que también separa a los dos grupos. Por un lado, apreciamos cómo los referentes de izquierda se fusionan con la cultura serrana ya que comparten el mismo espacio en los barrios populares. Por otro lado, el consumismo capitalista (la preocupación por los símbolos de éxito) se relaciona con Ormache y los miembros de su clase. Es más, la Lima del abogado se perfila como cosmopolita, llena de restaurantes de lujo y unos establecimientos que se especializan en comida extranjera (La Eñe, Bohemia). Cueto plantea la coexistencia de diferentes versiones de la capital peruana, múltiples ciudades dentro de la misma ciudad, para recalcar la disparidad social y económica en su país. Además, la caracterización de Lima como espacio de debate identitario sugiere de nuevo la multiplicidad étnica-cultural del país y la constante articulación y rearticulación del imaginario nacional. Al mismo tiempo, la obra indica que en el Perú la heterogeneidad no se ha considerado/no se considera en términos complementarios, sino que constituye un factor decisivo en la desunión de la patria. Es decir, en vez de estimar la diversidad (característica esencialista, ya que hablar de una cultura homogénea en el país andino resulta una conceptualización altamente imprecisa) como impulsor de inclusión social, se utiliza para subyugar ciertos sectores de la sociedad. Tomando en cuenta el contexto de la violencia política, este énfasis en la falta de integración social significa una de las causas subyacentes de la guerra, y demuestra una vez más, el afán de compromiso de la novela.

Como observamos, Cueto incorpora varias oposiciones dentro de la estratificación en la sociedad limeña a lo largo de la obra. Dos casos, en particular,

sirven para criticar los resabios de las divisiones de clases que son todavía vigentes. En una ocasión, el narrador contrapone sus impresiones sobre dos hospitales de Lima: “[e]l silencio unánime y masivo de todos esos cuerpos me volvió a sorprender. Una niña rica con un tobillo torcido hace más ruido que una decena de pobres agonizando, el asunto tiene su gracia maligna después de todo, pensé” (100). Este comentario de Ormache se burla sarcásticamente de la desigualdad social en el Perú. Asimismo, sugiere otro nivel de interpretación: la problemática sobre quién tiene acceso a la palabra, quién puede debatir los temas que afectan al país. La voz de la “niña rica” se describe como imponente y enérgica, mientras que los otros sectores de la sociedad permanecen en el silencio. La yuxtaposición de las distintas maneras de abordar el sufrimiento, el grito versus el mutismo, se puede trasladar al debate que surge en torno a las representaciones artísticas que exploran las dificultades de la nación. Por lo general, y especialmente relativo a la reciente tendencia de indagar en el conflicto contra el terrorismo, los autores limeños (principalmente, escritores masculinos y blancos) han tenido acceso a los medios de comunicación nacionales e internacionales. El debate promovido acerca de la guerra civil se ha dado a través de su visión particular de los acontecimientos históricos. Como consecuencia, se relegan las perspectivas de escritores de otras regiones y de diversas situaciones económicas a un segundo plano. La voz y las opiniones de estos individuos han sido silenciadas. De nuevo, Cueto parece anticipar la recepción de *La hora azul* por parte de ciertos intelectuales, que se opondrán a las ideas expuestas en su novela por razones extraliterarias; el mero hecho de que él tenga la oportunidad de publicar su obra

mientras otros autores no gozan de este privilegio.⁵⁵ Pero a la vez, el autor limeño critica esa práctica injusta del mercado editorial en su contraste entre voz y silencio, mediante la imagen burlona de una chica lamentándose a gritos por una lesión menor junto con la agonía callada del grupo marginal. Al simbolizar el silenciamiento, la cita también evoca la trascendencia del intelectual-artista y su influencia en la sociedad al resaltar la función social que desempeña el escritor.

La siguiente referencia que nos interesa, metaforiza la desigualdad de las relaciones de poder, una constante en la historia de la república. Aquí, Ormache alude a la vasta distancia entre el abogado y su empleada doméstica: “[l]as feroces, inalterables vallas entre ella y yo. Justina y yo. Yo y Justina. Los dos no entrábamos en la misma frase. El señor y la sirvienta (¿así se les llamaba?). Era casi absurdo” (200). Un poco más adelante, en una larga divagación, el narrador representa de manera negativa esta práctica de servidumbre. Percibimos un fenómeno

⁵⁵ Aunque no es nuestra intención de sugerir que el acto de creación sea extremadamente consciente, no hay duda de que el tratamiento de un tema tan delicado como la guerra interna constituye un proyecto que generaría polémica y que un autor estaría atento a la controversia antes de la publicación de su obra. En un país donde el acceso al mercado editorial es sumamente desigual, no es de extrañar que un autor con una biografía como la de Cueto haya reflexionado sobre la recepción de *La hora azul* entre el diverso público lector del Perú. En cuanto a la problemática del mundo editorial peruano, veamos la siguiente anécdota de Daniel Alarcón:

Of course, in some ways, the war is still being fought. A Peruvian writers' conference hosted last year by the Casa de America in Madrid, began as a discussion of the national literature of the last twenty-five years and quickly became a messy airing of grievances, degenerating into an extended shouting match that stretched on for months. In the weeks after the gathering, the arguments played out in the pages of Lima's various newspapers, and again, it came down to a question of access: which authors were being accepted by the elites (or the perceived elites), which were being ignored, and why. Who controlled the publishing in Peru, and how this power was wielded—who, in other words, was allowed to tell the story of the conflict. For the purposes of simplifying a much more complicated debate, a convenient shorthand was created—Andean versus Creole. This reductive binary give birth to others: brown versus white, supporters of Maoist terror versus those who preferred the state-sponsored variety, those working with Indigenous narrative traditions versus those writers more self-consciously cosmopolitan, and on and on. (“Focus: Peru Battlegrounds. Real and Fictional” 122)

deshumanizante que prolonga la opresión de un grupo y frustra la posibilidad de que las distintas clases sociales se comuniquen:

Uno de los misterios de mi casa. Un misterio rutinario. Un hombre alto y blanco que comparte el mismo espacio durante años con una mujer baja y de piel oscura, Justina. Ambos se ven todos los días, durante varios años, pero en todo este tiempo no han cruzado más de cinco o seis frases distintas. Estas frases son los salvoconductos de su tránsito en la casa, las reafirmaciones de sus identidades. Son frases etiquetadas, cáscaras de palabras: buenos días, dígame a la señora que llego tarde, ¿podía servir el almuerzo temprano hoy?, muy bueno el almuerzo, gracias, Justina. Ya, señor. Podíamos convivir en el más sobrenatural y llevadero de los silencios, un silencio hecho de frases conocidas. Apenas sabía algo sobre ella: que era de Cajamarca, que cocinaba bien, que quería a las chicas. Con eso me bastaba. Claro que sí. (200)

Al contraponer el carácter racial y cultural de esta relación de poder, el narrador vuelve a insistir en la cotidianidad del racismo en el Perú. Se trata de una costumbre que hasta cierta manera podría considerarse un vestigio del colonialismo, una tradición cuasi esclavista ya que consiste en la evidente servidumbre y sumisión indígena al sector blanco-mestizo. Sin embargo, a diferencia de la esclavitud antigua, por lo menos en este sistema los empleados reciben un sueldo escaso. Cueto utiliza la institución de servicio doméstico como símbolo que representa las relaciones de clases y de razas en el Perú. Observamos una jerarquización muy definida, y no hay duda sobre los distintos papeles que los diferentes sectores ocupan en la sociedad. Se

indica explícitamente quién es el explotador y quién es el explotado, pero al mismo tiempo, se cuestionan los roles representados en la estratificación social. Y otra vez, se vislumbra la idea de la coexistencia de una colectividad que no se conoce, y que habita en diversos mundos, que, en realidad, comparte el mismo territorio nacional. La referencia al sistema de servicio doméstico como signo de la desigualdad perenne del país en una novela cuyo telón de fondo son los años de violencia política, sirve como otro ejemplo de la reflexión sobre las causas del conflicto y apunta al carácter denunciador de la obra.

Otro contraste social que se expresa en la novela también consiste en un tema de debate de larga trayectoria en el Perú: la dicotomía costa-sierra, Lima versus las provincias serranas. El episodio que narra el viaje de Ormache a Ayacucho muestra una perspectiva sobre el conflicto interno que difiere en varios aspectos de la visión de la clase alta limeña. Si el grupo privilegiado de la capital se caracteriza por el anhelo de olvidar los momentos difíciles de la historia reciente del Perú, en la sierra, la memoria de la violencia ha perdurado. Mientras los acontecimientos de la guerra interna no parecen afectar individualmente a los personajes adinerados de Lima, los residentes de la provincia recuerdan los detalles sórdidos y comparten con el abogado *anécdotas personales* de este periodo de tragedia nacional: “[e]ra terrible nomás caminar por esta carretera. O sea caminar por aquí una cuestión de suerte nomás era. O te agarraba Sendero o te agarraban los militares. Pero peor era Sendero pues” (166). La imagen de Ayacucho que habíamos visto en *Abril rojo*, la caracterización de un “Rincón de los muertos,” se repite en la obra de Cueto: “[l]a gente de aquí no es como la de otras partes [...]. Nadie aquí cree que estar vivo es lo normal. Aquí han

observado siempre la vida con asombro. [...] La muerte es una buena maestra” (182). Puesto que la ciudad andina se considera el centro de la guerra interna, todavía existen ciertos “monumentos” de la época del terror: el estadio que se convirtió en campo de concentración, el cuartel militar y el lugar que servía de fosa común, depósito de cadáveres tanto para senderistas como para militares. El hecho de tener estos “lugares conmemorativos” es otra manera en que Ayacucho se distingue de la Lima que nos presenta la novela. Por último, la dualidad costa-sierra también evoca dos motivos recurrentes de la novela: la distancia entre las clases sociales y el silencio o falta de acceso a la palabra de los “Otros.” Guiomar, mujer que Adrián conoce en un bar ayacuchano, expresa estos temas con un tono pedagógico que se vislumbra en la manera en que ella le describe la lejanía sociocultural de los diferentes grupos raciales y clases sociales del país. De modo que, con el parlamento didáctico de Guiomar, se invierte el papel “tradicional” y paternalista del “blanco que educa al indio,” y sirve como otro catalizador para la toma de conciencia del protagonista. Primero, se destaca la brecha social entre el empleado del restaurante y Ormache: “[p]uede estar a unos metros de ti pero la distancia que hay entre la Tierra y el Sol es menor a la que hay en este momento entre tú y él” (183). En seguida, se plantea la impotencia del sector marginado del país: “[p]ero la gente que se queda callada está mucho peor que los que pueden quejarse, sabes. Poder quejarse, caray, un lujo. El silencio en cambio..., no sé..., es como una cueva” (184). La inclusión (la insistencia, más bien) de las múltiples oposiciones que hemos mencionado apunta a una demostrable desunión nacional. Además, la repetición constante de ideas que corresponden a las divisiones socio-

económicas sugiere el deseo de poner en primer plano la reflexión social, el afán de proponer un debate sobre los grandes asuntos políticos e históricos.

Concerniente a las cuestiones estilísticas, *La hora azul* comparte varios de los rasgos de la novela negra que habíamos enumerado en el capítulo precedente, pero en forma análoga a la novela de Roncagliolo, también se desvía de algunas de las pautas de la modalidad. Según la novelista española Rosa Montero, la obra constituye “una novela negra de la vida misma, que puede ser más negra que cualquier trama policíaca” (Página de web de la autora). El mismo Cueto ha señalado la afinidad de su novela con la narrativa detectivesca, diciendo:

A mí me interesaba eso porque creo que la novela policial lo que hace, de una u otra manera, es plantear la historia como una búsqueda de la verdad. Es decir, vamos a ver la verdad que se encuentra en los datos que hay. Y en los datos hay una serie de pistas, de señales. Hay que interpretar esas señales para llegar a la verdad. En el fondo es un ejercicio intelectual. (“Lo fundamental”)

Como hemos podido observar, la obra trata una búsqueda de la verdad, una investigación personal que a la vez, reabre las heridas de la tragedia nacional de las últimas dos décadas. A continuación, analizaremos los puntos de contacto y divergencia con esta modalidad de literatura popular en términos de patrón narrativo, estructura y perspectiva ética en *La hora azul*.

En su artículo “The Detective is Dead. Long Live the Novela Negra!,” Glen S. Close señala que una tendencia recurrente en la novela negra latinoamericana es la ausencia del personaje prototípico del investigador privado tan común en la vertiente

estadounidense. Citando ejemplos en obras de autores contemporáneos como Santiago Gamboa y Alberto Fuguet, Close mantiene que el detective se encuentra reemplazado como personaje investigativo por la figura del periodista ya que este último sería más verosímil en las sociedades hispanoamericanas (151). Reflejando esa preocupación de especificidad cultural y la búsqueda de verosimilitud, el encargado de la pesquisa en el caso de *La hora azul* no está cortado con la misma tijera que el detective privado de la narrativa *noir* (tipo Marlowe, Spade) sino que es abogado de negocios. Sin embargo, Ormache se asemeja a estos investigadores en algunos aspectos significativos. Un ejemplo muy claro es la manera en que Ormache interioriza su enajenación social, lo cual evoca la imagen del típico detective alienado de la novela negra. A pesar de proyectar una imagen de éxito, vemos a través de sus sueños y pensamientos privados que el abogado se sentía desvinculado de su entorno de élites. Esta condición de desencanto le permite al narrador de *La hora azul* criticar más fácilmente la alta sociedad limeña ya que es un mundo que él reconoce como corrupto, ejemplificado en la carencia de interés por parte de este sector acomodado en comprometerse con el Otro y reflexionar sobre las posibles causas del conflicto que arrasó el Perú por dos décadas. Relacionado con este último punto, en vez de tener que enfrentarse a las autoridades que intentan frustrar su labor como ocurre en otras obras de la misma índole, nuestro investigador necesita superar las opiniones de su esposa y amigos que no ven la importancia en la búsqueda de Miriam. En Adrián, tenemos “un detective” que poco a poco va percibiendo que el mundo que lo rodea es un mundo de corrupción e intensa violencia, y esta nueva comprensión le impulsa a actuar e indagar en los problemas sociohistóricos de su país. Las actitudes que exhibe

Ormache, la concientización de vivir en una sociedad esencialmente descompuesta y la necesidad de luchar en ella, inciden en la sensibilidad de la novela negra.

El rasgo de la novela que probablemente más se acerca a la novela detectivesca es la estructura. Se narra de manera cronológicamente lineal, pero a la vez, existen algunos *flashbacks* que relatan momentos claves en la vida de los personajes y fragmentos de testimonio sobre los años del terror. Desde el comienzo de la obra y la revelación del secreto familiar, *La hora azul* recorre la pesquisa emprendida por Ormache. La novela sigue el modelo clásico, empezando por el descubrimiento del crimen, y como supuestamente ya se conoce la identidad del criminal, la investigación consiste en la búsqueda de pruebas para verificar la verdad. Dado el interés en tratar el conflicto interno del Perú, el *por qué* de las causas de lo ocurrido ocupa un espacio predominante en la novela, otra vez respondiendo al discurso de la novela negra. En cuanto a su organización, la obra se divide en capítulos cortos que suelen terminar con una situación de suspenso, en una interrogativa que pronto se contestará o un presagio de lo que vendrá, por ejemplo: “Y esa imagen creo que marcó el inicio de todo lo que iba a ocurrir desde ese día;” “¿Tenía yo un hermanito creciendo con ella en ese chiquero donde la había visto?” y “En ese momento sonó el teléfono” (56, 110 y 151). A través de esta estrategia narrativa, el autor controla el ritmo de la narración, y poco a poco va incrementando el suspenso. La manera en el cual los capítulos terminan con un indicio o pista que establece la siguiente acción, fomenta un sentido de expectación en el lector. Además de situarse dentro del marco narrativo de lo policial, esta estrategia también evoca al *cliffhanger* propio de una teleserie o película, lo cual destaca aún más el carácter popular de *La hora azul*. Para citar otro ejemplo de esta

técnica, en una ocasión, el narrador recopila una lista de lo ocurrido hasta ese momento, un mecanismo que recuerda la metodología investigativa de los detectives:

Lo que ha pasado

1. La muerte de mi madre.
2. El descubrimiento de una escrita por una tal Vilma Agurto en la que maldice a mi madre y a toda su descendencia.
3. Su llamada a la casa. [...]
7. Quizá yo tenga un hermano de mi padre. (90-91)

La recapitulación de los hechos concluye con una revelación importante, creando la expectativa en el lector sobre el siguiente plan de acción en la novela. Los breves capítulos junto con este extracto que resume la trama facilitan una lectura asequible, otro punto en común con la novela de Roncagliolo. Asimismo, implica el deseo de llegar a un público extenso, y no exclusivamente a una élite académica, especializada. Por lo tanto, la conexión con el aspecto formal de la novela negra también apunta al carácter democratizador de la obra. En otras palabras, al valerse de un estilo que apelaría a una alta cantidad de lectores, el autor ofrece la oportunidad de que una multitud de personas participen en el debate y reevaluación de la guerra interna.

