



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Campo de conocimiento 5: literatura y crítica literaria en América Latina

**Las huellas del conflicto armado interno en dos novelas peruanas
contemporáneas**

Tesis que para optar por el grado de doctora en Estudios Latinoamericanos

Presenta:

Brenda Morales Muñoz

TUTOR PRINCIPAL:

Dr. Jorge Ruedas de la Serna

Facultad de Filosofía y Letras

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

Dra. Yanna Hadatty Mora

Instituto de Investigaciones Filológicas

Dr. Carlos Huamán López

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

Ciudad de México, noviembre de 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Abel, mi 帅, por tu amor rodeado de jardines y de luces.

Gracias por tanto.

A mi mamá, por el apoyo incondicional y el amor desmedido.

A mis hermanos, Claudio y Noé, los más valientes.

A mi papá, a pesar de los escombros.

A todos mis amigos y amigas.

En especial a Mónica, Silvia, Dyan y Karanny, a quienes (como dice Polonius)
desde hace tanto tiempo tengo sujetadas en el alma con ganchos de acero.

A Aleja, compañera de mil aventuras.

Agradecimientos

Al Dr. Jorge Ruedas de la Serna tengo mucho que agradecerle: su confianza al dirigir esta tesis, su tiempo, sus enseñanzas y sus palabras siempre generosas.

A la Dra. Yanna Hadatty Mora, por sus atentas lecturas, consejos y oportunas observaciones que me han acompañado desde la licenciatura y han alumbrado mi camino académico.

Al Dr. Carlos Huamán López, por compartir conmigo sus profundos conocimientos de la literatura andina. Mi trabajo le debe mucho a sus acertadas recomendaciones y a su cuidadosa lectura.

Al Dr. Alfredo Ramírez Membrillo, por su disposición para leerme y sus valiosos comentarios que enriquecieron mi trabajo.

A mi co-tutora, Dra. Juana Martínez Gómez, por recibirme en la Universidad Complutense de Madrid y por participar como lectora. Su asesoría fue fundamental para que esta tesis llegara a buen puerto.

A los integrantes del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea, por todos estos años de trabajo y aprendizaje.

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo recibido a través del Programa de Becas de Posgrado y del Programa de Becas Mixtas para estancias en el extranjero, así como al Programa de Movilidad Estudiantil de la Universidad Nacional Autónoma de México.

War evacuates, shatters, breaks apart, levels the built world...
War tears, rends. War rips open, eviscerates. War scorches. War
dismembers. War ruins.

Susan Sontag

No es lo mismo escribir la historia que bailarla.

Antonio Cornejo Polar

	ÍNDICE	Página
1.	Introducción	1
2.	Capítulo primero: La memoria y el duelo en la literatura poscatástrofe	12
	2.1.- Memoria	13
	2.2.- Reparación	18
	2.3.- Duelo	21
	2.4.- Dificultades de la narración	27
	2.5.- Literatura y memoria	29
	2.6.- Caso peruano	31
3.	Capítulo segundo: La representación ficcional del conflicto armado interno	38
	3.1.- Formas de organizar la producción literaria	44
	3.1.1.- Origen	45
	3.1.2.- Representación de los actores principales	50
	3.1.3.- Época	52
	3.2.- Narrativa	55
	3.3.- Poesía	66
	3.4.- Teatro	71
	3.5.- Cine	73

4. Capítulo tercero: El conflicto armado interno en una novela criolla	80
4.1.- Las huellas de la violencia en <i>La hora azul</i>	81
4.2.- Perspectivas sobre la guerra	85
4.2.1.- Detective ajeno: Adrián	85
4.2.2.- Testigo y víctima: Miriam	97
4.3.- Transformación del protagonista	106
4.4.- Relación con el pasado	116
5. Capítulo cuarto: El conflicto armado interno en una novela andina	122
5.1.- Las huellas de la violencia en <i>La noche y sus aullidos</i>	123
5.2.- Perspectivas sobre la guerra	132
5.2.1.- Testigo y víctima: Clemente	132
5.2.2.- Senderistas: Tomás y José Carlos	146
5.2.3.- Militares	156
5.3.- Vínculos intertextuales y culturales	160
5.4.- Relación con el pasado	172
6. Conclusiones	182
7. Bibliografía	189

