

Todas las sangres.

La narrativa peruana de posguerra

CARMEN PERILLI
UNT - CONICET

*Vine a Comala porque me dijeron
que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.
Juan Rulfo, Pedro Páramo.*

*Pronto nada de eso significaría nada.
Y la memoria, esa espía, será reemplazada
por una ficción en la que todo tendrá sentido.
Aunque nada lo tuviera
Iván Thays, Oreja de Perro.*

La violencia política es una de las problemáticas centrales de la narrativa peruana del siglo XXI. La ficción novelesca se aproxima a las representaciones identitarias individuales y comunitarias a través de las memorias. Los primeros relatos sobre la guerra provienen de la región andina y reconocen su genealogía en el neoindigenismo. Desde 1990, como señala Carlos García Miranda,¹ se reconfigura la agenda literaria peruana y los escritores limeños se incorporan a esta narrativa.

Historia de Mayta de Mario Vargas Llosa (1984) es la primera novela

¹ En el arco de los últimos quince años, los '90 se presentan como la década donde se empiezan a reconfigurar de manera frontal las agendas canónicas, no-canónicas y anticanónicas. Surgen mezclas, como el neopolicial latinoamericano, que incorpora preocupaciones de la novela urbana en el marco de género negro; se actualizan –aunque no son hegemónicas– las narrativas fantásticas y vanguardistas, expresadas en forma de novelas autorreferenciales y experimentales; y se renueva –sobre todo por el impacto de la guerra interna en el Perú– la narrativa neo indigenista de los '80, incorporándose elementos de la novela histórica. Y, sobre todo, se denota la necesidad de insertarse en los mercados editoriales globales, fundamentalmente, el español (García Miranda, 2006).

que pone en escena la problemática de la guerrilla. En la década del '80 encontramos cuentistas como Dante Castro, Enrique Rosas Paravicino y Luis Nieto Degregori y novelistas como Félix Huamán, Oscar Colchado Lucio y Ricardo Virhuez. Muchos narradores se alimentan de la tradición indigenista y neindigenista. Una escritura está asociada al surgimiento de la denominada narrativa andina en los años '80 que reconoce su genealogía en las obras de José María Arguedas y Manuel Scorza. A comienzos del 2000 los narradores cosmopolitas, hasta entonces más interesados por temas urbanos, comienzan a trabajar sobre la guerra y sus secuelas.²

Las novelas de escritores limeños ocupan el centro del espacio narrativo, atrayendo el interés editorial y académico. Me refiero a *La hora azul* de Alonso Cueto, *Abril Rojo* de Santiago Roncagliolo, *Radio Ciudad Perdida* de Daniel Alarcón (Premio PEN Club 2008) y *Un lugar llamado Oreja de Perro* de Iván Thays.³ En estas cuatro novelas se observa el fuerte vínculo existente entre sujeto, familia y nación. La historia familiar se dice entrecruzada con la historia nacional. Los lazos familiares, aún deteriorados y cuestionados, estructuran el imaginario novelesco que revela la discontinuidad en la transmisión, los agujeros en el tejido de la memoria.

² En *La novela peruana* Antonio Cornejo Polar organiza la narrativa peruana del 50 en tres discursos: a) el utópico y apocalíptico, representado por Arguedas y caracterizado por “reproducir la conflictividad del referente y la perspectiva con que se revela, y que en última instancia corresponde a las contradicciones del entorno social”; b) el nuevo orden, representado por Vargas Llosa, que presentar el caos como orden alternativo, donde se pretende ordenar la serie de conflictos sociales producidos por la modernidad. En su interior surge la novela de entretenimiento; y c) un espacio discursivo donde se articula la narrativa del lenguaje, el relato fantástico, la novela introspectiva y, sobre todo, la narrativa popular, representada por el grupo *Narración*. El proyecto promovido por Vargas Llosa corresponde a “la modernización internacionalizadora” mientras el que se origina en Arguedas se propone la “afirmación de la condición andina del Perú”. Luis Nieto Degregori plantea una distinción similar. Afirma que hay dos vertientes en la narrativa peruana: la criolla y la andina. La vertiente criolla tiene más presencia que la andina en el Perú y se asocia la criolla con la modernidad y la calidad técnica. En la vertiente andina hay una expresión más amplia de las culturas prehispánicas, las cuales se encuentran en una situación subordinada y marginalizada” (García Miranda, 1998).