Amelia Simpson y Glen Close destacan el toque particular latinoamericanista de la narrativa negra, lo cual se percibe en la crítica hacia las instituciones autoritarias. Simpson describe la diferencia entre las dos vertientes (la perspectiva europea-norteamericana y la hispanoamericana) en los siguientes términos:

The theme of authority, represented by the figure of the dictator or local or regional boss, is raised in a way that is distinguished from the treatment of

authority in most North American and European detective fiction, where the abuse of power is usually seen as an aberration rather than a tradition. [...] The Latin American detective novel tends to view the abuse of power in a national context as a historical legacy to overcome. The related theme of state-sponsored violence in the Latin American works is clearly a response to sociopolitical realities and is not duplicated in detective fiction elsewhere. (184)

Algo similar menciona Close, cuando declara que la novela negra latinoamericana constituye “a politically-inflected denunciation of state criminality” (145). Mempo Giardinelli, por su parte, afirma que la novela negra se define, a diferencia de la literatura policiaca tradicional, por una actitud de incredulidad hacia las instituciones gubernamentales. Puesto que las autoridades pretenden conservar “el orden,” el statu quo, una realidad sumamente injusta, los autores de esta modalidad detectivesca emprenden la tarea de cuestionar esos mismos sectores del poder (xviii-xix).⁵⁶

Tomando en cuenta estas perspectivas, podríamos concluir que ya desde la elección de la novela negra como el modelo narrativo para *La hora azul*, Cueto plantea la idea de resistir el statu quo. En esta novela se enfatiza un cambio de pensamiento (la toma de conciencia; el acercamiento al otro) como manera de superar la desigualdad

⁵⁶ Giardinelli describe la desconfianza hacia las fuerzas del orden de la siguiente forma:
 In Latin America, there is not only distrust of the police but hatred and anger. A policeman, by definition, is custodian of the established order whose mission is essentially one of preservation. [...] The role of the police, then, is *to preserve the established status quo*. In and of itself this is not a bad thing. However, in the case of Latin America [...] the order to maintain the status quo via police force is plainly an unjust one. It is a mandate given by the oligarchy that controls the power and it is by nature unjust” (xviii-xix, énfasis agregado).

perpetua del Perú. Como vemos, los rasgos formales de la obra informan su carácter ético ya que se insiste en la reflexión sobre los problemas sociales.

Habíamos señalado en el capítulo anterior que *Abril rojo* funciona en el contexto de una variedad de doble códigos, por ejemplo, la clara tensión entre la escritura popular y la literatura. Cabe mencionar que este mecanismo de doble-discurso también es visible en *La hora azul*. En la novela de Cueto la dualidad se presenta mediante el interés en explorar un drama familiar (un tema que se expresa no solamente en la investigación de Ormache para averiguar la historia de su padre sino también en la relación problemática con su pareja) conjuntamente con la tragedia nacional. Apreciamos una suerte de preocupación intimista combinada con una mirada colectivista. Además de situarse dentro de la estilística policiaca para expresar ambas temáticas, la modalidad denominada escritura testimonial también se inserta en la novela. Este discurso encaja bien en *La hora azul* ya que se trata, a grandes rasgos, del procedimiento mencionado: a partir de testificaciones personales se manifiesta el compromiso colectivo. John Beverly, estudioso del surgimiento del testimonio en Hispanoamérica, lo define de la siguiente manera:

By testimonio I mean a novel or novella-length narrative in book or pamphlet (that is, printed as opposed to acoustic) form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events he or she recounts, and whose unit of narration is usually a "life" or a significant life experience. (30-1)

El crítico norteamericano hace hincapié en el hecho de que el testimonio connota el acto de atestiguar o declarar algo en un sentido jurídico o religioso. Esta última idea es

importante ya que plantea la forma en que lo testimonial se distingue de una historia oral: “[i]n oral history it is the intentionality of the recorder—usually a social scientist—that is dominant, and the resulting text is in some sense ‘data.’ In testimonio, by contrast, it is the intentionality of the narrator that is paramount” (32). Por último, Beverly agrega que “[t]he situation of narration in testimonio has to involve an urgency to communicate a problem of repression, poverty, subalternity, imprisonment, struggle for survival, implicated in the act of narration itself” (32). En la novela, varios ejemplos de testimonio son intercalados en el relato para transmitir la brutal opresión que padecieron miles de peruanos a manos de los grupos terroristas y las fuerzas del gobierno. Según el narrador, la fuente de las memorias es un libro publicado por la Defensoría del Pueblo titulado *Las voces de los desaparecidos*. Este dato es significativo porque muestra los lazos que unen la novela y el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, pues el libro mencionado también se cita en numerosas ocasiones a lo largo del documento oficial. Por otra parte, la inclusión de los testimonios subraya de manera adicional la importancia que la obra le asigna al origen real de los hechos narrados.

Los testimonios que configuran parte de *La hora azul* constan de historias anónimas que narran escenas trágicas, según se lee en el texto:

a mi esposo lo llevaron una noche que los soldados entraron a mi casa, estábamos terminando de comer cuando entraron, fuimos a buscarlos al cuartel y nos dijeron que nada sabían y que fuéramos a otro cuartel más allá. No quiero que busquen a los que lo mataron. Lo único que quiero

es que su cuerpo me den. El cuerpo quiero saber dónde lo llevaron,
dónde está para visitarlo. (159-160)

La lectura de estas historias personales provoca la empatía con el sufrimiento del Otro, lo cual nos acerca a otro punto fundamental de lo testimonial de acuerdo con Beverly.

Nos referimos al hecho de que el testimonio exige una reacción activa del lector:

When we are addressed in this way, directly, as it were, even by someone who we would normally disregard, we are placed under an obligation to respond; we may act or not on that obligation, we may resent or welcome it, but we cannot ignore it. Something is asked of us by testimonio. (1)

Desde esa idea, podríamos aseverar que la inserción de los testimonios en la novela de Cueto sirve como otra manera de agitar al lector y de generar el pensamiento crítico. A través del testimonio que citamos y los otros incluidos en la obra, se busca sacudir e incomodar al lector para que reconozca lo que había ocurrido en el territorio nacional. Empero, es preciso señalar que los testimonios que hallamos fueron seleccionados por el autor, es decir, se presentan a través de un filtro y no nos llegan directamente del sujeto que efectúa el recuento. Al escoger los extractos, Cueto tiene licencia para desarrollar nuevamente la crítica de índole clasicista. Aunque vemos una mención de las matanzas de los senderistas, se censuran más las acciones de los militares, especialmente las de los oficiales de alto rango, y por extensión, de la clase alta. Un ejemplo de esta denuncia se observa en las siguientes declaraciones de una mujer que buscaba a su esposo desaparecido, una investigación que pasa por toda la cadena de mando en el cuartel de Los Cabitos: “Después hablé con un general, hasta con un general hablé porque me hizo pasar. Él me dijo que no sabía nada pero que quería

saber si podía buscarle una empleada para trabajar en una casa en Lima” (161). En el contexto del trauma sufrido por la ayacuchana, el comentario del general puede considerarse poco ético y digno de ser criticado.

Además de integrar trozos del texto *La voz de los desaparecidos*, la novela juega con la idea de presentarse como un documento pseudo-testimonial: “[a]hora escribo por la noche. [...] Quiero terminar esta historia contando lo que pasó,” una historia que el narrador empezó a escribir después de su viaje a Ayacucho y su contacto con los sobrevivientes de la guerra (301). Si bien el testimonio como escritura suele asociarse con una voz proveniente de grupos marginales de la sociedad, la versión del testimonio que se inserta en la estructura narrativa de *La hora azul* refleja un discurso reconciliador decididamente burgués. Una idea que evoca lo testimonial es la inclusión de un *ghost writer*, quien supuestamente ha escrito la obra.⁵⁷ Nada más empezar la novela, el narrador confiesa que “me protege no verle la cara a quien lea esto (hay un autor contratado para poner su maldito estilo y su nombre en este libro),” y más adelante añade, “[v]oy a llamarme Adrián Ormache. Pero algunos van a adivinar quién soy. Van a reconocernos a mí o a mi esposa Claudia” (14). Este rasgo del testimonio se emplea aquí porque el narrador quiere, de cierta manera, evitar estar en primer plano (“me protege”), prefiere poder esconderse y no causar escándalo. Pero por otra parte, el hecho de que habrá gente que deducirá la identidad del narrador

⁵⁷ La presencia de un escritor que escribe para otro (conocido popularmente por el término inglés, *ghost writer*) consta de un elemento común en el género de testimonio: “[b]ecause in many cases the narrator is someone who is either functionally illiterate or, if literate, not a professional writer, the production of a testimonio generally involves the tape-recording and then the transcription and editing of an oral account by an interlocutor who is an intellectual, often a journalist or a write” (Beverly 32). Es más, como bien señala Beverly, “the assumed lack of writing ability or skill on the part of the narrator of the testimonio, even in those cases where the story is written instead of narrated orally, also contributes to the ‘truth effect’ the form generates” (33).

sugiere que él no podrá distanciarse completamente de lo escrito. Esta posición ambigua funciona perfectamente en la novela ya que plantea el compromiso social, empero no lo idealiza. En la segunda parte de la referencia percibimos el uso del pseudónimo, lo cual sugiere la idea que esta historia personal podría relacionarse con experiencias de otros peruanos, sólo habría que reemplazar el nombre de la persona para contar un relato similar. Ormache, por tanto, constituye un personaje representativo de su clase. A través de su “testimonio,” el texto reprocha la indiferencia que predomina en las esferas altas de la sociedad. En conclusión, se utiliza el testimonio como vehículo para transmitir la carga ética de la novela. Ahora bien, surge otra ambigüedad latente en el empleo de esta modalidad en *La hora azul*. Volviendo a Beverly, observamos que “[u]nlike the novel, testimonio promises by definition to be primarily concerned with sincerity rather than literariness” (32). A fin de cuentas, la obra del escritor peruano es literatura. Aunque Cueto ha manifestado que las memorias y los hechos reales forman la materia prima de su novela, este producto (cultural) final ha sido creado por el autor. Es decir, ciertamente se ha sacrificado una sumisión total a la “sinceridad,” o veracidad absoluta, para contar una historia que entretenga, que conmueva, y que fomente el pensamiento crítico del lector.

Además de la crítica explícita a la alta sociedad peruana, *La hora azul* invita una lectura pseudo-redentora en la que presenciamos la toma de conciencia del protagonista-narrador respecto a la situación social de su patria. A lo largo del relato, seguimos el viaje simbólico del personaje, emprendido para cumplir con los deseos de su madre: “averigua quién es esa chica, averigua quién fue de veras tu padre y quién eres tú y quién soy yo” (299), y entre tanto, esta búsqueda, anclada en enfoques

individuales, retrata paralelamente la complejidad de la tragedia nacional. Gustavo Faverón ha comentado sobre la recepción de la novela en el Perú, destacando dos líneas de pensamiento claramente opuestas:

La hora azul, sin embargo, ha sido recibida por el fuego cruzado de quienes, por un lado, ven en ella la reafirmación de un afán paternalista burgués que entendería la reconciliación en términos de reunificación familiar y, en ese contexto, vería a los marginales como extraviados hijos ilegítimos a los que tarde o temprano habrá que reconocer, y quienes, desde la otra orilla, juzgan la novela como un sincero mea culpa de las clases medias y altas limeñas por su callada responsabilidad en el conflicto. (“La otra guerra”)

En otras palabras, el debate en torno a la obra ha tendido a considerar el tono reconciliador como una cínica rearticulación de las relaciones del poder y la herencia racista que ese discurso implica, o por el contrario, en términos de una verdadera expiación por parte de las clases altas. La perspectiva que hemos avanzado en el presente capítulo favorece una postura de ambigüedad para describir el proyecto literario de Cueto. Percibimos que existe claramente un intento de mostrar una evolución de actitud (especialmente en el desarrollo de Ormache), pero al mismo tiempo, este cambio de pensamiento es matizado, y no desprovisto de complicaciones.

Ahora bien, pese a que la novela plantea varias “preguntas sin respuestas” como sugiere Lilian Fernández Hall, también se presta a una lectura didáctica. El lado pedagógico de la obra se expresa por medio de la noción de que, además de abordar el pasado reciente del Perú existe el afán de imaginar un nuevo futuro para el país.

Desde esta perspectiva, el enunciado “la hora azul” que da título a la novela se carga de sentido como una referencia al amanecer. Sin embargo, en boca de Miriam, la expresión conlleva una connotación negativa: cuando la ayacuchana estaba escapándose del cuartel, huía a Huamanga bajo la cobertura de la noche para así evitar los controles militares o las emboscadas de Sendero Luminoso. Ella no quería que llegara ‘la hora azul’ porque eso significaría otra vez su captura y probablemente, su muerte. Según observamos en el texto: “Había tenido que correr antes de que llegara la mañana, antes de que llegara la claridad donde estaba en peligro, la hora azul de la primera madrugada. Iba a estar bien mientras corriera” (272-3).

Al escoger el título de *La hora azul*, el autor apunta hacia el futuro, la época después de la guerra interna. Y el símbolo de este “nuevo día” es Miguel, el resultado de la violación, y paralelamente, el producto de la violencia política. ¿Cómo es/está Miguel? La descripción inicial del personaje es particularmente reveladora, consiste en tener un aire de tristeza, casi no habla con nadie. Al parecer, Miguel exhibe los síntomas característicos del fenómeno de la “teta asustada,” una enfermedad documentada en varios testimonios de mujeres que fueron violadas durante los años de violencia política y que luego transmitían por medio de la leche materna:⁵⁸

En muchos testimonios encontramos referencias sobre cómo sus vidas, sus actividades diarias se han visto afectadas por la pena, la congoja, que no los deja pensar, trabajar. [...] Esta pena se trasmite, especialmente a los hijos y produce más dolor entre los familiares quienes se ven entonces

⁵⁸ Esta enfermedad también es tratada en la película del mismo nombre, “La teta asustada” (2008), ganadora del festival de Berlín del 2009 y dirigida por Claudia Llosa.

expuestos a nuevas pérdidas. Theidon da cuenta en su investigación de la «transmisión generacional de las memorias tóxicas, en un sentido literal». [...] «Se dice que la teta asustada puede dañar al bebe, dejando al niño o niña más dispuesto a la epilepsia».

(CVR, Secuelas Psicosociales 241)

Además, Miguel es mestizo, inscribiéndose en una larga lista de “mestizos” fundacionales en la literatura hispanoamericana, que simbólicamente emprenden la tarea de definir los proyectos nacionales del continente.⁵⁹ En otras palabras, el situarse dentro de la tradición de literatura fundacional, una tendencia que corresponde a propuestas transformativas de la realidad social, se vislumbra otro ejemplo que asocia a Miguel con el futuro de su país. Al final de la novela, tras un periodo de depresión, su vida mejora y se presenta de manera optimista, o por lo menos, en una realidad por definir. Mientras vivía su madre, esa posibilidad no se veía tan clara:

Porque cuando crezca Miguel, su silencio va a crecer también con él. Eso es lo que pienso siempre. Porque no habla casi nunca con otros niños. [...] Y cuando crezca más, no sé, ese silencio puede hacerse más grande, puede ponerse él más rabioso o más triste, pero de lo que está ahora [...]. (251-2)

La muerte de Miriam, por tanto, le permite a Miguel experimentar una vida mejor. De esta manera, ella encarna la figura trágica del pasado violento del país (por eso, de cierto modo, tenía que morir), mientras que su hijo representa el “nuevo” Perú.

⁵⁹ Véase el estudio de Doris Sommer titulado *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America* (1991).

Insistiendo en esta visión del futuro, a Miguel les son otorgadas las últimas palabras de la obra, “—Quería agradecerle—dijo—. Agradecerle. Nada más” (303). Estaba agradeciéndole a Ormache por interesarse por él, y por apoyarlo económica y emocionalmente. La compasión extendida por el abogado asegura un futuro prometedor para el joven. Si bien algunos críticos podrían interpretar y, aún, reprochar este gesto paternalista, como indica Faverón, también muestra una posible vía de acción para solucionar los graves problemas de desigualdad social. El acercamiento al Otro y el interés en su futuro parece ser la pedagogía subyacente en la obra. Se predica la necesidad de ofrecer a todos la oportunidad de participar en la sociedad, una idea que también aparece al final de la obra cuando nos enteramos que Justina, la empleada doméstica, decide hacer su propio negocio. La reacción de Ormache revela su nueva actitud que busca potenciar al Otro y no someterlo a las prácticas colonialistas: “Ya pues, está bien, si eso es lo que quiere, que lo haga” (275). Podemos afirmar, por tanto, que *La hora azul* parte de la memoria colectiva de unos años de trauma nacional, pero culmina en una visión positiva del futuro.

4. Resistiendo al olvido: Daniel Alarcón y la narrativa de pérdida

Historical memory is not universally valued, of course. There are many traumas that individuals, societies, nations, would prefer to forget. One of the things I wanted this novel to deal with, to describe, was a country that had embraced collective amnesia, and made forgetting a kind of state religion. Orwellian.