1.Introducción

En Perú, las últimas dos décadas del siglo XX estuvieron marcadas por los enfrentamientos entre el grupo subversivo Sendero Luminoso y diversas fuerzas estatales. El conflicto fue muy complejo y dejó consecuencias terribles en muchos ámbitos. Cuando terminó, se hizo evidente la necesidad de entender lo sucedido en ese pasado inmediato y, para ese fin, en el año 2000 fue creada la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), cuyo objetivo era:

Esclarecer el proceso, los hechos y responsabilidades de la violencia terrorista y de la violación de los derechos humanos producidos desde mayo de 1980 hasta noviembre de 2000, imputables tanto a las organizaciones terroristas como a los agentes del estado, así como proponer iniciativas destinadas a afirmar la paz y la concordia entre los peruanos (Informe CVR, Decreto Supremo n. 065-2001-PCM Artículo 1).

Dicha Comisión presentó su informe final en 2003, los resultados fueron abrumadores: el número de muertos se calculó aproximadamente en 69,280, de los cuales sólo 22,507 estaban identificados, lo que dejaba un lamentable saldo de 46,773 peruanos desaparecidos, quienes posiblemente se encuentren en las 4,600 fosas comunes que no se han investigado. También se calcularon 600,000 desplazados, 40,000 niños huérfanos y miles de personas que fueron víctimas de detenciones arbitrarias, tortura, violaciones y reclutamientos forzosos tanto de parte de las fuerzas de seguridad del Estado como de los senderistas. Además de las secuelas sociopolíticas, hubo graves secuelas económicas, los daños fueron valorados en 20 billones de dólares. Tras recabar todos estos datos, el informe concluye que:

El 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 supera ampliamente las cifras de pérdidas humanas sufridas en la guerra de independencia y la guerra con Chile- los mayores conflictos en que se ha visto comprometida la nación (Informe CVR Tomo 1, capítulo 1).

El informe final responsabilizó de la mayoría de las muertes a Sendero Luminoso con el 54%, a las Fuerzas Armadas las responsabilizó del 30% y el 16% de las muertes restantes fueron atribuidas a otros actores como el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, rondas campesinas y otros agentes no identificados (Informe CVR, conclusiones generales, tomo VIII).

Aunque el documento establece que no se trató de un problema étnico, no puede obviarse que la discriminación racial estuvo presente de varias maneras. Es un hecho que los indígenas, históricamente ignorados, fueron la población más vulnerada durante la guerra. Ni los sublevados ni los militares se interesaron por comprender sus necesidades. Como sostiene Carlos Huamán, ambos los consideraban un obstáculo para sus objetivos. Por eso quedaron atrapados entre dos fuegos: uno que buscaba transformar el sistema existente y otro que quería mantenerlo. Los dos bandos: “llegaron a secuestrar, torturar y asesinar campesinos, autoridades y ciudadanos, hombres y mujeres de diversa edad y condición sociocultural. Quienes decían defender al pueblo a nombre del gobierno o al de Sendero, no hicieron sino mancillarlos” (Urpischallay 190). El resultado de lo anterior es que el 75% de las víctimas fatales tenía el quechua como lengua materna, el 79% vivía en zonas rurales y el 56% se ocupaba en actividades agropecuarias.

Todas estas cifras dan cuenta de la gravedad y alcances del conflicto que fragmentó a la sociedad peruana a tal grado que el proceso de recuperación ha sido tan complicado que incluso Víctor Vich señala que “como comunidad nacional, en el Perú todavía no se logra generar un mínimo consenso acerca de cómo recordar la violencia política del pasado reciente”.¹

¹ En este sentido Vich afirma que: “el Informe final de la CVR continuó abriendo heridas y la historia es conocida: los partidos políticos fueron absolutamente incapaces de reconocer

Vich sostiene que, para comprender la complejidad de la guerra, debe quedar claro que no surgió de manera espontánea y que Sendero Luminoso no fue la única causa. Es fundamental no olvidar las circunstancias históricas que la propiciaron porque “la violencia nunca es un hecho aislado, surge y se difunde en condiciones específicas, con antagonismos que se gestan con el tiempo y conflictos sociales que no quieren verse o que son sistemáticamente negados o desatendidos por los poderes de turno” (Vich *Poéticas del duelo* 80).