³ Ambas reciben prestigiosos premios de editoriales españolas: *La hora azul*, el Premio Heralde de novela 2005 y *Abril Rojo*, el Premio Alfaguara de Novela 2006. *Radio Ciudad Perdida* recibe el Premio del Pen Club 2008 y *Un lugar llamado Oreja de Perro* es finalista del Premio Heralde del 2008.

Familias biológicas, familias adoptivas, familias prolíficas, familias multigeneracionales, familias que se abandonan, familias que se rechazan, familias que se destruyen, familias de madre e hijo, familias que no se tuvo, familias que se quiso tener. Y el sujeto narrativo –como el niño de Freud– se construye a sí mismo en el interior de una familia. O de la negación de una familia. La configuración de la familia que se crea en la novela funciona como imagen especular del sujeto. Pero en esa construcción de la familia no vemos sólo al sujeto. Vemos también una imagen de la nación (Saona, Margarita, 2004: 11).

Estas ficciones peruanas trabajan la tragedia nacional de una comunidad desgarrada en tanto drama de reconocimiento de filiaciones. En el centro de las ficciones está el testimonio que afirma el valor referencial. Los protagonistas de las novelas no forman parte del mundo indígena aunque se ven obligados a incursionar en él. No llegan a conocerlo ni a entablar un verdadero diálogo intercultural. Los indígenas ocupan un lugar alejado de la historia en los Andes o en la selva. La contienda es representada como el enfrentamiento entre guerrilleros y militares en el que los indígenas sólo fueron víctimas.

Telémaco en la tierra de los muertos

Desde la portada de la primera edición de *La hora azul* una sugestiva fotografía de mujer indígena interpela al lector. Los epígrafes provienen de *La velocidad de la luz* de Javier Cercas y *Muerte en el Pentagonito* de Ricardo Uceda.⁴ El breve relato testimonial extraído de la investigación de Uceda es el núcleo de la historia: una joven campesina huye de sus captores gracias a

⁴ *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército peruano* (Bogotá: Planeta Colombia, 2004) contiene la investigación del periodista peruano Ricardo Uceda, de las actividades del Ejército Peruano entre 1987 y 1994. El “Pentagonito” es el Cuartel General del Ejército en Lima. Un excelente análisis del trabajo de Uceda se encuentra en el artículo de Magdalena Chocano: “Siglo XX peruano: la huella de la barbarie”, en Ciberayllu [en línea], 25 de agosto del 2007. <http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/MC_Pentagonito.html> (Consulta: 25 de agosto de 2007).

la ayuda de uno de ellos.⁵

Adrián Ormache, el protagonista, es un abogado de la burguesía limeña con una familia burguesa perfecta. La muerte de la madre lo impulsará a un mundo distinto. Se ve obligado, por miedo al escándalo, a indagar la historia del padre muerto, un militar de alto rango en la lucha antiterrorista. La búsqueda se torna una travesía hacia la historia peruana, al mismo tiempo que el reconocimiento de un espacio alejado, la sierra. El viaje implica el reconocimiento del padre y de la nación. El uso del gesto autobiográfico posibilita el estrechamiento de la perspectiva, aunque el protagonista declare esconderse detrás de un amanuense que pone “su maldito estilo y su nombre en este libro” (14).

La enunciación es surcada por el deseo y el temor del conocimiento. La lectura épica inicial se verá corroída: “había sido un gran militar, un héroe de la guerra con Sendero, un tipo tan valiente como para irse a Ayacucho y enfrentar a un grupo organizado de homicidas” (26). La muerte de la madre provoca el encuentro de los hermanos. Rubén, contrafigura de Adrián, le interpela: “el viejo tenía que matar a los terrucos a veces. Pero no los mataba así nomás” (37).

Los relatos de la guerra muestran otras imágenes del padre. Adrián, que ha desoído el mandato paterno, de buscar a una mujer en Huanta, no puede negarse a continuar la tarea de la madre muerta, el ocultamiento. Sus desplazamientos lo apartan del mundo protegido de su familia y de su clase social. Lo siniestro la acecha en las calles de la ciudad de Lima y proviene del pasado del padre. El paisaje incorpora la periferia urbana donde se refugian los torturadores preferidos del padre y los inmigrantes del mundo andino.

La pérdida de un mundo estable es el precio de la recuperación de los lazos filiales. En el proceso de auto conocimiento el sujeto debe asumir sus propias fisuras y reconocer su filiación. El texto emplea múltiples modalidades discursivas que intentan restituir el pasado: el diario, las cartas, las

⁵ En *La velocidad de la luz* (2005), el escritor español Javier Cercas cuenta la historia de un escritor que se encuentra con un ex combatiente de Vietnam, cuya contradictoria vida le lleva a reflexionar sobre los crímenes de guerra.

listas, los testimonios, las confesiones.