Daniel Alarcón

En los capítulos precedentes hemos analizado la forma en que las obras de Benavides, Roncagliolo y Cueto dialogan con una variedad de discursos escriturales, incluyendo lo fantástico, la novela negra y el testimonio. A la vez, hemos destacado cómo los autores han subvertido los patrones de las modalidades mencionadas con el afán de resaltar su propia voz estética, en obras que asimismo plantean una reflexión sobre la historia reciente del Perú. La primera novela de Daniel Alarcón, *Radio Ciudad Perdida* (2007), se sitúa dentro de la tendencia que hemos venido estudiando ya que el escritor se apropia de las características de la literatura distópica para comentar los problemas sociales que ha sufrido la sociedad peruana en décadas recientes. Pese a que el autor nos presenta una serie de acciones que ocurren en un país ficticio (o no identificado) de Latinoamérica, los acontecimientos narrados y los referentes geográficos descritos en la novela comparten muchos rasgos con el país andino al que nos referimos en este estudio. Podemos, por lo tanto, considerar *Radio Ciudad Perdida* como otra producción narrativa que manifiesta un explícito interés en abordar artísticamente la época de la violencia política peruana. Por otra parte, el hecho de que

nunca se nombra el país que experimenta la transición de posguerra sugiere un tema que ya habíamos tratado durante nuestro análisis de la obra de Roncagliolo: la tensión entre mostrar una perspectiva local y, al mismo tiempo, una visión cosmopolita. La evidente dialéctica nacional-universal permite que la novela rehúya un pronunciamiento *abiertamente* ideológico con respecto al conflicto interno del Perú. No obstante, percibimos un tratamiento simpatizante con el grupo insurgente del relato, lo que no hace más que reiterar el hecho de que la novela de Alarcón, como las demás que hemos analizado, tampoco puede leerse como un texto sin ideología alguna.

Tras publicar la colección de cuentos *War by Candlelight*⁶⁰ en 2005, la producción literaria de Daniel Alarcón ha gozado de un éxito notable tanto en el Perú como a nivel internacional. Ricardo González Vigil, renombrado crítico peruano, lo considera como “una de las voces más vigorosas e intensas” dentro del panorama literario nacional, y agrega que Alarcón constituye “el ejemplo peruano más importante de la migración latinoamericana a Estados Unidos” (“Se habla inglés peruanizado”). La novela *Radio Ciudad Perdida* ha figurado en las listas de “mejor del año” de varios críticos peruanos de la talla de Javier Ágreda, Gustavo Faverón, y el anteriormente citado González Vigil.⁶¹ Adicionalmente, su inclusión en antologías que pretenden reunir a los escritores contemporáneos más destacados del Perú, como *Disidentes*.

⁶⁰ *War by Candlelight* ha sido traducida al español dos veces porque el autor prefirió que se hiciera una edición que respondiera a la especificidad cultural del Perú. Las traducciones llevan los siguientes títulos: *Guerra en la penumbra* (2005), traducida por Julio Paredes Castro, y la versión ‘peruanizada,’ *Guerra a la luz de velas* (2006), traducida por el peruano Jorge Cornejo.

⁶¹ Ágreda se desempeña como crítico en el periódico peruano *La República* y mantiene el blog *Libros*. Faverón ha publicado en diversos medios, pero su importancia en los círculos intelectuales se debe principalmente a su blog *Puente aéreo* (Paz Soldán 257). Por último, González Vigil trabaja como profesor de literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y es columnista para *El Comercio*, el periódico de mayor circulación en el país.

Muestra de la nueva narrativa peruana (2007) y *Selección Peruana, 1990-2005* (2005), posiciona a Alarcón como un integrante imprescindible dentro de las letras nacionales. En años recientes, el escritor ha ocupado la posición de editor asociado de *Etiqueta negra*, una revista cultural peruana que en poco tiempo se ha distinguido en el continente por su alta calidad, haciéndose merecedora de diversos premios de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano.⁶² En cuanto a su visibilidad en el ámbito cultural regional, cabe mencionar que el autor formó parte de una promoción de jóvenes autores latinoamericanos, el llamado *Bogotá39*, representando al Perú junto con Roncagliolo e Iván Thays. Y recientemente, fue antologado en la recopilación *El futuro no es nuestro* (2009), una colección que, como indica el título, busca representar el “porvenir literario” en Latinoamérica.

La necesidad de subrayar los lazos del autor con el Perú y la región latinoamericana en general corresponde a cierta problemática a que hemos aludido al citar el comentario de González Vigil y en la nota de pie de página sobre *War by Candlelight*. Aunque nació en Lima, Alarcón se crió en los Estados Unidos, lo que explica por qué considera el inglés como su idioma literario.⁶³ Tomando en cuenta

⁶² Los editores de la revista la definen de la siguiente manera:

Etiqueta negra no es una revista del corazón, o, mejor: no sólo es una revista del corazón. Tampoco es una revista de espectáculos, ni de política, ni de sexo, ni de estilos de vida. No es una revista sólo para hombres, ni para intelectuales, ni para amas de casa. No publicamos lo último de la moda en París y en Nueva York. Ni fotografías de sociales. Ni guías del ocio. *Etiqueta negra* es, más bien, un poco de todo eso: una revista de historias, crónicas, perfiles, ensayos y cuentos. Una revista hecha en el Perú, para descubrir el mundo.
(Página de web de *Etiqueta negra*)

⁶³ Es preciso señalar que los galardones incluso llegan cuando el escritor cruza al norte del Río Bravo. Por citar algunos de los reconocimientos que el autor ha obtenido en los Estados Unidos, Alarcón ha sido seleccionado por la revista literaria *Granta* como uno de los mejores novelistas *norteamericanos* menores de treinta y cinco años, ha recibido el Whiting Writers' Award y las becas Guggenheim y Lannan, y fue finalista del premio PEN/Hemingway en el 2006.

estos últimos datos biográficos, se plantean los siguientes interrogantes: ¿Dentro de qué tradición escritural situamos al autor? ¿Es un autor estadounidense o peruano? Al respecto, el escritor chileno Alberto Fuguet ha declarado que “[u]n autor es mucho más que su biografía, pero cuando la biografía es como la de Daniel Alarcón, algo sucede. Uno siente que está leyendo lo primero de algo nuevo y no el final de algo viejo.” En el mismo artículo, Fuguet matiza esta perspectiva al proclamar que “Daniel Alarcón es lo que viene, y con esto no quiero hablar de modas o apuestas. Es simplemente la primera ola de un tsunami creativo donde nada estará claro excepto la voz y el talento y la sensación de estar algo extraviado, en la frontera, *ni aquí ni allá, pura liminalidad*” (“100%,” énfasis agregado). Hemos incluido la afirmación de Fuguet porque consideramos que en la obra de Alarcón se percibe una propuesta literaria que tiene un pie en la tradición hispanoamericana y otra en la anglo-estadounidense. En *Radio Ciudad Perdida*, como veremos a continuación, abundan referencias intertextuales tanto a José María Arguedas, Mario Vargas Llosa y Jorge Luis Borges como a Ray Bradbury y George Orwell. Y mientras que se alude directamente a la historia peruana, analizando los peores problemas sociales de las décadas recientes, también se pueden reconocer ciertos toques sutiles que recuerdan el discurso retorcido del gobierno de George W. Bush, utilizado para justificar la tortura y propagar la desinformación.

Como es de esperarse, el debate sobre la nacionalidad de Alarcón ha sido un constante tema de discusión entre la crítica peruana, y aún el enfoque de una encuesta organizada por Iván Thays en su blog *Moleskine literario*. Los resultados quedaron casi parejos con un 51% de los participantes considerando al escritor como norteamericano, lo cual resalta la opinión dividida sobre su clasificación. Según cuenta Thays, el mismo

Alarcón votó dos veces en la encuesta: un voto por peruano y otro por estadounidense.⁶⁴ La observación anecdótica previa señala la función cada vez más significativa que la red electrónica desempeña en la construcción de las expectativas y gustos literarios y, a la vez, pone en juego la paradoja del fortalecimiento y banalización simultáneos de la figura autorial en los medios masivos de comunicación.

Nos gustaría enfatizar de nuevo la participación activa de Alarcón en el entorno cultural del Perú, un punto que se manifiesta en los temas que aborda en su proyecto artístico. El autor también participa en asuntos extraliterarios: sus viajes frecuentes al país para colaborar con *Etiqueta negra* y su labor en difundir la literatura peruana e hispanoamericana en el extranjero (en su actividad como editor invitado de publicaciones como *Virginia Quarterly Review*, *A Public Space* y *Zoetrope: All-Story*). Y si todavía quedase alguna duda acerca de su inclusión en un estudio dedicado a la narrativa peruana contemporánea, por el hecho de que escribe en inglés, señalamos que Alarcón supervisa la traducción al español de su obra: “[e]sta traducción ha sido un trabajo de equipo. Está Jorge Cornejo que ha hecho un excelente trabajo. La traducción va por muchos filtros: mi viejo, mi editora Mayte Mujica también. Y luego yo hago la última revisión” (“Entrevista de Carlos Sotomayor”). Aunque el producto inicial se realiza en inglés, Alarcón también se interesa y se preocupa por su composición en una de las lenguas oficiales del Perú. Es más, en los primeros meses del 2009, el autor de *Radio Ciudad Perdida* ha anunciado que está en el proceso de desarrollar una novela, titulada *El barco* que escribirá en español y que se publicará por entregas en *Etiqueta negra*.

⁶⁴ Las referencias a la encuesta provienen de los archivos del blog *Moleskine literario*.

La insistencia de Alarcón en presentarse en términos *pluralistas* (peruano-norteamericano, escritor de obras en inglés y español), el “ni aquí ni allá” como lo expresa Fuguet, también se relaciona con la manera en que se autodefine ideológicamente. En otras palabras, el autor tampoco se perfila como partidario de una ideología específica, declarando formar parte de una “generación que no cree mucho en los políticos y menos en las ideologías.” Reiterando esa actitud, Alarcón se mostró algo fastidiado cuando se le acusó de ser comunista: “Me pareció muy ridículo. O sea, un comunista en el año 2007. [...] Yo no creo en la izquierda ni en la derecha, honestamente.” Sin embargo, durante la misma entrevista, el autor parece aclarar su posición ideológica: “Definitivamente no creo en la derecha y en la izquierda quisiera creer más” (“Peruano Daniel Alarcón”). Su deseo de oponerse a la perspectiva conservadora y acercarse más al progresismo sugiere una postura similar a la de Roncagliolo, cuyo discurso matizado rechaza la adherencia *absoluta* al dogma socialista. Más adelante, observaremos la manera en que la novela parece distanciarse, en un principio, de una postura ideológica particular, pero cómo, a fin de cuentas, intenta “creer más” en la izquierda.

Radio Ciudad Perdida presenta la crónica de un país imaginario que sufre los vestigios de una guerra civil. Ambientada una década después de los disturbios internos de la sociedad ficcionalizada, la novela gira en torno a la vida de tres personajes principales: Norma, locutora del programa de radio más popular de la nación; Rey, el marido de la presentadora radial e integrante del grupo terrorista que luchó contra el gobierno; y Víctor, un niño huérfano proveniente de la selva. El título de la obra refiere al programa de Norma, cuyo propósito es reunir a las familias separadas

durante el período de violencia. Cada domingo por la noche, intentando una suerte de terapia nacional, Norma recita los nombres de los desaparecidos y, además, atiende llamadas de personas que buscan familiares. Por decreto del gobierno, se prohíbe discutir la guerra; tampoco se permite leer los nombres de los insurgentes, lo cual explica por qué la locutora nunca ha podido nombrar a su esposo durante su programa. El joven Víctor llega a la emisora con una lista de residentes de su pueblo, la misma localidad visitada por Rey, que se encontraban desplazados después de la guerra. Tras plantear el nexo entre los personajes en las páginas iniciales, la novela se desarrolla en forma fragmentada. Observamos cómo se juxtaponen las perspectivas de los tres protagonistas y de varios personajes secundarios, mientras se alternan constantemente los espacios físicos y temporales. Esta técnica de mezclar las distintas realidades y los recuerdos de múltiples individuos refleja una patente desunión nacional, pero al mismo tiempo sirve para vincular a los diferentes personajes.⁶⁵ A medida que la novela va avanzando, el lector se acostumbra a la estructura caótica gracias, en parte, a la repetición de detalles; las descripciones de ciertos acontecimientos que se cuentan desde distintas perspectivas. Este mecanismo revela la manera en que las vidas de los protagonistas se cruzan en diferentes momentos de la historia. En vez de apuntar a una desvinculación, el estilo narrativo favorece la interconexión de los personajes, implicando una experiencia compartida. Por último, cabe señalar que a lo largo de *Radio Ciudad Perdida*, el narrador parte de historias

⁶⁵ Las conexiones entre los personajes no se limitan al hecho de compartir una realidad histórica. En el desenlace de la segunda parte de la novela, los lazos se vuelven más estrechos ante la revelación de que Rey es el padre biológico de Víctor.

intimistas para plasmar la realidad colectiva de los estragos de la violencia política, una estrategia que guarda semejanza con las obras tratadas en los capítulos anteriores.

Antes de continuar con el análisis de la obra, conviene definir los términos teóricos en los cuales se sitúa esta parte de nuestro estudio: la literatura distópica tradicional y su vertiente contemporánea, la distopía crítica. Puesto que la distopía se perfila como una inversión de la utopía debemos empezar por el concepto expuesto por Tomás Moro. Según el filósofo británico, la utopía constituye una sociedad ideal donde se observa la igualdad y la tolerancia religiosa.⁶⁶ Al mismo tiempo, la utopía se trata de un espacio inexistente o inalcanzable. La distopía, en cambio, plantea un mundo indeseable caracterizado por la sofocante represión de los derechos civiles. La literatura distópica tradicional es una modalidad escritural cuya acción transcurre en un futuro, en muchos casos, no muy distante, aunque también puede encuadrarse en un periodo lejano. La poca distancia *relativa* entre el presente del lector y la ambientación del relato distópico realza el carácter pedagógico de este tipo de escritura ya que sirve de advertencia sobre las posibles consecuencias del autoritarismo en sus diversas manifestaciones. Reconociendo la aparente intencionalidad didáctica de la narrativa distópica, el novelista norteamericano Ray Bradbury ha afirmado: “I’m not trying to *predict* the future. I’m just doing my best to *prevent* it” (cit en Hassler y Wilcox 8, énfasis de los autores). Este elemento prescriptivo, el vínculo entre la realidad reflejada en el texto y la del lector, es significativo ya que conlleva el pensamiento crítico de la contemporaneidad. La inclusión de los lazos con la sociedad del lector implícito (aunque sean ínfimos e indirectos) supone un diálogo de ciertos procesos

⁶⁶ Para más información sobre la visión de Moro, remitirse a su obra clásica *Utopía* (1516).

sociohistóricos actuales. Encontramos un ejemplo muy claro de esta problemática en la novela de George Orwell, *1984* (1949). La crítica ha señalado que uno de los temas fundamentales de la obra es el poder de la propaganda, y que su fuente de inspiración proviene de los reportajes sobre la guerra civil española.⁶⁷ La obra de Orwell evoca el telón de fondo de su época, el surgimiento de gobiernos totalitarios y su manipulación de los medios de comunicación, sin referenciar la situación histórica explícitamente ya que se ambienta en el superestado ficticio de Oceanía en algún tiempo en el futuro. Sin embargo, en este contexto imaginario se articulan las preocupaciones que trascienden el tiempo, no meras abstracciones de un porvenir insólito.

A nivel textual, el debate que concierne temas contemporáneos no se trata de una reproducción de corte mimético-realista porque existe cierta distancia representacional en la narrativa distópica. Al respecto, M. Keith Booker afirma que la estrategia narrativa principal de la distopía es la desfamiliarización, una técnica que se define de la siguiente manera: “by focusing their critiques of society on imaginatively distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable” (3-4). Booker asemeja el procedimiento de desfamiliarización a la propuesta de Bertolt Brecht y su concepto del efecto alienante, o extrañamiento cognitivo. El

⁶⁷ A ese respecto, Abbott Gleason mantiene que:

It was his sense of the power of propaganda to define, to formulate, to *create* reality that horrified him, and his understanding of this phenomenon took explicit form in Spain, as he realized the power of the Soviet propaganda apparatus to dominate left-wing opinion in Britain and elsewhere with its lies about what was going on within the Spanish Left. Orwell's preoccupation with ideologically inspired lying (and its political and human consequences, as he saw them) would ultimately result in the creation of ‘doublethink’ (74-75, énfasis del autor).

crítico norteamericano también señala que en el estudio *Metamorfosis de la ciencia ficción* (1979), la visión brechtiana ha sido apropiada por Darko Suvin para conceptualizar la ciencia ficción, lo cual hace hincapié en el parentesco de esta estética con lo distópico (4). El vínculo de la literatura distópica y la CF que observamos principalmente en la creación de mundos alternativos mediante la proyección del presente en otras instancias temporales, también resalta el carácter popular de la modalidad. Cabe subrayar que estamos ante otro discurso literario que se ubica dentro del paradigma que llevamos desarrollando en el presente estudio: la fusión de la denuncia social y el arte popular.