En el caso peruano la contienda germinó en un estado ausente en gran parte del territorio, excluyente con los indígenas, desinteresado por la educación y con una clase política corrupta; e hizo más visible los desencuentros entre ricos y pobres, entre la capital y las provincias, entre criollos y andinos.

Me parece fundamental estudiar este episodio de violencia que es el más intenso, extenso y prolongado de la historia del Perú y que ha influido de manera notable en el imaginario colectivo y en las artes. No resulta extraño que en la literatura peruana se convirtiera en uno de los temas medulares desde la década de los ochenta, ya que, de acuerdo a Antonio Cornejo Polar, ésta siempre ha tenido la obsesión de revelar y criticar su realidad (“Profecía y experiencia del caos” 27).

Esta investigación es fruto del interés por la narrativa peruana contemporánea que se centra en el conflicto armado interno y que da pie a sugestivas reflexiones sobre la representación de la violencia en la ficción. Intenta hacer una contribución al estudio de la guerra vista desde la literatura porque no existen muchos trabajos

su responsabilidad en los hechos y las fuerzas armadas no iniciaron una verdadera reforma que contribuyera a reinventarlas desde otros paradigmas. Por su parte, los movimientos sociales privilegiaron luchas muy distintas a las de la memoria y una gran parte de la sociedad civil se desinteresó del problema como si se tratara de algo en lo que no conviene seguir hurgando” (*Poéticas del duelo* 11-12).

desde este enfoque, son más los que la analizan desde el punto de vista político o histórico.

Me interesa abordar el conflicto desde la literatura porque creo que su óptica permite enriquecer el conocimiento sobre los hechos históricos y socio-políticos. Mi hipótesis es que la literatura no es ajena a los problemas de la sociedad, sino que es un medio para acercarnos a ellos a través de las representaciones estéticas que los escritores crean y que puede cumplir una función significativa en el proceso de duelo y en la recuperación de una memoria quebrantada por un suceso traumático. A partir del análisis de las obras literarias es posible ampliar los horizontes de reflexión sobre un pasado doloroso, ya que la literatura permite conocer aspectos de la realidad que se le escapan a otras disciplinas. Erich Auerbach ya había señalado que “es tan difícil escribir historia que la mayoría de los historiadores se ve obligada a hacer concesiones a la técnica de lo fabuloso” (Auerbach 25).

Las ideas que atraviesan la tesis son las de Antonio Candido, quien afirma que toda obra es el producto de su contexto social e histórico y, por lo tanto, además de su condición artística, también es una especie de artefacto social. En este caso las novelas elegidas son, en palabras del crítico brasileño, textos traslúcidos² en su relación con la realidad. Este tipo de textos son aquellos que se distancian de la fantasía y crean universos ficcionales en los que se perciben especificaciones de tiempo y espacio concretas. En ellos se lleva a cabo una transformación de los

² Antonio Candido explica que: “relativizando dos concepciones consideradas antagónicas de la literatura, es posible decir que las obras tienden, por un lado, al documento y, por otro, al libre juego de la fantasía. No es posible decir que ella es una cosa u otra, sino que puede ser una cosa u otra, encarnándose en una extensa gama entre lo “traslúcido” y lo “opaco” [...] En el primer caso el texto parece “reproducir”, en el segundo parece “producir”. Pero siempre parece” (*Estruendo y liberación* 13-14).

datos de la realidad en estructura literaria por medio de lo que él llama el arbitrio transfigurador del escritor.³

Esto quiere decir que en textos ficcionales en los que se aborda un contexto histórico identificable no existe una copia de la realidad, sino una transformación. Vuelvo a Erich Auerbach, que en su ensayo a propósito de Homero, “La cicatriz de Ulises”, comentaba que un autor “no tiene necesidad de copiar la verdad histórica pues su realidad es lo bastante fuerte para envolvernos y captarnos por entero. Este mundo «real», que existe por sí mismo, dentro del cual somos mágicamente introducidos, no contiene nada que no sea él” (19).