El testimonio recogido por Ricardo Uceda se amplía en una historia de amor que cobra proporciones míticas, dibujando una suerte de ficción fundacional. En la compleja trama de amor y guerra se suceden el chantaje y la revelación. El hijo se convierte en *voyeur* de la intimidad fotografiada y se encuentra con un padre diferente.⁶ El sujeto desplaza e identifica su deseo con el del padre. O transforma su deseo del padre-el verdugo- en deseo por Miriam. Como en *Hamlet* el espectro exige el cumplimiento de la promesa: “El fantasma de mi padre se me había aproximado, me había dicho algo, ahora me lo estaba repitiendo” (132).

El hijo, que reniega de su filiación, acepta el lugar del padre y llega a ocuparlo. El viaje a la sierra supone un viaje hacia la guerra documentada por las historias del *Informe de la Defensoría del pueblo Las voces de los desaparecidos*.⁷ Si “la hora azul” pone en peligro la vida de Miriam, el color azul violento de los cerros no oculta la presencia de la muerte y amenaza las imágenes oficiales.

En Ayacucho el forastero es el huésped no deseado de un mundo silencioso e incomprensible: “La línea que nos separa a nosotros de ellos está marcada con el filo de una gran navaja” (27). Guiomar, la antropóloga ayacuchana, traduce los violentos movimientos del danzante de tijera.⁸ Los cuerpos de los danzantes actúan el espacio de dolor entre la vida y la muerte en una cultura quechua cuyos códigos culturales tienden contigüidades entre violencia histórica y violencia ontológica.

La violencia del baile hacía retroceder el aire, era como un sonido anterior a las acumulaciones de silencio anterior a las acumulaciones de silencio. El danzante parecía no tocar nunca el piso. Abrazado a la nada, las piernas horadando el suelo, parecía estar conven-

⁶ “Mientras Guayo hablaba, la imagen de ella se me aparecía, era ella con mi padre con un fondo negro” (85).

⁷ Informe recogido por *La Defensoría del Pueblo del Perú* en 2000. Puede leerse en la página web: <http://www.ombudsman.gob.pe>

⁸ No es casual que Miriam sea diestra en el uso de las tijeras en su peluquería.

cido de que era un emisario del pasado, el encargado de prolongar un movimiento de siglos que alguien iba a continuar después de él (185).

Ayacucho es una suerte de Comala, “un rincón de muertos”. El personaje ingresa al desconocido país de la sierra, donde parece que “el mundo se hubiera invertido y (yo) hubiera pasado al otro lado, hubiera entrado a la cinta de negativos de una gran fotografía” (191). Ese espacio está atravesado por lazos familiares que cruzan los límites entre vivos y muertos.

Adrián vuelve con las manos vacías de Huanta y encuentra a Miriam en una peluquería en el lugar espejo, el barrio marginal del mismo nombre, en Lima. La figura femenina adquiere ribetes míticos. Diosa oscura, casi virgen madre de existencia incierta con “una manera insegura de estar en su cuerpo, como si nunca terminara de estar en él” (240). La figura lo seduce al punto de sentirse enamorado pero la relación dura lo suficiente como para recibir un legado: el hermanastro. Miriam es el único testigo “verdadero” de la moral paterna. La única que puede narrar la historia paterna, entregarle el verdadero rostro: “Ella había reconstruido su fantasma y me lo había devuelto” (271). La muchacha no es de esta tierra, simplemente ha permanecido en ella para cuidar a Miguel, el hijo producto de la violación. Una vez cumplida su misión su cuerpo debe partir con sus muertos.

Si la historia de la mujer indígena se resuelve en la muerte liberadora, la historia del abogado, lo devuelve al mundo cotidiano, con algunos cambios. Se ha reconciliado con su filiación y puede ocupar el lugar del padre. En el retorno el protagonista se reintegra a su familia y se hace cargo del hermanastro mestizo. En el muchacho se realiza la reconciliación de mundos raciales, sociales y culturales distintos. Inclusive se obtiene el perdón por los crímenes cometidos. Alonso Cueto apuesta al discurso de la integración del mundo indígena y la armonía nacional se re-producen en la estructura familiar. La asunción de la responsabilidad salda las deudas con el pasado.