El héroe en obras de índole distópica se presenta inicialmente como devoto cumplidor de las leyes, pero más tarde cuestiona la validez del sistema gubernamental que rige su sociedad. El desenlace de las novelas que se sitúan dentro del marco de la distopía suele concluir en una de dos alternativas. Por un lado, puede acabar con una nota pesimista—el fracaso del protagonista—lo cual acentúa la posibilidad de un futuro devastador. El trágico destino de Winston Smith, el héroe de *1984* de Orwell, al sufrir un lavado de cerebro, ejemplifica el pesimismo que acabamos de mencionar. En contraste, el final de algunas obras aboga por lo que podríamos denominar como una actitud de optimismo mesurado. En *Fahrenheit 451* (1953) de Bradbury, por ejemplo, el desenlace describe el bombardeo e incineración de ciudades, ocasionando el derrumbe físico y metafórico de la sociedad distópica. Al mismo tiempo, se resalta que Guy Montag y otros personajes de la novela de Bradbury conservan en la memoria el contenido de libros (símbolo del conocimiento y el ejercicio del libre albedrío), lo cual sugiere la posible construcción de una nueva sociedad cuyo destino está por definirse.

Aunque está lejos de ser un final explícitamente feliz, *Fahrenheit 451*, por lo menos, plantea la oportunidad de superar la distopía. Observaremos más adelante que la novela de Alarcón también ofrece una estrategia para sobreponerse al entorno distópico que se basa en el respeto por la memoria histórica y el rechazo a guardar silencio ante una política de censura.

Cabe añadir que ambos tipos de desenlace subrayan el ya mencionado impulso didáctico de lo distópico: proyectan una imagen de un mundo asolado, un porvenir que se debe evitar y que exige la acción del receptor. En *1984*, las peores pesadillas sociales han sido realizadas, y el final pesimista supone la interpretación que no se puede esperar hasta el futuro para efectuar los cambios necesarios. Es decir, hay que actuar en el presente; después sería demasiado tarde. Por otro lado, *Fahrenheit 451*, fomenta la idea de imponerse al conformismo y resistir la opresión aunque, en los contextos en los que se sitúan, tales propuestas parezcan una tarea insalvable o ilusoria.

En su libro *The Poetics of Science Fiction* (2000), Peter Stockwell enumera una lista de obras clásicas del discurso distópico que se relacionan por el énfasis en describir sociedades opresivas.⁶⁸ “In each of these, it is possible to produce a non-dystopian reading by seeing the society from the perspective of the controlling elite group,” afirma Stockwell, sin embargo, “the focalisation of each of the novels through one of the oppressed group means that such a reading would be eccentric; the reader is stylistically discouraged from such metaphoric identification” (212). En otras palabras,

⁶⁸ Además de la novela *1984* de Orwell, la lista de Stockwell sobre las obras distópicas más destacadas comprende las siguientes obras: *Nosotros* (1921) de Yevgeny Zamiatin; *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley y *El cuento de la criada* (1985) de Margaret Atwood.

las novelas distópicas conducen al lector hacia una perspectiva ético-ideológica específica. Tomando en cuenta las ideas de Stockwell, en el presente capítulo delimitaremos los puntos de contacto y divergencia respecto a la obra de Alarcón y la novela distópica tradicional. Ya que hemos insistido en el carácter un tanto distanciado y ambiguo de *Radio Ciudad Perdida*, analizaremos la manera en que el autor se inscribe dentro del discurso de la modalidad clásica mientras la subvierte al mismo tiempo.

Adicionalmente, estudiaremos la novela de Alarcón a la luz de los acercamientos críticos de Raffaella Baccolini, Tom Moylan y Lyman Tower Sargent que prefieren el término “critical dystopia” para referirse a la literatura distópica contemporánea.

Sargent describe la distopía crítica en los siguientes términos:

a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia.⁶⁹ (“US Eutopias” 222)

Si las novelas distópicas tradicionales se tiñen excesivamente de pesimismo, la distopía crítica nos brinda una actitud de esperanza, un camino hacia la potenciación del oprimido. Es decir, mientras la mayoría de los protagonistas en las obras clásicas

⁶⁹ Conviene aclarar que la eutopía también evoca el anhelo de establecer un mundo mejor, pero se distingue de la utopía porque consta de una meta posible, realizable.

de la modalidad sucumbe al tratamiento deshumanizante de las autoridades, los héroes de la distopía crítica ven que el progreso está a su alcance. Baccolini y Moylan profundizan la propuesta de Sargent al añadir:

the new critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse *within* the work. In fact, by rejecting the traditional subjugation of the individual at the end of the novel, the critical dystopia opens a space of contestation and opposition for those collective 'ex-centric' subjects whose class, gender, race, sexuality and other positions are not empowered by hegemonic rule. (7, énfasis de los autores).

Percibimos, pues, un discurso contrahegemónico que desecha la resignación para enfrentarse al sistema corrupto y desigual. Es más, la distopía crítica se puede ver como mecanismo de defensa para grupos marginales. En relación con este punto, Baccolini y Moylan citan los ejemplos de *Kindred* (1979) y *Parable of the Sower* (1993) de Octavia E. Butler, dos obras que incorporan la denuncia de la esclavitud y los vestigios de esa práctica en los Estados Unidos, y por extensión reivindican al afroamericano. Las referencias a las novelas de Butler, permiten resaltar otra característica clave de la distopía crítica, la tendencia a integrar diversas modalidades escriturales de manera autorreflexiva, en estos casos, la narrativa-testimonio del esclavo y el diario personal. Puesto que estas obras de Butler proponen reflexiones sobre el pasado histórico de su país, se vislumbra la manera en que la distopía crítica no se limita a ofrecer advertencias sobre el futuro, sino incluso, debate los antecedentes que precedieron la instauración de la sociedad exageradamente

opresiva. Se indagan *las causas* que provocaron la orientación hacia un mundo distópico, y no solamente *los efectos* del autoritarismo. A continuación, observaremos la forma en que la novela de Alarcón se sitúa dentro de la revisión crítica de la distopía.

De acuerdo con las pautas recurrentes en la escritura distópica, *Radio Ciudad Perdida* comienza *in media res*, en un presente de posguerra donde los personajes viven bajo el control de un gobierno que está implementando un plan de “modernización:”

Antes, cada pueblo tenía un nombre; un nombre complicado y milenario, heredado de sabe Dios qué pueblo extinto; nombres con consonantes fuertes que sonaban como piedras triturándose unas contra otras. Pero ahora el gobierno había empezado un proceso de modernización, incluso, en los rincones más apartados del país. Todo empezó luego del conflicto, una nueva política gubernamental. (16)

En un intento de perpetrar un borrón completo de lo que había sido el país antes del conflicto civil, el régimen “confiscó los mapas antiguos. Los retiraron de los estantes de la Biblioteca Nacional, recolectaron los que estaban en colecciones particulares, los recortaron de los textos escolares y los quemaron” (16). Ahora se han reemplazado los nombres de los pueblos con números como el de 1797, el cual representa el lugar donde se ambienta la mitad de las escenas de la novela. A nivel estilístico, este último detalle de *Radio Ciudad Perdida* se relaciona con el *Nosotros* de Zamyatin, donde los nombres de la gente se ven sustituidos por los números. Además, mientras la novela del ruso explica detalladamente el criterio para el uso de las denominaciones numéricas (el rango oficial determina el número del individuo), la obra de Alarcón

también esclarece la lógica detrás de las cifras resaltando el carácter ficcional y creativo de su escritura:

El orden de los números se le fue haciendo claro a medida que avanzaba con su labor: menos de tres dígitos en la costa, por debajo de cinco mil en la selva, sobre esa cifra en las montañas. Los números impares estaban por lo general cerca de un río; los pares, junto a una montaña. Los números que terminaban en uno estaban reservados para las capitales regionales. Mientras más alto fuera el último dígito, más pequeño era el lugar. (169)

De cierto modo, las autoridades erigieron su versión de un mundo “ideal,” una utopía inversa caracterizada por la abolición de la memoria histórica y cultural, y la intrusión del gobierno en todos los aspectos de la vida de la gente. El gobierno controla los medios de comunicación, encarcela a los periodistas que se oponen a su perspectiva, mantiene una prisión especial para los presos políticos apodada “La Luna,” y practica una revisión o más bien, supresión de la historia. El régimen gubernamental exige la total sumisión de los ciudadanos al orden recién establecido, y con ese objetivo remite a una crueldad simbólica: “aconsejaba dar recias palizas a los niños, a fin de recuperar la disciplina perdida durante una década de guerra” (27). Para educar a la población, se transmiten anuncios de servicio público por la radio promoviendo el castigo físico infantil, con lo que se busca extender la influencia estatal en la esfera privada. Los ciudadanos del país han interiorizado el gusto por la disciplina propagada por el gobierno, una idea que observamos cuando unos personajes le recomiendan a Norma que le pegue a Víctor por haber intentado huir. El último detalle indica el nivel

de dominio que ejerce el régimen autoritario. Como vemos, la sociedad descrita en la novela se inscribe bajo los parámetros de lo distópico dada esta atmósfera extremadamente opresiva. Además, es un lugar donde la omnipresencia de los militares forma parte de la cotidianidad: “Había soldados en cada dos esquinas, tan integrados al paisaje urbano que se habían vuelto casi invisibles [...]” (156). En una frase que evoca *el doblepensar* de Orwell, el narrador cita uno de los lemas del gobierno: “Estamos en una nueva etapa, había anunciado el presidente, una etapa de *paz militarizada*” (28, énfasis agregado).⁷⁰ Es cierto que el país ha experimentado una época pacífica desde la derrota de la Insurgencia Legionaria (IL), pero el narrador resalta el costo social y la pérdida de derechos individuales causados por la política draconiana de las autoridades. Al mismo tiempo, la postura del narrador también reconoce el consentimiento de la población, un colectivo resignado a acostumbrarse al nuevo orden para sobrevivir tras un conflicto largo y ruinoso. En *Radio Ciudad Perdida*, la denuncia hacia el autoritarismo integra una crítica a la indiferencia general que padece la sociedad. Esta apatía constituye otro rasgo notorio de la distopía, una actitud que el lector debe rechazar gracias a la toma de conciencia provocada por la narración.

Es preciso señalar la ambigüedad temporal de la obra. Se sitúa en un período que perfectamente podría ser el futuro próximo, el presente o incluso, en el pasado

⁷⁰ En el epílogo de *1984*, Erich Fromm cita al mismo Orwell para definir el doblepensar:

Doublethink means the power of holding two contradictory beliefs in one's mind simultaneously, and accepting both of them. [...] This process has to be conscious, or it would not be carried out with sufficient precision. But it also has to be unconscious, or it would bring with it a feeling of falsity and hence of guilt” (264).

El doblepensar y su vocabulario denominado neolengua (*Newspeak*) nos han brindado conceptos célebres como “La paz es guerra La libertad es esclavitud La ignorancia es fortaleza” y el Ministerio de Amor, la sección del gobierno encargada de la tortura (Orwell 7-8).

reciente, según se lee en el texto: “El día que Víctor llegó, un hombre-bomba se inmoló en Palestina, se produjo un derrame de petróleo en las costas de España, y se definió un nuevo equipo campeón de béisbol estadounidense” (21). Queda claro que todos estos acontecimientos corresponden (o podrían corresponder) a nuestra realidad histórica: los atentados suicidas en Cisjordania han sido un fenómeno demasiado familiar durante las últimas décadas, el desastre ecológico recuerda el hundimiento del barco petrolero *Prestige* que ocurrió cerca de la costa gallega en el 2002 y obviamente, cada año se corona un nuevo campeón de béisbol en los Estados Unidos. Al ubicar el relato en un marco temporal ambiguo pero identificable para el lector contemporáneo, se refuerza el interés en indagar en los procesos de la historia reciente, en cuanto no se trata de una ambientación abstracta, sino una problemática que afecta nuestro tiempo. En la novela de Alarcón percibimos la misma sensibilidad de compromiso social que caracteriza a las otras obras de este estudio. Es una visión que explora la violencia política peruana de los años 1980 y 90, pero sigue anclada a la actualidad porque los temas siguen vigentes. Si tomamos en cuenta el contexto del conflicto peruano, podemos concluir que Sendero Luminoso fue derrotado y, más tarde, el gobierno dictatorial de Fujimori también se vio derrocado en el 2000, pero los mismos problemas sociales perduran y las mismas divisiones políticas aún existen en el país. Adicionalmente, hay que mencionar que según ciertos comentaristas políticos, el grupo maoísta está en plena rearticulación en estos días, mientras que se prefigura la postulación de la hija del expresidente nikkei peruano como candidata a la presidencia en el 2011 ya que su padre todavía cuenta con bastante apoyo en la nación andina.⁷¹

⁷¹ En un artículo publicado por el *New York Times* en los primeros meses de 2009, se sugiere que

Por tanto, *Radio Ciudad Perdida* puede leerse dentro del discurso de la distopía crítica y la distopía tradicional porque oscila entre la reflexión sobre la historia de las últimas décadas y la advertencia sobre el presente o futuro cercano. Es más, como indica el narrador, “¿acaso no había siempre alguien tratando de iniciar una guerra en este país?,” lo cual enfatiza la fragilidad de la paz nacional, realzando la carga política en la novela (87).

Otra manera en que la obra entra en diálogo con la literatura distópica se observa en la presentación de la heroína Norma. Con frecuencia, el protagonista de las novelas distópicas desempeña un papel en el aparato estatal. En un principio, los héroes de este discurso narrativo cumplen la labor asignada sin mayores preocupaciones, pero posteriormente experimentan un proceso de concientización y empiezan a cuestionar el sistema social operante. Esta transformación se vislumbra en los personajes arquetípicos del género—Winston Smith reescribe documentos históricos para el Ministerio de la Verdad; Guy Montag se encarga de quemar libros para el gobierno y D-503 trabaja de matemático e ingeniero para el Estado Único en la novela de Zamyatin. Todos estos personajes se rebelan desde una posición privilegiada ya que poseen un conocimiento íntimo de ciertas prácticas del régimen actual. Norma, por su parte, no colabora directamente con el gobierno autoritario, pero sí continúa la política de silencio con respecto al conflicto civil: “Si le parecía que

Sendero Luminoso se ha reinventado en los últimos años, fusionando la insurgencia izquierdista con el narcotráfico. Jaime Antezana, analista de seguridad entrevistado para el informe, asevera que “[t]he guerrillas now operate with the efficiency and deadliness of an elite drug trafficking organization” (cit en Romero). Por otro lado, la hija de Fujimori ha insinuado su intención de llegar a ser presidenta de la república. De hecho, una encuesta del periódico *El Comercio* ha concluido lo siguiente: “Si las elecciones fueran mañana, habría un empate técnico entre la congresista Keiko Fujimori y el alcalde de Lima, Luis Castañeda” (“Encuesta nacional”).

estaban resueltos a hablar de la guerra, Norma los interrumpía. Siempre era mejor evitar temas desagradables. En vez de eso, les preguntaba por el aroma de la comida de su madre, o por el ruido del viento al recorrer el valle” (22). La actitud de Norma también puede interpretarse como una muestra de compasión y solidaridad con sus compatriotas luego de los años difíciles. Por otro lado, su comportamiento puede verse en términos prácticos, es decir, para evitar las represalias del gobierno y para sobrevivir. Sin embargo, a diferencia del protagonista de la distopía tradicional, que inicialmente se presenta como inconsciente de la tiranía estatal, Norma siempre ha sabido de la guerra sucia perpetrada por el régimen. La locutora radial, al igual que los medios de comunicación en su totalidad, presencian las atrocidades pero se quedan mudos ante los crímenes: “Era uno de aquellos rumores que ellos sabían que sí eran ciertos: fosas comunes, pobladores anónimos asesinados y enterrados en zanjas. Nunca habían informado sobre ello, por supuesto. Nadie lo había hecho. Hacía años que no tocaban ese tema” (15). La emisora de radio practica una política de imparcialidad; en efecto, no desea contradecir la versión oficialista de la historia: “*Neutralidad* era la palabra que Elmer repetía una y otra vez. Que no debe ser confundida con *indiferencia*, pensaba Norma” (332, énfasis del autor). La aclaración de Norma nos acerca al discurso de la distopía crítica en que se mantiene el espíritu de cuestionamiento, un paso importante para superar la opresión y reemplazarla por una eutopía. A nivel de la praxis, aunque ella no pueda expresar un *j'accuse* en voz alta, por lo menos no acepta la historia oficial de manera acrítica. El hecho de no igualar los términos de “neutralidad” e “indiferencia” también sugiere el carácter autorreflexivo de esta vertiente distópica. Esta idea es significativa en la novela, pues comenta la forma

en que se despliega la obra: un acercamiento “objetivo” al conflicto, sin dejar a un lado la reflexión sociocrítica. Stockwell afirma que el héroe en las novelas distópicas constituye:

the apparent mouthpiece of the author, or is the representative of our society’s view of the dystopia, representing the values of the base-reality. However, this representation is itself metonymical: it is the simulated value-system of the implied reader, which real readers are stylistically encouraged to acquiesce in, regardless of whether it is their actual view.
(213)

Tomando en cuenta la propuesta de Stockwell, la novela de Alarcón, en un principio, busca fomentar una actitud que asigna la culpa de la violencia que arrasó el país a los dos partidos del conflicto. La estrategia de alentar estilísticamente esa perspectiva no es un intento de evadir la política, sino que abre la posibilidad del debate desde un reconocimiento de que ambos grupos involucrados en la guerra cargan con la responsabilidad del enfrentamiento. De esta forma, Alarcón apunta a la complicidad tácita de toda la sociedad.