Comparto la propuesta de Candido de que en algunas obras los factores sociales actúan en su organización interna y son determinantes del valor estético. Es claro que todo libro posee ciertas dimensiones sociales evidentes, pero en algunos son esenciales para comprender y penetrar en su significado:

En un análisis de crítica literaria tomamos en cuenta el elemento social, no exteriormente, como referencia que permite identificar en la materia del libro la expresión de una cierta época o de una sociedad determinada; ni como encuadramiento, que permite situarlo históricamente, sino como factor de la propia construcción artística, estudiado en el nivel explicativo y no ilustrativo (Candido *Literatura y sociedad* 29).

Es decir que en una obra traslúcida el contexto no sólo es un decorado, sino que tiene un peso fundamental en su constitución, como podrá verse en el análisis de las dos novelas elegidas en la presente tesis. En este caso los elementos externos -aquellos sobre la guerra interna peruana- son decisivos para entender las obras. Este tipo de textos plantean al lector un horizonte de expectativas que se relaciona con su experiencia o conocimiento sobre la temática. Mi intención no fue hacer una

³ Candido señala que el discurso literario mantiene con lo real, esto es, la naturaleza, la sociedad, la mente, relaciones que pueden ser justificadas, aunque estén regidas por una dosis necesaria de arbitrio transfigurador (*Estruendo y liberación* 15).

simple lectura del contexto de las obras y de los autores, sino interpretar las dos novelas, como apunta Paul Ricoeur, para intentar llegar a su esencia y buscar:

¿Qué es realmente lo que ha de entenderse y, por consecuencia, de apropiarse en un texto? No la intención del autor, que supuestamente está oculta detrás del texto; no la situación histórica común al autor y sus lectores originales; no las experiencias o sentimientos de estos lectores originales; ni siquiera la comprensión de sí mismos como fenómenos históricos y culturales. Lo que tiene que apropiarse es el sentido del texto mismo, concebido en forma dinámica como la dirección que el texto ha impreso al pensamiento. En otras palabras lo que tiene que ser apropiado no es otra cosa que el poder revelar un mundo que constituye la referencia del texto (*Teoría de la Interpretación* 104).

Ningún escritor crea de la nada, siempre se enfrenta con material prefigurado y establece una relación con el contexto. En el caso de las dos obras seleccionadas me interesa ver cómo se da dicha relación, cómo son traídos, organizados y resignificados los materiales de fuera o del mundo prefigurado, como lo llama Ricoeur.

Antonio Cornejo Polar propuso el término heterogeneidad para explicar una literatura tan compleja como la peruana, que para él no puede ser de otra forma si su realidad es una “totalidad contradictoria” en donde convergen conflictivamente dos o más universos socio-culturales. De acuerdo con Cornejo, Perú es un país hecho de fisuras y escisiones y esto da como resultado una literatura “heterogénea” en la que “por debajo de su textura «occidental» subyacen formas de conciencia y voces nativas” y se caracteriza por ser “dispersa, quebradiza, inestable, y heteróclita dentro de sus propios límites” (*Escribir en el aire* 10).

A pesar de su enorme riqueza, la narrativa peruana se estudia poco. Es posible afirmar que, salvo excepciones como Julio Ramón Ribeyro, José María Arguedas, Mario Vargas Llosa o Alfredo Bryce Echenique, en general los escritores peruanos no están muy presentes en el mundo académico. Aunque cabe señalar que algunos

contemporáneos comienzan a ser tomados en cuenta. Un factor que contribuyó a su visibilidad fue el de los reconocimientos. En los últimos años varios autores han sido galardonados con diversos premios internacionales: Jaime Bayly ganó el Herralde de novela en 1997 por *La noche es virgen* y fue finalista del premio Planeta en 2005 por *Y de repente un ángel*; Alfredo Bryce Echenique recibió el Planeta en 2002 por *El huerto de mi amada*; Alonso Cueto ganó el Herralde en 2005 por *La hora azul* y fue finalista del Premio Planeta-Casa de las Américas en 2007 por *El susurro de la mujer ballena*; Santiago Roncagliolo ganó el Alfaguara en 2006 por *Abril Rojo*; Iván Thays fue finalista del Herralde en 2008 por *Un lugar llamado Oreja de perro* y Gustavo Rodríguez fue finalista de dos premios: del Herralde por *La risa de tu madre* en 2003 y del Planeta-Casa de las Américas por *La semana tiene siete mujeres* en 2010, entre otros.