El crimen acaeció en Comala

La primera edición de *Abril Rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo⁹ exhi-

⁹ Roncagliolo vivió gran parte de su infancia y adolescencia fuera de México, con su fami-

be una tapa estridente y atractiva donde la máscara indígena y el color rojo de la sangre y el fuego remiten al crimen y a la religión de un mundo de imaginería violenta. La acción se sitúa durante el gobierno de Fujimori y se inicia en el año 2000. Los tres epígrafes refieren a la concepción de guerra santa de Sendero Luminoso.¹⁰

La narración, con el clima del *thriller*, dialoga con la escritura de Mario Vargas Llosa. El Fiscal Distrital Adjunto Félix Chacaltana Saldívar es una réplica civil de Pantaleón Pantoja. Este cruzado de las formas, intenta, de modo patético, imponerlas en la realidad. Militares y policías reiteran las notas humorísticas y androcéntricas de personajes de *La ciudad y los perros*. Las interpretaciones culturalistas remiten a *Lituma en los Andes*.

El hallazgo de un cuerpo brutalmente mutilado en Quinoa inicia la investigación judicial e inaugura la serie de crímenes en la Cuaresma. La ley, encarnada por el temeroso Chacaltana, no es más que un ritual sin sentido. No parece haber explicación racional al horror del crimen.

El aire del lugar está lleno de palabras que musitan historias incomprensibles. La familia del Fiscal es fantasmática: una madre muerta que habla, un padre negado. Edith Ayala, la mesera, figura misteriosa y bienhechora, el imposible futuro, oculta una filiación que provoca su muerte. Las historias están llenas de borrones porque la memoria está impregnada por “una pasta negra”.

Aunque el Fiscal se declara ferviente declamador de la poesía nacionalista y patriótica del modernista José Santos Chocano, repleta de idealizaciones del mundo indígena, se refiere a los habitantes de la sierra con la retórica del indigenismo ortodoxo. Los campesinos son animales incomprensibles: serpientes peligrosas, gatos silenciosos. La figura de Justino

lia exiliada. “Es una imagen muy impactante que aparece en el libro con frecuencia, que ha seguido conmigo”. (Entrevista de Santiago Roncagliolo con Adriana Cortés).

¹⁰ “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”. (Entrevista de Santiago Roncagliolo con Adriana Cortés).

Mayta Carazo está reducida a un estado bestial, profiere “espumarajos en quechua”. La familia indígena que lo aloja en Quinua: “no habla, no sabe comunicarse... está como muerta” (123).

La fábula se enangosta al centrarse en el crimen individual provocado por un asesino que delira con el mito del Inkarrí.¹¹ Toda la densidad semántica de la trama se reduce a una historia de venganza. La fatalidad impregna la sierra con la música de la muerte. Todos están condenados al trabajo de Sísifo: los hijos de los terrucos continúan encendiendo fuegos y colgando perros sangrantes; los soldados siguen combatiendo sin demasiado convencimiento y los indígenas permanecen en un mundo de rituales herméticos. Los cuerpos despedazados o desaparecidos son sólo restos cuya propiedad se disputa. Sea el cuerpo del Perro Cáceres o el cuerpo de Mayta.

Los fantasmas de los padres asedian desde el pasado, las figuras dolientes de las madres buscan inútilmente a los hijos. Todas las familias están llenas de huecos. No hay futuro en un mundo, alejado del centro, donde la ley fracasa. Lo silenciado vuelve una y otra vez: “Nadie quería hablar de eso... El fiscal pensó que la memoria de los años '80 era como la tierra silenciosa de los cementerios. La única que todos comparten, la única de la que nadie habla” (158). La violencia sustituye de cuajo la palabra y condena a los sujetos a la enajenación o la muerte al enfrentarse al conocimiento de su identidad.

Ulises en la tierra de los muertos

Un lugar llamado Oreja de Perro (2009) de Iván Thays contiene una dimensión de reflexión sobre la memoria individual y colectiva. Juega con el

¹¹ El mito del Inkarrí funde la historia del primer Atahualpa, que murió bajo el garrote de Pizarro con el primer Inca de los mitos de origen del Tawantisuyu (Manco Cápac), fundador del Cuzco y con una serie de figuras rebeldes posteriores como Tupac Amaru I, cuya cabeza fue cortada hacia fines del siglo XVI para apagar las rebeliones así como con Tupac Amaru II, José Gabriel Condorcanqui, el mestizo que se autodenominó Inca y lideró la rebelión de los pueblos andinos hacia fines del siglo XVIII. El ciclo del Inkarrí incluye toda la expresión mesiánica del retorno del Inca, cuya cabeza volverá a unirse a su cuerpo.

nombre del pueblo andino donde se radicaron los mayores crímenes de guerra. En el título aparecen la idea de mutilación y la referencia sinecdótica violenta al mundo animal.