Baccolini y Moylan afirman que “dystopias maintain utopian hope *outside* their pages, if at all; for it is only if we consider dystopia as a warning that we as readers can hope to escape its pessimistic future” (7). En varias novelas distópicas, los protagonistas no pueden “escapar” el destino desesperanzador, y al final del relato, usualmente se ven aniquilados por las fuerzas de la autoridad. Respondiendo de nuevo a la opción estética de la distopía crítica, el final de *Radio Ciudad Perdida* rechaza un desenlace que implica la muerte segura del héroe, lo cual se observa en el

acto de desobediencia civil de la presentadora radiofónica. En una de las últimas escenas de la novela, Norma, Víctor y Manau, profesor del niño, recitan por la radio los nombres de los desaparecidos del pueblo 1797. Aunque se prohíbe mencionar a los presuntos miembros de IL, Norma tampoco impide que Víctor lea el nombre de Rey: “Ahí está el nombre de su padre, y él ha estado a punto de saltárselo. Norma se incorpora al oírlo, como si alguien la hubiera tocado.” De hecho, ella insiste en que Víctor lo enuncie otra vez: “Discúlpame —dice—, ¿podrías repetir ese último nombre? [...] —Qué hermoso nombre —dice Norma. Le cuesta no gritar” (382-3). A través del desafío al mandato gubernamental se hace explícito una estrategia política para afrontar la hegemonía imperante: la conservación de la memoria y la oposición al silencio. La acción de recordar y nombrar en voz alta los desaparecidos que militaban con IL contrarresta la posición oficial del régimen que buscaba rearticular sistemáticamente la historia y omitir su papel en la violencia. Como ha señalado Ildney Cavalcanti, uno de los rasgos notorios de la distopía crítica es la idea de que el acto de escribir en sí mismo entraña una señal de esperanza e inspiración para la movilización política (cit en Moylan 192). En *Radio Ciudad Perdida*, la resistencia al olvido expresada mediante la labor radial de Norma, encierra un punto de optimismo frente a la sociedad distópica. A diferencia de la perspectiva de Cavalcanti, el elemento conductor de la potenciación de los sectores marginales en el texto de Alarcón no se manifiesta en la escritura del protagonista (por ejemplo, en un diario personal), sino en la vocalización de sus palabras. El énfasis en la oralidad es significativo ya que puede leerse como referencia a un componente fuerte de la tradición andina: la predilección por diversos registros no escriturales (las expresiones orales y visuales tan arraigadas

en las culturas de los Andes). La inclusión de la memoria oral en la novela apunta a una manera alternativa de concebir la oposición al sistema opresivo del régimen. Por lo tanto, percibimos una rebeldía que se enuncia tanto en su contenido (el nombrar a los desaparecidos) como en su forma (la importancia de la oralidad).

Es preciso señalar que el episodio en la estación de radio que acabamos de citar es seguido por un apartado que detalla la muerte de Rey a manos de los militares. Pero ese acontecimiento ya se preveía desde los capítulos iniciales, especialmente cuando Víctor declara que su padre (Rey) había muerto durante la guerra, “una afirmación [...] que podía ser cierta, puesto que *desaparecidos* y *mue*rtos eran hermanos” (49, énfasis del autor). La ejecución de Rey, por tanto, corresponde a un tiempo diez años antes del presente narrativo mientras que la acción que transcurre en la emisora pertenece a las últimas secuencias temporales de la historia. Como vemos, tal organización fragmentada al nivel temporal de la obra permite una crítica del pasado violento, y a la vez, una manera de enfrentarse a la subyugación política en el presente/futuro. El vaivén temporal refleja la continuidad de la violencia en este país “ficticio,” una suerte de historia *remota* y *actual*. Este último punto conlleva implicaciones éticas puesto que sugiere la necesidad de un cambio de actitud o de comportamiento para sobreponerse al conflicto perenne.

Otro punto que hace que la novela se sitúe en el discurso de la distopía crítica es su afán de fusionar diversos códigos escriturales de manera autorreflexiva. Mientras la obra claramente dialoga con la distopía tradicional, al mismo tiempo incorpora técnicas de la novela totalizadora. Este proyecto literario ha sido empleado por varios escritores hispanoamericanos, particularmente José María Arguedas y Mario Vargas

Llosa en los años 1960. En la introducción de su estudio sobre la novela totalizadora y el canon peruano, Carlos Schwalb cita precisamente a estos dos autores consagrados para definir la modalidad. Arguedas, refiriéndose a su última novela, afirma que el discurso totalizador “pretende ser representativo de toda la complejidad cultural del país.” Para Vargas Llosa, la novela total “ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones” (1). Schwalb propone tres características principales de la novela total moderna: “La novela moderna total a) significa una expansión del horizonte de la realidad; b) ilustra la fragmentación de la unidad tradicional del mundo; y c) elabora una síntesis artística o crítica que conjura dicha fragmentación” (12). En otras palabras, la novela total busca expresar artísticamente la diversidad de la experiencia humana, lo cual implica una ruptura con la percepción tradicional sobre la posibilidad de representar la realidad de manera absoluta y objetiva. Ahora bien, cabe señalar la contradicción manifiesta del proyecto totalizador; la necesidad de expandir las nociones de nuestra compleja realidad heterogénea y la imposibilidad de realizar dicha tarea hermenéutica. Schwalb explica el interés en recurrir a la narrativa totalizadora de ciertos escritores peruanos de la siguiente manera:

Se entiende que en un país altamente heterogéneo como el Perú, en el que sus diferentes culturas no siempre se han fusionado y donde persisten agudas desigualdades sociales, el proyecto de una novela total tuviera acogida entre sus escritores: el texto venía a ser un espacio de excepción donde tenía lugar un encuentro de culturas y clases sociales, un espacio donde se anunciaba una solución futura de los conflictos o,

por el contrario, donde se ponía en evidencia el colapso de un antiguo proyecto de unidad nacional, acaso con el secreto deseo de su utópico renacimiento. (2)

Volviendo a la idea de que *Radio Ciudad Perdida* aborda la problemática de los años de terror peruano, no extraña que el autor haya querido incorporar una estrategia discursiva que pone en evidencia la fragmentación social del país. La imagen totalizadora en la novela se manifiesta en la manera en que se ofrecen distintas perspectivas para explicar un fenómeno o acontecimiento. Vemos un ejemplo muy claro de esta técnica cuando Víctor entra por primera vez a la estación de radio: “[l]e habían afeitado la cabeza –para matar piojos, supuso Norma–” (13). Más adelante, se explica que su corte de pelo, en realidad, formaba parte de una ceremonia cultural: “permitió que le afeitaran la cabeza –tales eran los ritos del luto– [...]” (44). Recordando el tópico civilización y barbarie, el lector observa de nuevo la yuxtaposición de perspectivas opuestas, a través de unas ideas que se mantienen acerca del profesor del pueblo de Víctor:

Manau había abrigado la esperanza de que lo percibieran como un caballero de la ciudad, un hombre culto e instruido, pero, en vez de eso, a todos parecía divertirles su ignorancia sobre árboles y plantas, y los decepcionaba su incapacidad para distinguir entre los sonidos de diversas aves. (129)

En las citas que hemos incluido, se percibe sólo dos ejemplos de una estrategia narrativa que se intercala a lo largo de la novela. Se trata de la presencia de una variedad de puntos de vista que contraponen personajes oriundos de la capital y las

regiones provincianas. El afán de intentar aproximarse a la totalidad implica el interés en indagar la situación social del país. En el caso peruano, esta problemática plantea la idea de que la heterogeneidad constituye una marca definitoria del imaginario nacional. Al presentarnos las interpretaciones opuestas (las explicaciones sobre la cabeza rapada de Víctor y las imágenes diferentes de Manau), Alarcón parece consciente de la contradicción del querer representar la diversidad totalizadora con la incapacidad epistemológica de alcanzar esa visión total. Para nuestros propósitos, interesa la manera en que el autor incorpora autorreflexivamente en su novela el discurso de la novela totalizadora, situando, por tanto, la obra dentro del marco de la distopía crítica.

Además de proveer a los estudiosos de la literatura varias alusiones intertextuales que ya hemos mencionado (la ficción distópica y la novela total), también se percibe una referencia a un cuento de Borges, “El Zahir.” A continuación, nos detenemos en la alusión borgiana al estudiar el personaje secundario de *Radio Ciudad Perdida*, residente del pueblo de Víctor que curiosamente lleva el mismo nombre Zahir. En el relato del escritor argentino, “el Zahir es una moneda común de veinte centavos,” aunque puede tomar la forma de múltiples objetos y/o personas (87). Los “Zahires” se asemejan entre sí por su poder de llevar al individuo que lo posee a sufrir una obsesión enfermiza:

Zahir, en árabe, quiere decir notorio, visible; en tal sentido es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de ‘los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente.’ (énfasis del autor, 93)

Para Patrick Dove, el relato de Borges plantea una serie de interrogantes relacionados con la idea de la “imagen literaria.”⁷² El crítico estadounidense descubre en “El Zahir” un cuestionamiento de la posibilidad de realmente interpretar una imagen, de poder descifrar lo que dice y lo que no dice (170). Si reemplazamos el vocablo “imagen” por “realidad,” apreciamos una aproximación a la pretensión totalizadora que habíamos tratado anteriormente. Es decir, en el cuento de Borges también se polemiza sobre el carácter irrealizable de mostrar una visión sobrecogedora de la realidad. A la vez, el concepto del Zahir se presta a una discusión acerca de cómo se interpreta la experiencia humana; una fusión de lo superficial y lo complejo, y una zona de contacto entre “lo real” y “lo ficticio:”

Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir. Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias pasaré a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy simple. [...] Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?
(énfasis del autor, 95-96)

El nombre del personaje Zahir y de manera más significativa, lo que representan sus acciones en la novela de Alarcón, sugieren un diálogo con las percepciones expuestas en el cuento borgiano. Recordando la obsesión por la expresión escritural del fiscal Chacaltana de *Abril rojo*, Zahir “[e]scribía y reescribía, trabajaba hasta que

⁷² Dove define el concepto de la “imagen literaria” de la siguiente manera: “I use the term ‘image’ with some trepidation, as it is often associated with the most traditional of metaphysical distinctions: the images as the other of ‘truth,’ ‘original,’ or ‘depth,’ and thus as a name for what is deficient in being. For Borges, the image tells a different story: it challenges the old association of truth with what is hidden beneath the surface (depth, essence)” (170).

todo le quedaba perfecto. Pero, aunque se sentía orgulloso de sus textos, Zahir no creía que valiera la pena mostrárselos a nadie, al menos no todavía” (308). En un proceso análogo al debate de Roncagliolo en lo concerniente a la fragilidad de la palabra escrita o la manera en que ésta puede ser manipulada, Zahir compone informes para agentes del gobierno en que imagina la vida de Rey:

proseguía con una historia que había inventado para que este desconocido lo habitara: pertenecía a la IL, era uno de sus líderes, un guerrillero. Había inventado la quema de llantas, asesinaba policías por diversión. Zahir transcribió una confesión que jamás había tenido lugar [...]. (309)

Como resultado de sus historias inventadas, Rey y otros dos fueron “desaparecidos” en los últimos días de la guerra. Ante esta consecuencia, Zahir reflexiona sobre su papel en el conflicto interno, “todo quedó claro: él no era inocente.” El Zahir de Alarcón personifica el problema de interpretar la realidad ya que el personaje “había enriquecido su relato con conjeturas sobre qué podría estar haciendo un aldeano con un arma en medio del bosque, aparte de cazar” (371). La “realidad” es una construcción lingüística que puede ser transformada fácilmente según “el redactor” y “el receptor” (en este caso el gobierno), lo cual evoca la fusión de lo real y lo ficticio de Borges. Además, percibimos la importancia del lenguaje (la imagen) puesto que las palabras de Zahir entran en la historia oficial. Cuando el narrador observa que el mismo Zahir no era inocente, podemos inferir que el lenguaje *no es inocente*. Por otro lado, la similitud con el cuento de Borges se advierte en la obsesión del gobierno de controlar a la población mediante informadores, una obsesión estatal por (el) Zahir y los

reportes del personaje. Al dialogar con el autor canónico, Alarcón muestra un interés autorreflexivo sobre la representación de la realidad y las limitaciones del lenguaje. Igualmente, la alusión al Zahir vincula una preocupación de tipo hermenéutico con el compromiso social ya que se sugiere que la manipulación de la historia/realidad puede ser usada para subyugar a una población.

La selección del modelo distópico y su homólogo contemporáneo, la distopía crítica, para proponer una reflexión sobre un trauma nacional, conlleva una doble-función: se recupera la memoria de una época complicada en la historia de la república para que no pase al olvido, y a la vez, sirve como advertencia sobre una posible trayectoria que podría tomar el país si la ciudadanía no tomase medidas para frenar los abusos sociales. La novela se presta al debate entre el pasado, presente y el futuro del país, lo cual ubica a la narración en el territorio de la distopía crítica. Asimismo, los juegos intertextuales que recuerdan las obras canónicas de la ficción distópica de Bradbury, Orwell et al, aunadas a elementos discursivos que evocan los proyectos totalizadores de Vargas Llosa y Arguedas, y la cuentística borgiana, destacan otra vez la pertenencia de la novela de Alarcón dentro de esa reciente clasificación de distopía: “[b]y self-reflexively borrowing specific conventions from other genres, critical dystopias more often blur the received boundaries of the dystopian form and thereby expand its creative potential for critical expression” (Baccolini y Moylan 7). Es más, este último rasgo constituye un ejemplo de la tensión entre lo anglo-estadounidense y lo hispanoamericano que tanto caracteriza a este escritor liminal. Ya que hemos identificado cómo se entremezclan las tradiciones dispares a nivel estético, queda por precisar la misma dualidad a través de un análisis de ciertos componentes temáticos.

Como ya se ha señalado, nunca se nombra el país donde transcurre la acción de *Radio Ciudad Perdida*. Según el narrador, el territorio se sitúa en “la periferia del mundo, un país imaginario al margen de la historia” (21). Sin embargo, la novela se halla saturada de indicios que apuntan a una semejanza con el Perú. Para empezar, los rasgos topográficos describen con bastante precisión la nación andina. Es un país dividido en regiones serranas, selváticas y costeñas tan distintas geográfica y culturalmente que no parecen entidades que comparten la misma bandera. La descripción de la capital, en particular, lleva un parecido llamativo con Lima; primero, por su condición de “desierto costero,” y más adelante, al ser representada como una “ciudad gris” (203 y 268).⁷³ Cabe subrayar de nuevo el énfasis que la novela pone en la heterogeneidad racial y étnica del país. En una instancia, la voz narrativa menciona las primeras impresiones que el niño de la selva tenía de Norma (en este caso, representante de la raza blanca): “[n]unca había visto a nadie como ella tan de cerca, al menos no que pudiera recordar. Nadie de ese color” (60). En otra divagación, el narrador focaliza su atención en la perspectiva de la locutora radial y su opinión de que, “Víctor era apenas un niño y un desconocido, tan extranjero como ella lo sería en Arabia o Ucrania [...]” (160). Reiterando una de las ideas recurrentes en el presente trabajo, ambas citas vuelvan a la falta de integración social, el fenómeno de la coexistencia de personas que carecen de una noción compartida de la patria. También se vislumbra en múltiples ocasiones referencias al lenguaje indígena de las zonas provincianas. Se examina un idioma caracterizado por el uso de dos tipos de

⁷³ La imagen de “Lima, la gris” ha formado parte de la conciencia popular peruana desde hace muchísimo tiempo.