Aunque los premios no son sinónimo de calidad, sus reflectores sí lograron que muchas miradas -como fue mi caso- se dirigieran a la literatura producida en Perú en años recientes, en donde el tema de la violencia tiene un peso fundamental. Es evidente que muchos autores se han interesado en dilucidar las huellas de la contienda en sus obras y, de esa forma, han mantenido vivo el debate sobre el pasado y han desafiado la postura oficial de negación y olvido. Tan es así que de acuerdo con Víctor Vich:

En el Perú contemporáneo, la cultura y el arte está realizando el duelo que la política no ha hecho, y que son las representaciones simbólicas referidas a la violencia política las que están intentando generar espacios para construir nuevos imaginarios sobre la nación y la ciudadanía general. Ellas muestran las interioridades de los procesos traumáticos y dan acceso a un tipo de conocimiento al que otros discursos nunca pueden llegar [...] sirven para enfrentar el pasado críticamente, para conocerlo mejor y para politizarlo aún más, vale decir, para denunciar responsabilidades y proponer aprendizajes colectivos (*Poéticas del duelo* 290).

El arte tiene el poder de revelar aquello que las instituciones, los gobiernos o los estados pretenden esconder, pone en evidencia que no hay posibilidad de evadir el pasado cuando está tan dentro del presente y que no se puede pensar en el futuro si hay cuestiones irresueltas. La publicación de un buen número de obras literarias sobre la guerra puede explicarse, de acuerdo a Paul Ricoeur, por la necesidad de narrar historias dolorosas:

Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración (*Tiempo y narración* 145).

Si bien existe una amplia producción literaria sobre el tema, no hay muchos trabajos académicos dedicados a estas obras y la mayoría de ellos se enfocan sólo en un universo socio-cultural, estudian casi de manera exclusiva la literatura hecha por autores limeños, publicada en grandes casas editoriales y dirigida a un público no andino.

La elección de las dos novelas obedece a la inquietud de abordar el conflicto desde dos universos socio-culturales, lo que ayuda a mostrar tanto su complejidad como la diversidad y la heterogeneidad de la que hablaba Cornejo.⁴ Por un lado *La hora azul* de Alonso Cueto y, por otro, *La noche y sus aullidos* de Sócrates Zuzunaga, son una pequeña muestra de dos maneras sumamente distintas en las que la literatura ha representado las huellas que dejó la contienda. Ambas fueron escritas por

⁴ A lo largo de la investigación realicé varios cambios. El principal fue elegir otra novela. Originalmente había propuesto analizar *Abril Rojo*, de Santiago Roncagliolo pero decidí dejarla fuera e incluir *La noche y sus aullidos* justamente con la intención de ampliar mi visión sobre la literatura del conflicto. Esta decisión fue sin duda acertada, pues abarcar dos universos socio-culturales cambió por completo el rumbo de mi trabajo y lo enriqueció de manera notable.

autores de la misma generación (los dos nacieron en 1954) y fueron publicadas con apenas seis años de diferencia (2005 y 2011 respectivamente) pero cada una representa un universo cultural distinto. Cueto, autor limeño, sitúa su historia en la capital y su personaje principal es un abogado de clase alta. En cambio, Zuzunaga, autor ayacuchano, sitúa la suya en la zona andina y sus personajes principales son habitantes de la región. Al ser novelas tan diferentes me permitieron conocer dos propuestas literarias antagónicas sobre el tema y, de esa forma, hacer una contribución más sólida al estudio del conflicto armado interno peruano desde la literatura.

Esta investigación se propone mostrar que las dos obras, como textos traslúcidos, además de plantear su mirada e interpretación sobre la guerra, generan, cada una a su manera, nuevas lecturas sobre la realidad desde la ficción. Asimismo, pretende dar cuenta del lugar primordial, aunque distinto, que le otorgan a la memoria.

La tesis está dividida de la siguiente manera. El primer capítulo es teórico y está dedicado a explicar los elementos que serán relevantes en el análisis posterior de las obras, tales como la memoria y el duelo en la literatura poscatástrofe.