El libro se arma como autobiografía y en la diégesis podemos identificar la crónica, el informe, el diario. El protagonista, un periodista, vive una tragedia personal, la pérdida de un hijo. Este hecho lo lleva a sumergirse en la tragedia colectiva que se reproduce en los juicios de la posguerra y en el Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. En el texto se reitera la división entre dos mundos: la ciudad y la sierra, así como el encuentro con la mujer indígena que actúa de mediadora y une las condiciones de víctima y testigo.

Los perros remiten a las simbólicas acciones de Sendero Luminoso que suceden en la adolescencia del personaje pueblan la selva, casi a modo de testigos. La geografía, trabajada a partir de muy pocas notas, llevadas al extremo.

La historia se duplica en otras historias: la historia del hombre que perdió la memoria luego de matar en un accidente a la esposa y al hijo espeja la historia del cronista que se siente culpable por no haber sabido comprender la enfermedad del hijo. A su vez esta última se vincula a la historia de Jazmín, la mujer que lo perdió todo, menos el hijo del hombre que la violó. A esto se añaden la narración de los familiares de las víctimas de la guerra.

La pregunta que recorre el texto se vincula al dolor y a la muerte. ¿Cómo se sobrevive a la pérdida? ¿Cómo se elabora el duelo? El libro entretiene la entrevista del hombre que perdió la memoria, la crónica sobre los juicios y la historia del hijo. La china le dice al hombre “No tienes por qué lamentarte por la amnesia. La memoria es una espía. Tú has logrado librarte de ella, has conseguido extraviar a tu espía” (81). A su vez el personaje escribe: “El antónimo ideal de la memoria debe ser la imaginación, fantasear, hacer ficción, no la amnesia” (178).

El cinismo y el distanciamiento de la voz que descrea de la posibilidad de llegar a la verdad de la guerra tiñen y distancian al narrador de la realidad. El escepticismo alcanza a la posibilidad de reparación histórica y a las tareas de reconstrucción de la memoria desde las instituciones y los medios.

Los medios pueden transformar el testimonio en espectáculo, al convertir al observador en espectador y al testigo en actor. De ahí se deriva la pregunta acerca de los modos de narrar el mal: “La maldad oyéndose como un silbido junto a la respiración de todos los que formábamos parte de esta historia; todos, incluyendo los simples observadores como yo” (17). El problema de todos, dice Tomás, es no saber nada de nada, no querer saber. En ese “no saber” está el distanciamiento entre las víctimas y los demás: “Desde campesinos analfabetos hasta viudas, todos de pie frente a un estrado desde el cual media docena de intelectuales escuchaba atentamente y tomaban notas” (16).

El viaje a Oreja de Perro se transforma en un viaje hacia su propia pérdida: la muerte del hijo muerto y el abandono de la mujer. “Concluí que o bien los espectros nos imitaban con oscuro sentido del humor, o bien esos fantasmas no eran sino proyecciones de nosotros, las demoradas estelas que dejaban nuestros cuerpos en forma paralela” (20).

El nombre del pueblo remite a la naturaleza y a la mutilación, pero, también, a la escucha. La región es “La zona más deprimida del país, sembrada de fosas comunes, de intrincado acceso” (13); “El lugar era un case-río anónimo hasta que la Comisión de la Verdad lo mencionó en su informe” (14). Las moscas, los perros todo connota lo bajo y la muerte y la degradación. “Con la caída de la tarde, Oreja de Perro se convierte en un paisaje de folklórica postal o de una pésima novela indigenista” (105). El quechua traza una barrera entre sus habitantes y los forasteros. “La ciudad es de piedra, las personas parecen de piedra” (189).

La posada en el pueblo andino es la contraparte de su departamento limeño. Los dos están cerrados y habitados por fantasmas. El periodista, al huir de sus sombras, se encuentra los espectros de los otros. El personaje se encierra a leer la carta de Mónica y escribir una carta imposible. La historia de Mónica se desdobra en la historia de Jazmín, que se hará cargo de la mediación con lo real. Las cartas del tarot multiplican la carta de Mónica y anuncian el futuro.

Scamarone, el fotógrafo de policiales, es la contrafigura del periodista. “No es sorprendente que su forma de hablar sea una mezcla de lenguaje de

crónica roja y de jerga callejera”. Jazmín pertenece al mundo subalterno. Su rostro indígena le recuerda a una sirvienta de la casa paterna “es una de esas chicas a las que se nota a leguas que les va a suceder algo en la vida” (35). El quechua es una lengua impenetrable que puede equivaler al silencio. La condición campesina significa la reducción al estado natural. La campesina indígena “absolutamente quebrada, con una joroba enorme, una mujer que parece un escarabajo, probablemente de cien años” (73).