“*nosotros*: un nosotros que incluía también al otro interlocutor, y otro que no lo incluía” (énfasis del autor, 142). La reflexión sobre la peculiaridad lingüística de los indígenas revela una valoración especial por los intereses de la colectividad, una actitud tan arraigada al mundo andino. Con respecto a las similitudes entre acontecimientos históricos reales del Perú de las últimas décadas y sus representaciones ficcionalizadas, destacan las siguientes alusiones: el uso del acrónimo IL para referirse a la Insurgencia Legionaria, una clara evocación de las siglas SL de Sendero Luminoso empleado en la prensa peruana; la mirada hacia aspectos de la vida cotidiana durante la guerra como los constantes apagones, los coches-bomba y los toques de queda; y la inclusión de la historia de una figura parecida al fundador senderista, Abimael Guzmán: “[e]sa misma semana habían capturado a un hombre en una casa repleta de armas. Aquel hombre pasaría varios años en prisión, luego se acogería a una amnistía y sería liberado. Más adelante, consolidaría cinco facciones previamente aisladas para formar la IL” (87). Por último, en cuanto a las cuestiones demográficas, la novela recuerda la idea de la migración masiva a la ciudad que también se había citado en *La hora azul*. Mientras la obra aborda el concepto de las barriadas limeñas (barrios populares), Alarcón especifica la presencia de historias de otras tradiciones:

Cuando comencé a trabajar en *Lost City Radio*, leí mucho sobre sociedades de postguerra —Chechenia, Beirut, Eritrea—, urbes inundadas de nuevos pobladores, empujadas al límite de su capacidad, y pensé en hacer una amalgama de ellas. En la novela hay un detalle sobre una mujer que recoge guijarros en la playa para venderlos a mezcladoras de cemento. Lo tomé de un libro sobre la vida en Lomé, Togo, pero

resultaba orgánico en la ciudad de la novela. Algo que *podía* existir en Lima. (énfasis agregado, “Entrevista con Gustavo Faverón”)

Como indica la cita anterior, pese al hecho de que la realidad peruana es un referente ineludible en la obra, el autor se vale de numerosas fuentes internacionales para inventar un mundo decididamente ficticio. Uno de los episodios memorables de la novela explica la práctica de justicia comunitaria conocida como el *tadek*. El mismo Alarcón señala que el rito⁷⁴ proviene de un pasaje de la novela *El emperador* (1978) de Ryszard Kapuściński. El autor peruano lo describe de la siguiente manera: “a community is confronted with a crime—[...] instead of making any attempt to discover who is responsible, the people of the village select a child,” lo drogan, y finalmente, el niño se encarga de indicar quién es “el culpable” del crimen (“American Labasha” 202). Según Alarcón, se incorpora el *tadek* en la narración para proponer el tema universal del castigo arbitrario en tiempos de guerra (“American Labasha” 203). El empleo de una tradición extranjera implica el deseo de trascender las fronteras artificiales, y aportar la reflexión complementaria de preocupaciones nacionales e internacionales.

La descripción del campo de concentración para los prisioneros políticos también se remite a una ambientación fuera de lo que se asocia con lo peruano. Ya con su nombre “La Luna,” la instalación connota una especie de lugar exótico o más bien, “espacio imposible.” De hecho, el narrador juega con la idea de que tal vez se trata de un punto extraterrestre, según se lee en la siguiente descripción:

Ya no estaban en la ciudad, sino en un lugar completamente desierto: un planeta descolorido y sin atmósfera. El suelo era quebradizo y estaba

⁷⁴ En realidad, el ritual se conoce como *labasha* y tiene sus orígenes en la Etiopía de Haile Selassie.

salpicado de trozos de vidrio. Delante de él, rodeándolo, se extendían en la penumbra cráteres de todos los tamaños. Había dunas y colinas que apenas si podía distinguir. (95-6)

La mención de “un planeta descolorido” y las imágenes de “cráteres” revelan unos detalles escénicos que se aproximan a la ciencia ficción mientras muestran el efecto de distanciamiento de la obra. No obstante, las descripciones posteriores de La Luna descartan la posibilidad de un tipo de interpretación alienígena, y reflejan la inmundicia de las prisiones peruanas, por no decir latinoamericanas (mundiales).

Mientras las siglas de la Insurgencia Legionaria (IL) forman una parte ubicua del texto, el nombre del grupo terrorista se presta a otra interpretación. En la versión original de la novela, la IL representa “Illegitimate Legion.” El nombre del grupo guerrillero apunta al término polémico “unlawful enemy combatants” (a veces conocido como “illegitimate enemy combatants”), propio del mandato republicano norteamericano de George W. Bush. La controversia en torno al empleo de los vocablos “illegitimate” o “unlawful” se da porque fueron utilizados como cobertura legal para la tortura de presuntos insurgentes durante las campañas militares en Afganistán e Irak. La jerga estratégica del gobierno estadounidense es además relevante para este capítulo ya que frecuentemente comparte rasgos del discurso orwelliano de *Newspeak*. Refiriéndose al legado de la obra *1984* de Orwell, Edward S. Herman realiza algunas expresiones empleadas por varios gobiernos estadounidenses, especialmente el régimen de Bush hijo:⁷⁵

⁷⁵ Durante el gobierno de Bush se creó la *Office of Strategic Influence* en 2001, se estableció la ley del *Patriot Act* y se empleaba constantemente el concepto de *Partnerships for Peace*. El uso de los

At home, a law encroaching on civil liberties is called a ‘Patriot Act’ [...]. In military and foreign policy, a government agency openly designed to disseminate disinformation is called the ‘Office of Strategic Influence’; missiles are ‘Peacekeepers,’ and military alliances are ‘Partnerships for Peace.’ The appeasement of amenable state terrorists [...] is called ‘constructive engagement’; civilian deaths from the ‘humanitarian bombing’ of ‘rogue states’ are ‘collateral damage.’ (123)

Citamos las referencias al lenguaje oficial porque apuntan a estrategias lingüísticas manipuladoras de gobiernos de nuestra contemporaneidad, un elemento que observamos detalladamente en los pronunciamientos gubernamentales hallados en *Radio Ciudad Perdida*. Visto desde otro ángulo, el discurso estatal que subrayamos, nos permite de nuevo apreciar la forma en que la novela debate la problemática peruana sin dejar de lado las preocupaciones internacionales.

También hay que destacar que los barrios de la capital ficticia (Tamoé, Los Miles, Recolectores, Villa Miami etc.) no corresponden a sitios en Lima. Además, los nombres de algunos de los personajes evocan una suerte de exotismo transnacional (Zahir, Alaf, Manau, Len y Marden). En una reciente lectura pública, el autor se mostró algo evasivo y deliberadamente ambiguo a la hora de describir la ambientación de su obra:

Before beginning his reading of *Lost City Radio*, author Daniel Alarcón offers a disclaimer, ‘I didn’t set this novel in Peru. I set this novel in an

eufemismos *Peacekeepers*, *constructive engagement* y *rogue states* tiene su origen en la presidencia de Ronald Reagan en los años 1980. La frase imprecisa de *collateral damage* remonta a la época de la guerra de Vietnam.

unnamed Latin American country, in an unnamed Latin American city.’
 Seconds later, as Alarcón is framing the excerpt he is about to read, he says, ‘This is about the night the war finally became real in Lima.’ Then he pauses and corrects himself, ‘Not in Lima, in this made-up, fictional city.’
 Standing before the Peruvian Consul General, Alarcón, winks, ‘Nothing like this ever happened in Peru.’ (cit en Perry)

Aunque los últimos comentarios enfatizan la dualidad Perú-Latinoamérica, como hemos podido comprobar, la novela aún registra preocupaciones que extienden a otras regiones. En otras palabras, estamos ante una obra que no solamente ofrece reflexiones para el continente americano, sino también presenta una contribución a nivel de pensamiento para toda la humanidad.

Con respecto al interés analítico de este estudio, hemos señalado que el autor se vale de una variedad de mecanismos de distanciamiento que pretenden ofuscar la perspectiva ideológica: la imprecisión geográfica e histórica-temporal, la estructura de la novela y la manera en que se describen las barbaridades cometidas por *ambos* grupos. Como en las obras previamente analizadas, estamos ante una obra que parece negar una posición ideológica definida. Respondiendo a una pregunta del suplemento *Babelia* del diario español *El País*, el mismo Alarcón declara:

No quise escribir una novela con ideologías o de las políticas fallidas que acaban estallando en una guerra. Estos libros ya se han escrito. Para mi generación las ideologías tienen menos vigencia y queremos gobiernos no corruptos que se ocupen de la gente y sus problemas y necesidades. Lo que uno nota cuando habla con la gente de Perú es que sus recuerdos

son terribles. Quise escribir ese tipo de novela que llevaba lo político a un escenario familiar, a un ámbito más privado. Originalmente eso es lo que hace un novelista, yo no estoy escribiendo ni teoría política ni análisis sociológico; escribo una novela y mi intención es conmover, no llegar a la gente con doctrinas o dogmas. (“Antes la gente desaparecía”)

Aunque Alarcón juega con la idea de eludir todo compromiso ideológico, la imposibilidad de realizar dicha empresa se puede percibir en la inclusión de cierta perspectiva simpatizante con el grupo insurgente. Obviamente, no se trata de una novela de tesis, pero tampoco merece el calificativo, a todas luces ingenuo, de “obra desprovista de ideología.”

El autor construye un mundo ficticio donde el gobierno había derrumbado la infraestructura nacional, reemplazándola con un sistema que poco se parecía a las instituciones gubernamentales anteriores. La instauración de una nueva forma de gobierno se alinea con las metas de Sendero Luminoso que buscaba derrocar las estructuras administrativas establecidas. Sin embargo, el gobierno opresivo de la novela no constituye una visión del *¿qué hubiera pasado?* tras una victoria senderista, ya que la rebelión del grupo revolucionario ficcional se ve sofocada definitivamente por el ejército. Igualmente, el lema senderista “El partido tiene mil ojos y mil oídos” se transforma en política del régimen ficcional, lo cual en el texto original se aprecia de la siguiente manera: “eyes and ears had been recruited throughout the country—no easy task in a nation as large and ungovernable as this one” (203). La versión en castellano no incorpora el mismo recurso metonímico: “el gobierno había reclutado soplones por todo el territorio—tarea nada sencilla en un país tan grande e ingobernable como este,”

aunque el uso del vocablo “soplón” recuerda los carteles que acompañaban a ciertas víctimas de SL, anuncios que leían “muerte para los soplones” o “así terminan los traidores” (305). Esta inversión de objetivos, tácticas y eslóganes contribuye al efecto de distanciamiento y desfamiliarización de la obra.

A lo largo de la novela se censura las torpes intervenciones del poder autoritario y sus representantes, y al mismo tiempo, nos muestra la arbitrariedad con que ejecuta a presuntos terroristas: “[n]o importa quién soy. La pregunta es, ¿quién era Yerevan? Un perro de la IL. Por eso, su cuerpo está en una zanja junto a la Carretera Central. Así mueren los terrucos” (270). La última cita ejemplifica la respuesta del gobierno y la marcada ausencia de justicia en esta sociedad novelada. En una descripción espeluznante de las atrocidades cometidas por el gobierno, se observa la política de tierra quemada de un barrio capitalino, lo cual resalta la denuncia del autoritarismo: “[e]staban incendiando todo. Arrasaban las casas con *bulldozers* y prendían fuego a los escombros” (énfasis del autor, 352). Por otro parte, el narrador no ignora la violencia de la IL, y enfatiza que “la guerra había dejado de ser un conflicto entre dos protagonistas diferentes,” los dos grupos eran violentos: “IL hacía explotar un banco o una comisaría; los tanques del ejército destruían una docena de hogares en medio de la oscuridad de la noche. En ambos, casos moría gente” (235). Ahora bien, como indica la cita, los objetivos de los terroristas eran instalaciones infraestructurales y edificios de agencias del orden público, mientras que el gobierno atentaba contra los “hogares,” residencias de ciudadanos y lo llevaba a cabo de manera extrajudicial, bajo la cobertura de la noche. Este contraste, claro está, revela una postura ideológica que se acerca más al grupo rebelde.

La idea que la novela muestra cierta inclinación insurgente también se vislumbra en el tratamiento del personaje Rey, eje central que fusiona las historias de Norma y Víctor. El miembro fortuito de la IL no carece de defectos: “Era un hombre malo, tenía certeza de ello, un hombre de moralidad conveniente en circunstancias inconvenientes” (346). Resaltando la caracterización negativa de Rey, es el hecho de que el protagonista engaña a su esposa durante sus largas instancias en la selva y engendra un hijo (Víctor) que a poco tiempo tiene que abandonar. No obstante, estos detalles reiteran la complejidad, por no decir lo humano, del personaje. Su incorporación a la IL es emblemática de cómo se representa el carácter complejo de Rey. Fue la banda terrorista que solicitó su integración al grupo, una opción que él rechaza en un principio. Tras el encarcelamiento injusto de su tío, Rey cambia de opinión y empieza a colaborar con la IL. Aunque es representado como una persona socialmente comprometida, especialmente durante su época de líder estudiantil, las preocupaciones intelectuales, antropológicas y naturalistas parecen interesarle más que la militancia insurgente. De manera más importante, cuando le preguntan si odia al gobierno, Rey no muestra el fanatismo que se suele asociar con un integrante subversivo:

Odio era una palabra que Rey jamás usaba. No significaba nada para él. Los soldados le habían orinado encima sin alegría, con la indiferencia de científicos llevando a cabo un experimento. [...] En otras palabras, lo habían hecho apáticamente, de manera automática. ¿Cómo podía odiarlos? Era su trabajo. Rey sabía que hubiera bastado con que los soldados se rieran de él por lo

bajo para odiarlos. Totalmente. Sin eso, le parecían extrañamente inocentes. (énfasis del autor, 191)

Notamos en varias ocasiones que Rey es un miembro reacio de la IL, intentando alejarse de la vida activista. Observamos referencias al temor de ser descubierto, y en una instancia, se revela su desencanto con el mundo clandestino de la insurgencia: “No me interesa la política. Me interesa vivir” (66). Como vemos, el personaje no exhibe los rasgos de un carnicero salvaje dispuesto a colocar bombas que matan a centenares de inocentes. Si contraponemos el tratamiento humanizante de Rey con la opresiva naturaleza del gobierno, se puede concluir que la obra “cree más” en la subversión, y por tanto, se alinea ideológicamente con el izquierdismo.

En un procedimiento similar a la obra de Cueto, *Radio Ciudad Perdida* también nos presenta una figura que encarna el futuro. Víctor, de madre indígena de la selva y padre de la capital, se queda huérfano en la época de posguerra. Como el Miguel de *La hora azul*, Víctor representa otro “mestizo fundacional,” cuyo porvenir (como el del país) está por definirse. Para enfatizar la visión venidera, el joven (y no los otros personajes, Norma, Elías Manau o Rey) es el encargado de resistir la política del régimen que prohíbe la discusión del conflicto armado. Al leer y repetir en voz alta el nombre de su padre en la radio, Víctor desacata abiertamente el decreto gubernamental y al mismo tiempo, ofrece una solución para enfrentarse al mundo distópico: la recuperación de la memoria. A través del acto de recordar, se mantiene el debate sobre los problemas sociales que ciertamente apuntan a las causas de la guerra. Cabe mencionar de nuevo que la sociedad en *Radio Ciudad Perdida* representa una desmantelación de lo anterior, un aspecto que implica la “pérdida” del

concepto de la historia: “[l]a Plaza Pueblo Nuevo estaba a unas cuadras nomás, un *monumento al olvido* construido sobre las ruinas del pasado” (énfasis agregado, 158). Además, según se lee en el texto, la memoria colectiva ignoraba completamente los hechos de la guerra:

Pero, oficialmente, había empezado diez años antes, les dijo. Casi una década. ¿Cómo? Lo había olvidado. Alguien estaba furioso por algún motivo. Este alguien convenció a muchos cientos, y luego a muchos miles más, de que su furia colectiva tenía un sentido. Qué había que hacer algo. Hubo un hecho, en particular, ¿no fue así? ¿Un acto violento para llamar la atención por unas elecciones fraudulentas? [...] ¿Era así como había comenzado? (355)

El uso del lenguaje impreciso (“alguien,” “algo” etc.), simboliza la inhabilidad de la población de recordar y discutir la época de terror. Por lo tanto, la acción de Víctor de *nombrar* las víctimas de ambos lados en voz alta (hablar directamente de la guerra), representa un paso importante para evitar la rutina de violencia y acabar con la sensación de que en el país “las guerras son una forma de vida” (355).

A modo de conclusión, la novela de Alarcón aboga por la importancia de la memoria como herramienta para entender la historia violenta de la sociedad y para prevenir conflictos futuros. Por medio de elementos del discurso de la ficción distópica, *Radio Ciudad Perdida* puede verse como una crítica de los abusos de la guerra peruana, una advertencia sobre una situación que podría producirse si se impone la indiferencia con respecto a la historia, y ofrece una posible vía de activismo futuro: la resistencia al olvido. Si bien se propone una mirada favorable hacia la insurgencia, no

se trata de una historia simplista como la película de Bollywood aludida en la obra, en que “los villanos eran tan fácilmente identificables que eran recibidos con silbidos y pifas cada vez que aparecían en la pantalla. Los héroes recibían aplausos estruendosos [...]” (102). Como también se vislumbra en la cita anterior, la novela entremezcla códigos globales con el debate sobre la situación particular del Perú. Por tanto, percibimos en *Radio Ciudad Perdida*, una preocupación por sobrepasar los límites artificiales y dialogar con el resto del mundo.