El segundo capítulo recorre las distintas representaciones que se han hecho del conflicto armado interno desde la ficción (en novela, cuento, poesía, teatro y cine). Su objetivo es dar a conocer el impacto de la guerra en la cultura y la literatura, situar al lector en el contexto literario en el que se inserta el corpus elegido y manifestar que las dos obras dialogan con otras.

En el tercero y en el cuarto capítulos se analizan las novelas *La hora azul* y *La noche y sus aullidos*, respectivamente. Se hace un acercamiento minucioso a sus mecanismos, argumentos, personajes, narradores y espacios. Finalmente, para esclarecer el lugar que le da cada una a la memoria, se revisa cómo están presentadas, organizadas, valoradas e interpretadas las huellas dejadas por el

conflicto, quiénes buscan rescatar la memoria y quiénes son los ejes de los relatos, de dónde viene la voz del pasado y desde dónde se recupera.

2. Capítulo primero: La memoria y el duelo en la literatura poscatástrofe

2.1 Memoria

La memoria es un tema recurrente en la literatura contemporánea, en especial en la de países cuya historia reciente ha estado caracterizada por sucesos violentos y cambios sociopolíticos profundos. En mi trabajo la memoria ocupa un lugar preponderante entendiéndola no como un receptáculo, sino como una actividad de búsqueda de huellas y rastros cuyo fin es repensar y reelaborar el pasado en el presente. Es decir, una actividad que permite reflexionar sobre las deudas y los rescoldos de ese pasado, en este caso la violencia y sus significados; además de cumplir con la función de salvar del olvido y proporcionar un conocimiento no maniqueo del conflicto armado interno.

Para hablar de la memoria como actividad recurriré a Paul Ricoeur quien, en *La memoria, la historia y el olvido* retoma la idea aristotélica que la define como el fenómeno de la presencia de la cosa ausente, dándole una función propiamente temporalizadora. En “De la memoria y la reminiscencia”, un texto de los *Parva Naturalia*, Aristóteles explica que hay memoria cuando transcurre el tiempo, por eso es del pasado, ese es su referente y esa es su especificidad. Los seres humanos comparten con algunos animales la simple memoria, pero no todos disponen de la sensación del tiempo. Esta percepción de la anterioridad implica que hay una distinción entre el antes y el después.

En el mismo texto también se hace la diferenciación entre memoria y reminiscencia; la primera es un estado en el que se sabe que ya ha transcurrido el tiempo y se contempla el pasado, en cambio la reminiscencia se refiere a una búsqueda. Es un proceso de interrogación, dinámico y constructivo, que permite reconstruir el pasado desde el presente asociando imágenes, ideas y emociones que están alojadas en algún lugar de la mente.

En este sentido cabe hacer la distinción entre recuerdo y rememoración: el recuerdo sobreviene a la manera de una alteración, llega de pronto, mientras que la

rememoración consiste en una búsqueda activa. La memoria sería entonces la capacidad de recordar y el recuerdo una imagen del pasado.

Lo que se recuerda suele ser algo especial o quizá traumático, en palabras de Paul Ricoeur: “entre todas las «cosas» de las que uno se acuerda, la «cosa» recordada se identifica con un acontecimiento singular, no repetible” (*La memoria* 42). Así, se puede hablar de dos tipos de memoria: la que es un hábito y la que es una actividad de búsqueda. Este segundo tipo permite reflexionar sobre las deudas y los traumas del pasado. En lo que a mi trabajo se refiere, la violencia y sus significados constituyen el centro de la actividad de búsqueda que puede proporcionar un conocimiento más completo de lo que fue el conflicto peruano.

Siguiendo la tradición griega, Ricoeur retoma de Sócrates la metáfora de los recuerdos como huellas dejadas por un anillo en la cera:

Hay en nuestras almas un bloque maleable de cera: mayor en unas personas, menor en otras; de una cera más pura para unos y más adulterada para otros; unas veces, más dura, otras, más blanda, y en algunos, en el término medio. Pues bien, digamos que es un don de la Memoria, la madre de las Musas: aquello de que queremos acordarnos de entre lo que vimos, oímos o pensamos, lo imprimimos en este bloque como si imprimiéramos el cuño de un anillo. Y lo que se imprimió, lo recordamos y lo sabemos en tanto su imagen (*eidolon*) permanezca ahí; pero lo que se borre o no se pudo imprimir, lo olvidamos (*epilelesthai*), es decir, no lo conocemos (*La memoria* 25).