El personaje recupera la historia del hijo al mismo tiempo que intenta aceptar su pérdida. A medida que se aleja de Lima la narración se acerca a Paulo: “Así que eso es todo, pensé mientras el médico hablaba. Uno tiene un hijo, lo hace dormir, lo cuida, lo divierte, se acostumbra a él y luego deja de tenerlo. Desaparece” (89); “Yo no había estado ahí y ahora mi hijo estaba solo” (90); “Yo (la muerte de Paulo) me había convertido en un animal vulnerable, un animal en extinción” (69). La muerte del hijo lo ha convertido en un ser incompleto, dividido en mitades.

Tomás, personaje del pasado de Jazmín remite a la guerra no terminada. Será el vengador de su violación y el que advierte: “Todos en Ayacucho tenemos una historia”. Los relatos de guerra pueden ser reiterativos. Sólo puede devolverseles su carácter único encarnándolos en un sujeto.

La reportera serrana es testigo y protagonista de la guerra, su experiencia pasa por el cuerpo. La historia de Jazmín está marcada por la pérdida de la madre. Su figura disuena, su deseo sexual de embarazada parece obscuro. Sin embargo, como en el caso de Miriam, es la única que acerca al protagonista a sus fantasmas. Thays enhebra experiencias, trabaja con las relaciones entre experiencia personal y experiencia histórica.

En las calles de la ciudad perdida

Radio Ciudad Perdida (2007) de Daniel Alarcón usa como epígrafe un fragmento de “Raisa” de Ítalo Calvino, que afirma que las ciudades contienen hilos invisibles que unen a los seres humanos. La novela se produce como drama de reconocimientos y se sitúa en un país sin nombre, que hace diez años ha soportado una guerra. La llegada de un niño, Víctor, a la esta-

ción de radio de Norma inicia la reconstrucción del pasado. Alarcón convierte a la ciudad sin nombre en el futuro de la guerra en alegoría de la nación destrozada.

El niño mestizo llega desde 1797, un pueblo perdido en la selva. Un lugar que es sinónimo de fosas comunes, pobladores anónimos asesinados y enterrados en zanjas. El gobierno ha confiscado los mapas antiguos, ha reconstruido una cartografía abstracta con números. Sus habitantes son figuras fantasmales, voces que buscan a sus seres queridos, desaparecidos o muertos. El programa de radio de Norma juega a ofrecer esa posibilidad.

La historia de Norma está vinculada a 1797: su esposo, Rey, etnobotánico y militante ha desaparecido hacia el fin de la guerra en ese lugar. La lista que trae el niño es insoportable: “Cada uno era solo un nombre, sin alma, sin rostro, una colección vacía para ser leída al aire, en su programa”. La reportera de “un país imaginario al margen de la historia” se ha convertido en la voz, el hilo que une a los ciudadanos: “Su voz era la más confiable y amada de todo el país”.

Insurgencia Legionaria, una sigla “que reunía las muchas variedades de rabia sueltas desde las fronteras del país” (297), ha sido derrotada tanto en la ciudad como en la selva. “Habían contado con campamentos ocultos tras la espesura de la selva, y habían organizado a las comunidades indígenas para que se sublevaran” (24). El viaje urbano de Norma y el niño se convierte en un viaje hacia el pasado. En un mundo donde “recordar es peligroso”, los relatos individuales sirven para construir un nosotros. Norma pertenece a la generación anterior a la guerra, cuando “todavía hablaba de la violencia con respeto y reverencia: violencia limpiadora, violencia purificadora, violencia que engendraría virtud” (25). Ahora siente miedo en ese mundo en ruinas donde “los perdidos y los desaparecidos, acurrucándose en la esquinas y en las entradas, durmiendo sobre los bancos” (59). Una ciudad que “empezaba a acostumbrarse a la idea de la paz” (65) y que llega a preguntarse si hubo o no una guerra.

La novela presenta una alegoría de la nación rota. La historia de amor ha sido arrasada por la guerra “una carnicería, una celebración de la victoria que terminó con fosas comunes y muertos anónimos... el epílogo de la

guerra, una serie de matanzas en lugares remotos que era mejor condenar al olvido. En la ciudad también se había librado una batalla, pero ésta ya había terminado” (67). En la descripción casi apocalíptica se pueden identificar imágenes que provienen del cine catástrofe.