5. Conclusiones

En el Perú todo existe pero nada tiene nombre. La falta de un nombre unívoco es una señal de la ambigüedad de nuestra cultura, de nuestro ser.

Alonso Cueto

Se ha citado en múltiples estudios críticos la siguiente idea del filósofo esloveno Slavoj Žižek, “in order to cope with a trauma, we symbolize” (48). Desde los inicios del conflicto interno que asoló el territorio nacional, los escritores peruanos han emprendido la tarea de “simbolizar” artísticamente el periodo de violencia política. Las obras iniciales, *Adiós Ayacucho* (1986) de Julio Ortega, *Harta cerveza y harta bala* (1987) de Luis Nieto Degregori, *Parte de combate* (1991) de Dante Castro, *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa y *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado, por mencionar solo un puñado de la vasta producción que aborda el tema de la guerra, fueron escritas en plena época de terror sin poseer el conocimiento *a posteriori* el cual habría proporcionado la siguiente información: en los años de intervalo entre la publicación de estas narraciones primerizas y el presente, la infraestructura de los grupos terroristas ha sido casi totalmente desmantelada y el régimen dictatorial de Alberto Fujimori se ha visto derrocado en medio de escándalos de corrupción. Cuando estos autores articulaban sus distintos proyectos estéticos el resultado de la lucha armada era incierto; no obstante, se veía la necesidad de proveer un espacio de debate sobre la difícil realidad que experimentaba el país. En la primera década del siglo XXI, con un poco más de distancia temporal de los hechos violentos, se observa todo un “boom” editorial de novelas, colecciones de cuentos, piezas de teatro y poemarios cuyo

tema medular es la preocupación por analizar diversos aspectos de la guerra civil. El porvenir sigue siendo desconocido e imprevisible para los escritores, pero como indica Gustavo Faverón, existe la sensación de “que hemos escapado del terror y la violencia,” una actitud que “nos permite a la vez saber que, por fin, nuevamente tenemos una historia, pero también intuir que el agujero sigue allí y que podemos deslizarnos a él otra vez en el futuro” (“El precipicio de la afiliación” 9).

Las novelas y los cuentos que hemos analizado en el presente estudio examinan la violencia política desde una perspectiva que intenta ocultar su postura ideológica. La idea de adoptar una posición de imparcialidad frente a la guerra se explica, en gran medida, por el hecho de que todas las partes del conflicto cometieron graves abusos contra los derechos humanos. Este último punto se hace explícito en las siguientes declaraciones de Roncagliolo:

Supongo que el fiscal Chacaltana vive algo similar a lo que vivió su país. Él creció en una sociedad de asesinos, pero nadie se lo dijo. Había terroristas, luego declararon una guerra contra el terrorismo, y llegó un momento en que *ambos bandos se volvieron difíciles de distinguir uno del otro*. (*Jet Lag* 247, énfasis agregado)

Por otro lado, también hemos señalado el papel del mercado como posible factor en la decisión de estos autores de insistir en la neutralidad de sus respectivas obras. Es decir, se elude una postura abiertamente partidista para no alienar un grupo específico y, por extensión, limitar su público lector. Otra perspectiva aún, la idea de la culpa colectiva, emerge en ciertas instancias en las obras que han sido analizadas en el presente estudio. Como vimos, este concepto se expresa claramente en el cuento de

Benavides “La noche de Morgana:” “[n]adie tenía culpa de lo que estaba sucediendo y eso a la larga resultaba peligroso” (116). Ahora bien, como se ha destacado en los capítulos precedentes, hallamos indicios que apuntan a una variedad ideológica entre las diferentes obras. Un denominador común de estas producciones narrativas consiste en el hecho de que todas expresan la carga política de manera matizada. No proponen drásticas revoluciones, sino que abogan por prácticas que deben estar al alcance de la sociedad peruana, como el acercamiento al Otro, el respeto por las instituciones democráticas y la lucha contra la desigualdad. En otras palabras, estas obras no intentan evadir el compromiso; lo que realmente se proponen es eludir cualquier tipo de postura que pueda interpretarse como fanatismo.

Con el afán de manifestar el impulso social, los relatos de este estudio indagan las causas de la guerra, las cuales se encuentran en la arraigada disparidad social del país andino. Para hacer hincapié en esta problemática, las obras cuestionan las divisiones perennes a través de su tratamiento de las relaciones entre las razas, etnias y clases sociales, y en los enfrentamientos binarios tradicionales que opone Lima a la periferia. La preocupación subyacente en estas escrituras se asemeja al planteamiento de Julio Ortega, que asevera que en el Perú “there hasn’t been, in fact, a nation. That ‘imaginary community’ has been an absence, a deferred consensus, a mutually exclusive fragmentation of classes, ethnic groups, visions, and regions” (“Peru” 9). La idea expresada por Ortega encaja bien en nuestra investigación ya que hemos notado tanto en las narraciones de escritores radicados fuera del país (Alarcón, Benavides y Roncagliolo) como en la novela del autor que ha permanecido en Lima (Cueto), la presencia de uno o varios personajes que experimentan una suerte de extrañamiento

en su propia tierra. Para el protagonista del cuento “El Ekeko,” el fiscal Chacaltana, Adrián Ormache y múltiples personajes de *Radio Ciudad Perdida* (especialmente Norma, Víctor y Manau) la noción de sentirse forasteros cuando se alejan de su ámbito social, forma parte de su realidad. Aunque esta característica implica una desunión nacional patente, en ninguno de los casos se sugiere que la heterogeneidad en sí sea un elemento negativo. Tampoco se promueve un plan homogeneizador como solución a los problemas que aquejan el país. En contraste, las obras apoyan modificaciones de actitud: el reconocimiento que la otredad constituye un componente esencial de la sociedad peruana, y la idea que la diversidad debe ser vista como ingrediente complementario al proyecto nacional. Como hemos podido comprobar a lo largo del estudio, esta concientización es considerada fundamental para evitar la continuación del ciclo de discordia, del cual Ortega resume según se lee: “[t]here hasn’t been a creative sum of projects but a long dispute by powers in disagreement. The symbolic body of the nation still does not seem a power of inclusion. And in each crisis it shows its precarious collective character” (9).

Otro punto de contacto entre las obras que hemos estudiado se relaciona con las estrategias narrativas empleadas por los autores. En muchas instancias, las narraciones parten de historias de individuos para plasmar la preocupación colectiva de los años de terror. Señala Alonso Cueto: “creo que toda novela es sobre personajes individuales y específicos, pero en cierto modo ser un escritor peruano es ser privilegiado porque estás viviendo en una sociedad donde lo esencial es el conflicto: étnico, racial, político, social... Y la literatura se alimenta de conflictos” (“Sin conflictos”).

La reconfiguración de una postura tipo “Lo personal es político,”⁷⁶ concuerda con el discurso ético promovido por estos narradores tanto en el nivel temático como estético. Es decir, esta intersección de lo privado y lo público muestra el énfasis de recuperar el lado humano de la guerra, la óptica particularista, y al mismo tiempo, implica un rechazo de una aproximación abstracta y anónima.

Siguiendo una línea similar, mientras incorporan una fuerte denuncia social, estos textos de la narrativa peruana contemporánea también se caracterizan por la integración de elementos de la literatura popular (lo fantástico, la novela negra y la narrativa distópica) y rasgos de otras artes, principalmente, lo filmico. La reelaboración de modalidades de larga trayectoria sugiere el deseo de dialogar con la tradición literaria de América Latina, en particular, ciertos autores consagrados como Borges y los escritores del Boom. De este modo, apreciamos una continuidad estética y temática en las letras hispanoamericanas, no una ruptura total. Por otra parte, cabe repetir que las apropiaciones estéticas no siguen al pie de la letra todos los puntos formales de los diferentes géneros, sino que constan de producciones multidiscursivas e híbridas. En nuestras discusiones sobre esta manifestación del doble código artístico (la mezcla de arte de élites y lo popular), también notamos la tensión de una sensibilidad estética que oscila entre lo local y lo global. A propósito, Frederic Jameson considera la estilística fragmentada y plurívoca que remonta a la tradición como una peculiaridad de la cultura universal contemporánea:

⁷⁶ El lema “The personal is political” fue popularizado en los años 1960 por Carol Hanisch para elaborar algunas pautas de la teoría feminista. Nuestra apropiación de la frase se remite a la búsqueda de fomentar el pensamiento crítico sobre la historia reciente del Perú por medio de relatos personales e intimistas.

For with the collapse of the high-modernist ideology of style—what is as unique and unmistakable as your own fingerprints, as incomparable as your own body [...]—the producers of cultures have nowhere to turn but to the past: the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a *now global culture*.

(17-18, énfasis agregado)

No calificamos de manera absoluta las obras del presente estudio bajo los parámetros de Jameson.⁷⁷ Sin embargo, a través de la técnica de amalgamar diversas modalidades, podemos concluir que estas producciones narrativas pueden inscribirse perfectamente dentro de la denominada “now global culture.”

Si bien la idea de una estética global constituye un enfoque teórico que ha sido explorado extensamente en los círculos académicos, el concepto de una “temática global” es una cuestión que requiere más atención de la crítica. Como hemos venido observando, Benavides, Roncagliolo, Cueto y Alarcón ambientan sus narraciones en una problemática *nacional* específica, pero al mismo tiempo, profundizan sobre un tema candente a nivel mundial: el terrorismo y la manera de enfrentarlo.

Especialmente tras los atentados del 11-S y 11-M, la discusión relativa a conceptos como la respuesta estatal a la violencia y la represión de las libertades civiles en nombre de la seguridad, ha ocupado una posición privilegiada en los debates transnacionales que buscan analizar la actualidad. Esos mismos debates se hallan en las páginas de los autores peruanos. Por lo tanto, consideramos la literatura peruana

⁷⁷ Al respecto, en vez de los descriptivos utilizados por Jameson, “imitation of dead styles” y más adelante, “random cannibalization of all the styles of the past,” preferimos emplear el vocablo *apropiación* ya que para nosotros implica *hacerse dueño* y *reconfigurar* (18).

contemporánea como un espacio fértil de reflexiones no solamente para el pueblo de la región andina, sino para toda la humanidad.

En los primeros meses del 2009, la primera ministra alemana, Angela Merkel, ofreció al gobierno peruano dos millones de dólares para ayudar a financiar la construcción de un museo de la memoria para documentar las décadas del conflicto armado. La respuesta oficial de Lima fue negativa; se rechazó la donación, mientras que el canciller José García Belaunde declaró que se necesitaban al menos treinta o cuarenta años de distancia del conflicto ya que “las heridas no han sido cerradas” (“Canciller”). La presión mediática tras la postura pública del estado peruano logró revocar la decisión, y según fuentes periodísticas, el museo estará listo en el 2011. Vargas Llosa ha sido nombrado el presidente de la comisión que realizará el proyecto, puesto que el escritor ha sido uno de los partidarios más vocales de esta iniciativa de la Comisión de la Verdad y Reconciliación:

Los peruanos necesitamos un museo de la memoria para combatir esas actitudes intolerantes, ciegas y obtusas que desatan la violencia política. Para que lo ocurrido en los años ochenta y noventa no se vuelva a repetir. Para aprender de una manera vívida a dónde conducen la sinrazón delirante de los ideólogos marxistas y maoístas y, asimismo, los métodos fascistas con que Montesinos y Fujimori los combatieron convencidos de que todo vale para lograr el objetivo aunque ello signifique sacrificar a decenas de miles de inocentes. (“El Perú no necesita museos”)

Paralelamente, mantenemos que el estudio de la literatura peruana de la violencia no debe aplazarse hasta un tiempo arbitrario en el futuro (¿treinta o cuarenta años?)

porque plantea meditaciones significativas para la contemporaneidad. Es una propuesta de compromiso con lo estético que, a la vez, nos recuerda que “la vida no es en blanco y negro. Es decir, que lo blanco nunca es tan blanco, pero lo negro sí que es tan negro, y peor” (Roncagliolo *Jet Lag* 247).

Bibliografía

Fuentes primarias

- Alarcón, Daniel. *Lost City Radio*. New York: HarperCollins, 2007.
- . *Radio Ciudad Perdida*. Trad. Jorge Cornejo. Lima: Alfaguara, 2007.
- Benavides, Jorge Eduardo. *El año que rompí contigo*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- . *La noche de Morgana*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- . *Los años inútiles*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Blue Velvet*. Dir. David Lynch. Perf. Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Dennis Hopper, y Laura Dern. De Laurentis Entertainment Group, 1986.
- Borges, Jorge Luis. "El Zahir." *Cuentos de Jorge Luis Borges*. Godfrey, IL: Monticello, 1958. 87-96.
- Cortázar, Julio. "Apocalipsis de Solentiname." *Los relatos, 4 Ahí y ahora*. Madrid: Alianza, 2002. 12-19.
- . "Circe." *Los relatos, 1 Ritos*. Madrid: Alianza, 2001. 64-79.
- Cueto, Alonso. *La hora azul*. Lima: Peisa, 2005.
- Roncagliolo, Santiago. *Abril rojo*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- . *Jet Lag*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- . *La cuarta espada*. Buenos Aires: Debate, 2007.
- Thays, Iván. *La disciplina de la vanidad*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2000.

Fuentes secundarias

- Ágreda, Javier. "Reseña de *Abril rojo*." *Libros*. 2 Mayo 2006. Web. 12 Oct. 2006.
- Alarcón, Daniel. "American Labasha." *Virginia Quarterly Review* 84 (2008): 202-205.
- . "Antes la gente desaparecía por problemas políticos y ahora, por motivos económicos." Entrevista de Winston Manrique Sabogal. *El País*. 22 Sep. 2007. Web. 11 Mar. 2008.
- . Entrevista de Carlos M. Sotomayor. *Letracapital* 22 Jul. 2007. Web. 28 Jun. 2008.
- . Entrevista de Gustavo Faverón. *Puente Aéreo* 1 Dic. 2006. Web. 2 Mar. 2009.
- . Entrevista de Jerry Miller. *San Diego Reader*. San Diego Reader, 1 Feb. 2007. Web. 16 Jun. 2007
- . "Focus: Peru Battlegrounds. Real and Fictional." *A Public Space* 3 (2008): 122-125.
- . "Peruano Daniel Alarcón tildó de 'ridículo' ser comunista en la actualidad." *Cooperativa.cl* Entrevista de Libro Abierto. 11 Abr. 2007. Web. 12 Feb. 2009.
- Alarcón, Daniel y Diego Trelles. "Enter the Post-Post Boom." *Zoetrope: All-Story* 13 (2009): 10-13.
- Alazraki, Jaime. "¿Qué es lo neofantástico?" *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco, 2001. 265-282.
- Ansión, Juan. *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: Gredes, 1987.
- Armitt, Lucie. *Theorising the Fantastic*. New York: Arnold, 1996.

- Baccolini, Raffaella y Tom Moylan. Introducción. *Dystopia and Histories. Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Por Baccolini y Moylan. New York: Routledge, 2003.
- Barrenechea, Ana María. *Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila, 1978.
- Belevan, Harry. "Apuntes para una análisis de la narrativa peruana de expresión fantástica." *Antología del cuento fantástico peruano*. Por Belevan. Ed. Harry Belevan. Lima: San Marcos, 1977. xvii-lij.
- Benavides, Jorge Eduardo. Entrevista de Ernesto Escobar Ulloa. "Al peruano no le gusta ser, sino estar." *Barcelona Review* 36 Mayo-Jun. 2003. Web. 12 Feb. 2004.
- Beverly, John. *Testimonio: On Politics of Truth*. Minneapolis, MN: U of M P, 2004.
- Bogantes Zamora, Claudio. *Lo fantástico y el doble en tres cuentos de Durán Ayanegui*. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 1999.
- Booker, M. Keith. *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*. London: Greenwood, 1994.
- Burt, Jo-Marie. *Political Violence and the Authoritarian State in Peru. Silencing Civil Society*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Cabrera Infante, Guillermo. Entrevista de Rita Guibert. *Revista Iberoamericana* 37 (1971): 552-600.
- "Cachaco." Def. *Academia Peruana de la Lengua*. n.d. Web. 18 Mar. 2009.
- Campra, Rosalba. "Fantástico y sintaxis narrativo." *Río de la Plata*. 1 (1985): 95-111.
- "Canciller asegura que el Museo de la Memoria sería viable en 30 ó 40 años."