Rey, después de un periodo en la cárcel, descubre “barrios hacinados alrededor del centro de la ciudad... casas que lucían como tumbas... vecindarios como éste son como redes de impulsos, dijo Rey, humanos, eléctricos, biológicos como en la selva”.

Víctor refiere al mundo de la selva donde se reúnen alrededor de la radio con retratos de sus desaparecidos, dibujos hechos por un dibujante ambulante. “Los colgaban en las paredes, hileras de rostros arrugados y marcado que Víctor no reconocía, cuya presencia silenciosa hacía que el pueblo pareciera aún más pequeño” (38). Algunos han sido reclutados forzosamente, otros han huido. El niño es el depositario de todas las historias.

La historia se precipita gracias a la fatalidad, la madre de Víctor muere porque el padre de Nico que no tiene brazos no puede salvarle. A su vez el hombre ha sido mutilado, debido a la elección hecha por el muchacho, puesto a elegir un traidor por la guerrilla. Su padre ha muerto en la guerra, un desaparecido “ya que muertos y desaparecidos eran hermanos”. En la ciudad los ve a cada paso “los perdidos y los desaparecidos, acurrucándose en las esquinas y en las entradas, durmiendo sobre las bancas” (59).

La ciudad comienza a llenarse de gente “La ciudad era infinita. Cada día llegaba más gente, a medida que la sierra y la selva se iban despoblando. Aquí levantaban sus hogares los nuevos pobladores de la capital, en los inhóspitos y secos pliegues de los cerros más bajos” (69). La cárcel también estaba llena. En la cárcel los militantes parecen de otro mundo. “Había en ellos algo de mecánico, algo aterradoramente disciplinado. Los estrategas de la guerra no había contado con esa obsesión. Ésa había sido la clave de su éxito” (76)... Algunos cantaban con los ojos cerrados. Era una ópera carcelaria, repleta de balas, polvo y luz abrasadora” (77).

Las familias están rotas desde un comienzo, antes de la guerra “cuando una familia se separa, no puede volver a unirse, al menos no en esta ciudad. Desaparecerán, como barro dispersado por la nieve” (107). En el mundo

anterior a la guerra, la injusticia y la represión existen. Allí se sitúa Tamoé, el barrio marginal, donde se recluye a los pobres. La ciudad ilegal donde se daría el estallido sería arrasada y reconstruida como monumento al olvido. Para Manau, el profesor, la ciudad será siempre un infierno “Y la ciudad era un lugar terrible” (202), “estaba impregnada de un olor a ruina” (204), llena de árboles moribundos.

1797 es un pueblo perdido en la selva, del que los habitantes emigran. Un pueblo donde hay dos tipos de nosotros el que incluye al otro y el que no. A ese lugar llegan soldados y guerrilleros. Un mundo donde los vivos hablan con los muertos. El padre le ha legado un mapa. En el pueblo Zahir, el traidor, que pierde el brazo en el ritual, escribe la historia pero la entrega al ejército. No puede resistir la tentación de mostrar su novela. También llega Blas, el dibujante, que ofrece trazar los rostros de los desaparecidos. Las imágenes serán lo único que queda.

Rey será el vínculo entre la ciudad y la selva. Manau ayudará a Norma y a Víctor a identificar al esposo y al padre. El encuentro abre la posibilidad de la reconstrucción. Sin embargo al heroísmo del acto final, la lectura de las listas en la radio, sólo responde el vacío.

Pedro Páramo de Juan Rulfo, la gran novela del padre, contiene los murmullos de los muertos que musitan las claves de las filiaciones. El encuentro diferido del padre acaba en la desintegración de Pedro Páramo. En la novela mexicana aparecen los fantasmas de la guerra cristera y la crisis de la novela revolucionaria. Las novelas peruanas fabulan el viaje al mundo de los muertos, como un modo de recuperar la identidad. Una identidad que puede perderse. Son “relatos familiares”, en el sentido de aquellos que imaginan o construyen familias, en un dominio donde presentes y pasados, memorias e identidades convergen.

Edward Said señala que la secularización de la cultura se anuncia en el paso de la filiación biológica a la afiliación cultural signo de ingreso en la modernidad. En estas novelas la nación sigue imaginándose sobre el modelo de la familia. El encadenamiento familiar recorre como metáfora y ficción la narrativa de la posguerra peruana.