- Elcomercio.com.pe* El Comercio, 9 Mar. 2009. Web. 9 Mar. 2009.
- Cano, Luis. "Novela negra, modernismo y revolución en *Sombra de la sombra*, de Paco Ignacio Taibo II." *Co-herencia* 5 Jul.-Dic. (2006): 73-88.
- Cárdenas, Noé. "Thriller en los Andes." *Letras libres*. Jun. (2006): 92-93.
- Carranza Romero, Francisco. "El mundo de los muertos en la concepción quechua." *Ciberayllu*. 12 Jul. 2005. Web. 5 Nov. 2007
- Cassutt, Michael. "The Feedback Loop." *Reading Science Fiction*. Ed. James Gunn, Marleen S. Barr and Matthew Candelaria. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Castillo, Abelardo. Entrevista de Blas Brítez. "Literatura y compromiso de un iniciado." *Ultimahora.com*. Última Hora, 16 Mayo 2009. Web. 8 Aug. 2009.
- Castro-Klarén, Sara. *Understanding Mario Vargas Llosa*. Columbia, SC: U of SC P, 1990.
- Cawelti, John. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: U of Chicago P, 1976.
- Chabon, Michael. Introducción. *McSweeney's Enchanted Chamber of Astonishing Stories*. Por Chabon. New York: Vintage, 2004. ix-xv.
- Chandler, Raymond. "The Simple Art of Murder." *Later Novels and Other Writings*. New York: Library of America, 1995. 977-992.
- Christian, Ed. *The Post-Colonial Detective*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- Close, Glen S. "The Detective is Dead. Long Live the *Novela Negra*!" *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction. Essays on the Género Negro Tradition*. Eds. Renée W. Craig-Odders, Jacky Collins y Glen S. Close. Jefferson, NC: McFarland, 2006. 143-61.

- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe final*. 28 Ago. 2003. Web. 17 Mayo 2006.
- Comprone, Raphael. *Four Major Latin American Writers—Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, and Gabriel García Márquez*. Lewiston, NY: Edwin Mellen, 2008.
- Congrains Martin, Enrique. "Reflexiones a propósito de *La hora azul* de Alonso Cueto." *Zonadenoticias* 26 Oct. 2006. Web. Jun. 15 2008.
- Corona, Ignacio y Alejandro Madrid. *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham, MD: Lexington Books, 2008.
- Cortázar, Julio. "El sentimiento de lo fantástico." *Ciudad Seva: Hogar electrónico del escritor Luis López Nieves*. Ed. Luis López Nieves. 1 Oct. 2005. Web. 21 Nov. 2006.
- Cox, Mark. Prólogo. *El cuento peruano en los años de la violencia*. Por Cox. Lima: San Marcos, 2000.
- Craig-Odders, Renée W., Jacky Collins y Glen S. Close. Eds. *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction. Essays on the Género Negro Tradition*. Jefferson, NC: McFarland, 2006.
- Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1986.
- Cruz, Juan. "Gol de Perú." *El País*. 28 Feb. 2006. Web. 15 Mar. 2006.
- Cueto, Alonso. "Con Sendero perdimos todos." *La República* 11 Ago. 2005. Web. 24 Jul. 2008.
- . "La muerte es la gran generadora de historias." Entrevista de Gabriel Ruiz Ortega.

- La fortaleza de la soledad* 29 Jul. 2006. Web. 20 Jul. 2008.
- . "Literatura y política." Entrevista de Ivonne Sánchez. *Puente de las artes Radio France Internationale* 21 Nov. 2007. Web. 20 Jul. 2008.
- . "Lo fundamental es que todos tengamos derecho a la justicia." Entrevista de Manuel Eráusquin y Carlos Sotomayor. *Correo* 15 Ene. 2006. Web. 24 Jul. 2008.
- . "Sin conflictos no hay literatura" *Eluniverso.com* El Universo, 2 Ago. 2007. Web. 28 Mar. 2009.
- De Castro, Juan. *The Spaces of Latin American Literature: Tradition, Globalization, and Cultural production*. New York : Palgrave Macmillan, 2008.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de minuit, 1980.
- Díaz Etérovic, Ramón. "Una mirada desde la narrativa policial." *Letras.s5.com Página chilena al servicio de la cultura*. 4 Sep. 2007. Web. 10 Jun. 2008.
- Dove, Patrick. "Metaphor and Image in Borges's 'El Zahir'." *Romanic Review* 98:2 (2007): 169-87.
- Eagleton, Terry. *Ideology. An Introduction*. London: Verso, 1991.
- "Encuesta nacional urbana de El Comercio elaborada por Ipsos Apoyo." *El Comercio.com.pe*. El Comercio, 15 Mar. 2009. Web. 15 Mar. 2009.
- Etiqueta Negra*. Página de web de la revista.
- Faverón Patriau, Gustavo. "El precipicio de la afiliación." Prólogo. *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Por Gustavo Faverón. Lima: Matalamanga, 2006.

---. "La otra guerra del fin del mundo. La narrativa peruana y los años de la violencia política." *Quimera* 281 (2007): 66-73.

---. *Puente Aéreo* Blog personal.

---. "Símbolos vacíos." *Puente Aéreo* 3 Jun. 2006. Web. 10 Jun. 2007.

Fernández Hall, Lilian. "Preguntas sin respuestas: *La hora azul* de Alonso Cueto."

Letras.s5.com Página chilena al servicio de la cultura. 1 Jun. 2006. Web. 8 Feb. 2009.

Filer, Malva E. "Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos." *AIH Actas IX* (1986): (543-550).

Fromm, Erich. Afterword. *Nineteen Eighty-Four*. Por George Orwell. Signet Classic: New York, 1983. 257-267.

Fuguet, Alberto. "Magical Neoliberalism" *Foreign Policy* July-Aug. (2001): 66-73.

---. "100% (latino) AMERICANO: Daniel Alarcon (sic)." *Alberto Fuguet: Escritor/Lector* 5 Nov. 2006 Web. 3 Mar. 2009.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. Prólogo. *McOndo*. Por Fuguet y Gómez.

Barcelona: Mondadori, 1996. 13-20.

García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Giardinelli, Mempo. "El discurso literario argentino a mitad de los noventa." 11 Oct 1995. Disertación de apertura del VIII Congreso Argentino de Literatura en el Aula Magna de la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, El Chaco, Argentina. Web. 18 Ene. 2008.

- . Introduction. "The Hard-boiled Detective Novel in Latin America." *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*. Por Giardinelli. Ed. Darrell B. Lockhart. Westport, CT: Greenwood, 2004. xi-xxxvi.
- "Ginebra celebra el primer Día Hispánico." *Letralia.com* Letralia, 17 Nov. 2008. Web. 20 Nov. 2009.
- Gleason, Abbott. "Cold War: George Orwell and Historical Objectivity." *On Nineteen Eighty-Four. Orwell and Our Future*. Eds. Abbott Gleason, Jack Goldsmith, y Martha C. Nussbaum. Princeton: Princeton UP, 2005. 73-85.
- González-Pérez, Aníbal. *Killer Books. Writing, Violence, and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. Austin: U of Texas P, 2001.
- González Vigil, Ricardo. "Se habla inglés peruanizado." *Letra Viva* N.d. Web. 20 Mar. 2009.
- Gorriti, Gustavo. *Sendero. Historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima: Planeta, 2008.
- Guerrero, Victoria. "Más allá de la muerte de Edith Lagos." *Revista Mariátegui* 12 Mar. 2007. Web. 16 Ene. 2008
- Gutiérrez, Gustavo. *Entre las Calandrias. Un ensayo sobre José María Arguedas*. Lima: CEP, 1990.
- Gutiérrez, Miguel. "Narrativa de la Guerra II: La novela." *El pacto con el Diablo. Ensayos 1966-2007*. Lima: San Marcos, 2007. 377-440.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Carlos Fuentes y el relato fantástico." *Modern Language Studies* 15 (1985): 39-49.
- Hahn, Oscar. *Magias de la escritura*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 2001.

- Harpham, Geoffrey Galt. *Shadows of Ethics. Criticism and the Just Society*. Durham, NC: Duke UP, 1999.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, MA: Blackwell, 1989.
- Hassler, Donald M. y Clyde Wilcox. Introduction: Politics, Art, Collaboration. *Political Science Fiction*. Por Hassler y Wilcox. Eds. Donald Hassler y Clyde Wilcox. Columbia, SC: U of South Carolina, 1997.
- Herman, Edward S. "From *Ingsoc* and *Newspeak* to *Amcap*, *Amerigood* and *Marketspeak*." *On Nineteen Eighty-Four. Orwell and Our Future*. Eds. Abbott Gleason, Jack Goldsmith, y Martha C. Nussbaum. Princeton: Princeton UP, 2005. 112-123.
- Higgins, James. *The Literary Representation of Peru*. Lewiston, NY: Edwin Mellen, 2002.
- Holquist, Michael. *Dialogism. Bakhtin and his world*. London: Routledge, 1990.
- Ingwersen, Sonya A. *Light and Longing. Silva and Darío: Modernism and Religious Heterodoxy*. New York: Peter Lang, 1986.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke UP, 2003.
- Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. 6th rev. ed. London: Academy Editions, 1991.
- Kauffman, R. Lane y Roger Bartra. "Julio Cortázar y la apropiación del otro: 'Axolotl'"

- como fábula etnográfica.” *Revista Mexicana de Sociología* 63 (2001): 223-232.
- Kirk, Robin. *The Monkey's Paw*. Amherst: U of Massachusetts P, 1997.
- Knight, Thomas J. y Alice H. Krull. “The Hidden Indian in Cortazar's ‘Axolotl.’” *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* 15 (1973): 488-493.
- Kokotovic, Misha. *The Colonial Divide in Peruvian Narrative*. Portland, OR: Sussex AP, 2005.
- “La novela negra se hace mestiza.” *El mundo*. 07 Jul. 2004. Web. 19 Ago. 2004.
- Lozada Pereira, Blithz. *Cosmovisión, historia y política en los Andes*. La Paz: CIMA, 2006.
- Méndez, Cecilia. Introducción. *The Plebian Republic. The Huanta Rebellion and the Making of the Peruvian State, 1820-1850*. Por Méndez. Durham, NC: Duke UP, 2005. 1-29.
- Moisés, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- Monsiváis, Carlos. “Ustedes que jamás han sido asesinados.” *Revista de la Universidad de México* (1973): 1-11.
- Montero, Rosa. Página de web de la autora. N.d. Web. 12 Mar. 2009.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia and Dystopia*. Boulder, CO: Westview P, 2000.
- Muñoz, Fanni. “La fiesta del turupukllay en el mundo andino.” *Márgenes* 4.10/11 (1993): 211-231.
- Munslow, Alun. *Deconstructing History*. London: Routledge, 1997.
- Niño de Guzmán, Guillermo. “Pasajes de una cinefilia crónica.” *El Comercio*. El

- Comercio, n.d. Web. 6 Jun. 2008
- Nogueira Dobarra, Ángel. *Jorge Luis Borges. La biblioteca, símbolo y figura del universo*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- O'Brien, Pablo. "Video secreto. Abimael se rindió sonriendo y Vladimiro se comió el jamón." *Caretas* 9 Mayo 2002. Web. 18 Ene. 2008.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. Signet Classic: New York, 1983.
- Ortega, Julio. "Peru Today, But Above All, Peru Tomorrow." *Review: Latin American Literature and Arts* 57 (1998): 6-9.
- Oviedo, José Miguel. "La hora de la violencia." *Letras libres*. Jun. (2006): 91-92.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. Havana: Ediciones Unión, 2000.
- "Panorámica del género negro." *El Cultural* 9 Jul. 2008. Web. 9 Jul. 2008.
- Parodi, Carlos. *¿Qué es la globalización?* Lima: La Insignia, 2005.
- Paz Soldán, Edmundo. "Introducción. Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis." *Bolaño salvaje*. Por Paz Soldán. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. 11-30.
- Pereira de Queiroz, Maria Isaura. *Historia y etnología de los movimientos mesiánicos. Reforma y revolución en las sociedades tradicionales*. México: Siglo XXI, 1978.
- Perry, Meredith. "Locating *Lost City Radio*." Página de web, Center for Latin American Studies, University of California, Berkeley. 16 Abr. 2007. Web. 10 Mar. 2009.
- "Perú: ¿un mundo negro sin novela negra?" Diálogo entre Alfredo Pita, Ricardo Sumalavia y Goran Tocilovac. *Géneros* 9 Feb. 2004. Web. 24 Jun. 2008.

- Portuondo, José Antonio. "Literatura y sociedad." *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México, D.F.: Siglo veintiuno, 1982.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, D.F.: Siglo veintiuno, 1982.
- Rodero, Jesús. *La edad de la incertidumbre. Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*. New York: Peter Lang, 2006.
- Romero, Simon. "Cocaine Trade Helps Rebels Reignite War in Peru." *New York Times*. New York Times, 17 Mar. 2009. Web. 18 Mar. 2009.
- Roncagliolo, Santiago. Discurso de recepción. Premio Alfaguara de Novela 2006. "Las aventuras del fiscal Chacaltana." Salón de Actos del Grupo Santillana. Madrid. 24 Abr. 2006. Discurso de recepción.
- . "El Perú se está mudando." *El País*. El País, 3 Oct. 2007. Web. 5 Oct. 2007.
- . "Escribo aquellas películas que me gustaría ver." Entrevista de Belén Ginart. *El País*. 28 Feb. 2006. Web. 15 Mar. 2006.
- . "Estoy orgulloso de ser light." Entrevista de Francisco Ruiz Udiel. *Carátula 20* Abr. 2007. Web. 5 Oct. 2007.
- . "La Comala del sur en *Abril rojo*." Entrevista de Adriana Cortés Koloffon. *La Jornada Semanal*. 9 Jul. 2006. Web. 5 Oct. 2007.
- . "Mi libro no es para académicos." Entrevista de Ángel Páez. *La República*. La República, 11 Nov. 2007. Web. 12 Nov. 2007.
- . Presentación de *La cuarta espada*. Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. 21 Nov. 2007. Presentación.
- Ruiz Mantilla, J. "Benavides recrea en su segunda novela los años ochenta en Lima." *El*

- País*. El País, 1 Ene. 2003. Web. 2 Oct. 2007.
- Ruz, Robert. *Contemporary Peruvian Narrative and Popular Culture: Jaime Bayly, Iván Thays and Jorge Eduardo Benavides*. Rochester, NY: Tamesis, 2005.
- Schwalb, Carlos. *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*. New York: Peter Lang, 2001.
- Simpson, Amelia S. *Detective Fiction from Latin America*. London: Associated UP, 1990.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991.
- Stockwell, Peter. *The Poetics of Science Fiction*. New York: Longman, 2000.
- Taylor, Diana. "Humor and Violence." *E-misférica* 3.1 Jun. 2006. Web. 25 Mar. 2009.
- Taylor, Lewis. *Shining Path. Guerilla War in Peru's Northern Highlands, 1980-1997*. Liverpool: Liverpool UP, 2006.
- Thays, Iván. "Ayacucho Thriller." *Sin plumas* 6 Sep. 2006. Web. 22 Sep. 2007
---. *Moleskine literario* Blog personal.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Tower Sargent, Lyman. *Contemporary Political Ideologies: A Comparative Analysis*. Belmont, CA: Wadsworth, 1993.
---. "In Defense of Utopias." *Diogenes* 53 (2006): 11-17.
---. "US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities." *Utopianism / Literary Utopias and National Cultural Identities: A*

- Comparative Perspective*. Ed. Paola Spinozzi. Bologna: Cotepra, 2001. 221-231.
- Urton, Gary. *Inca Myths*. Austin, TX: U of Texas P, 1999.
- Vadillo, José. "¿Y dónde está Oreja de Perro?" *El Peruano* 24 Feb. 2009. Web. 3 Mar. 2009.
- Vargas Llosa, Mario. "El nacimiento del Perú." *Hispania* 75 (1992): 805-811.
- . "El Perú no necesita museos." *Elcomercio.com.pe* El comercio, 2 Mar. 2009. Web. 2 Mar. 2009.
- . *El pez en el agua*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Vich, Víctor. "Arte y violencia en el Perú." *Presencia Cultural* 8 Nov. 2006. Web. 11 Mar. 2007.
- Vilanova, Nuria. *Social Change and Literature in Peru 1970-1990*. Lewiston, NY: Edwin Mellen, 1999.
- Zapata Swerdlow, Milagros y David Swerdlow. "Framing the Peruvian *Cholo*. Popular Art by Unpopular People. *Imagination Beyond Nation. Latin American Popular Culture*. Eds. Eva P. Bueno and Terry Caesar. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1998. 109-128.
- Žižek, Slavoj. *On Belief*. New York: Routledge, 2001.

Vita

Gabriel T. Saxton-Ruiz is half-Peruvian and half-American and has spent a large part of his life all over the world, including time in Central and South America, Africa and his high school years in Madrid, Spain. He holds a B.A. in Spanish and French from Virginia Tech, an M.A. in Spanish and Spanish American Literature and a Ph.D. in Modern Foreign Languages with a major concentration in Spanish and two second concentrations (Applied Linguistics and French Studies) from the University of Tennessee, Knoxville. His research interests lie primarily in Latin American Literature, specifically in 20th and 21st Century Narrative. Prior to his graduate studies, he worked in government (including summer jobs at two American embassies), in international consulting at the Foreign Policy Group in Washington, DC, in international business at US Airways, and in experiential learning and study abroad programs at American University. In September of 2009, Gabriel began teaching at the University of Wisconsin-Green Bay in its Humanistic Studies Unit.