Aún con las enormes diferencias culturales en la estructuración de vínculos humanos y en la organización de parentescos, tradiciones, religiones y lenguajes, el papel de la familia como núcleo de modelos habituales y sagrados se mantiene a través del tiempo, enlazando sentidos de pertenencia, saberes y capital simbólico entre las diferentes generaciones” (Kaufman, 2007: 48).

La hora azul deja abierta la posibilidad de armonía sólo y en tanto la familia se abre al otro, reparando la falta del padre y recuperando su figura. En *Abril Rojo* esa posibilidad se pierde en un mundo de condiciones herméticas y abismales diferencias, donde la mitología, clausura el camino al pasado, encerrando al protagonista en la locura que provoca el borramiento del lugar paterno.

Iván Thays invierte el sentido de viaje. No es Telémaco el que busca a Odiseo sino al revés. El protagonista se sumerge en ese mundo de muertos que es el lejano pueblo en los Andes para poder encontrarse con el fantasma del hijo y, en el mismo gesto, se reconoce en los fantasmas colectivos. El metatexto prolifera en un conjunto de historias que reiteran la serie muerte-pérdida-duelo.

Radio Ciudad Perdida elige representar la nación como un mundo escindido entre espacios distintos: el pueblo y la ciudad. Después de la guerra sólo queda la ciudad devastada. En ese mundo los nombres flotan en el aire de la radio y sólo resta reconstruir los tenues lazos que unen al niño con la mujer del padre. El final queda abierto cuando las voces salen al aire.¹²

¹² No puedo dejar de remitirme a la película *La teta asustada* de Claudia Llosa. Si en los textos anteriores las mujeres son mediadoras o testigos, acá recupera su protagonismo. A lo que se agrega la transformación de la víctima en sujeto histórico, para lo cual debe partir de la aceptación de la muerte de la madre. Al igual que las novelas, insiste en la incomunicación entre mundos. La letanía en quechua nos enfrenta, desde el inicio, con la incompreensión cultural. La guerra, en este caso, se escribe en el cuerpo de la joven, en el tubérculo que lleva en la vagina y en la leyenda. La introducción de la perspectiva de género produce un violento cambio en la interpretación de un mundo que se dice más en los silencios que en las palabras. Un mundo en el que el padre ha desaparecido y en el que lo único que resta es enterrar a la madre.

Bibliografía

- Alarcón, Daniel (2007): *Radio Ciudad Perdida*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cox, Mark (2000): “La narrativa andina peruana contemporánea y el indigenismo”, <<http://web.presby.edu/lasaperu/markcox.htm>>LASA, Miami, FL.
- (2004): “Apuntes para un estudio de la narrativa peruana desde 1980 y la violencia política” en Mark R. Cox, *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonio sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: San Marcos y Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- (2002): “Perspectivas hacia una definición de la narrativa andina peruana contemporánea”, en *Ciberayllu*, <http://www.andes.missouri.edu/andes>.
- Cornejo Polar, Antonio (1989): *La novela peruana*. 2ª edición. Lima: Horizonte.
- Cueto, Alonso (1995): *La hora azul*. Barcelona: Anagrama.
- (2003): *Grandes miradas*, Barcelona: Anagrama.
- Chocano, Magdalena (2007): “Siglo XX peruano: la huella de la barbarie”, en *Ciberayllu*, <http://www.andes.missouri.edu/andes>.
- De Gregori, Carlos Iván (ed.) (2003): *Jamás tan cerca arremetió a lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- García Miranda, Carlos (2006): “De críticos, novelistas y otros bribones. Un acercamiento a la narrativa peruana en los años noventa”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Nro. 27, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/peruana.html>>.
- Hays, Iván (2009): *Un lugar llamado Oreja de Ferro*. España: Anagrama.
- Kaufman, Susana (2007): “Transmisiones generacionales y luchas de sentido”; *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Nro. 4, Tucumán.
- Levi, Primo (2005): *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: El Aleph.
- Magdalena, Chocano (2007): “Siglo XX peruano: la huella de la barbarie”, en *Ciberayllu*, <http://www.andes.missouri.edu/andes>.
- Pita, Alfredo (2005): “Dinámicas de inclusión y exclusión en la narrativa peruana actual”, en *Ciberayllu*, <http://www.andes.missouri.edu/andes>.
- Roncagliolo, Santiago (2006): *Abril rojo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saona, Margarita (2004): *Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Silva Santisteban, Rocío (2003): “Uchuraccay ni olvido ni perdón”. *La Insignia*: República Dominicana.
- Wong, Mario (2005): “Continuidades y rupturas en la literatura peruana de las últimas dos décadas”, en *Ciberayllu*, <http://www.andes.missouri.edu/andes>.