Esta es otra de las características de la memoria que el filósofo francés subraya: su dimensión cognitiva, su carácter de saber. Explica que tener los recuerdos impresos en esa cera no tiene ninguna utilidad pero se pueden aprovechar para obtener conocimiento, para solucionar algo.

En cuanto a los tipos de huellas, Ricoeur distingue tres:

- 1) Los materiales con los que trabaja el historiador, aquellos que son escritos y archivados.

- 2) Las impresiones en cuanto afecciones que resultan del choque de un acontecimiento llamativo y destacado.
- 3) Las improntas corporales, cerebrales o corticales de las que tratan las neurociencias.

Las huellas del segundo tipo son las que buscaré en dos novelas, las que son resultado de un trauma social y que están presentes en las personas, que las afectan todavía. Son producto de un acontecimiento violento que aflige de manera contundente a la sociedad. Ante la presencia de estas marcas, Ricoeur señala la existencia de un deber de memoria que consiste esencialmente en no olvidar, en rescatar una memoria vulnerada a través de traumatismos, heridas y cicatrices: “la memoria es un deber, recuperarla es una tarea que cumplir porque es el guardián del pasado. Además, es el deber de hacer justicia, mediante el recuerdo” (*La memoria* 120). Este compromiso procura cultivar el recuerdo de los otros que ya no están, es una respuesta frente a una memoria manipulada, incompleta y amenazada por el olvido.

No se puede hacer abstracción de las condiciones históricas en las que es requerido este deber de memoria, porque, ya se mencionó, suele necesitarse en contextos afectados por acontecimientos dolorosos en donde la sociedad se ha fragmentado profundamente. Algunas de las experiencias que han sido objeto de reflexión constante son la Segunda Guerra Mundial -con todo lo que implicó: los campos de concentración y de exterminio, el holocausto, los hibakusha-, la Guerra Civil Española, el *apartheid* sudafricano, las depuraciones étnicas en Yugoslavia y Ruanda, las dictaduras militares del Cono Sur, entre muchas otras.

Debido a todos estos acontecimientos el historiador Eric Hobsbawm, en su libro *The age of extremes: the short twentieth century*, definió al siglo XX como el siglo de la

barbarie, en el que palabras como genocidio tuvieron que acuñarse⁵ para dar cuenta de lo que estaba sucediendo.

A pesar de que la noción de trauma es antigua,⁶ es a partir de la Segunda Guerra Mundial -el evento paradigmáticamente traumático de la cultura occidental- que se empieza a hablar de trauma colectivo como un campo de estudio debido al interés por comprender la naturaleza y los terribles efectos del régimen nazi.⁷ Francisco Ortega Martínez explica que este tipo de trauma se presenta cuando un suceso afecta las estructuras sociales y desarticula las relaciones, instituciones y funciones de un grupo o comunidad. Es una experiencia de devastación masiva que deja tras de sí el reconocimiento generalizado de que se ha sido víctima de una grave fractura social y de una violencia injustificada: “los miembros de una colectividad sienten que han sido sometidos a un acontecimiento espantoso que deja trazas indelebles en su conciencia colectiva, grabando sus recuerdos para siempre y cambiando su identidad cultural en formas fundamentales e irrevocables” (30).

Muchos pensadores consideran que la Segunda Guerra Mundial constituyó un parteaguas en la manera de reflexionar sobre el mundo. La famosa frase de Theodor Adorno “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie” (25) se refiere a que la industrialización de la muerte obligó a pensar y a actuar bajo criterios epistemológicos, estéticos y ético-políticos muy diferentes. Tanto que Ortega Martínez señala que “buena parte de la filosofía de la segunda

⁵ Eric Hobsbawm afirma que: “el mundo se acostumbró al destierro obligatorio y a las matanzas perpetradas a escala astronómica, fenómenos tan frecuentes que fue necesario inventar nuevos términos para designarlos: apátrida o genocida [el término genocidio fue acuñado en 1944 por el jurista judío polaco Raphael Lemkin]. El siglo XX no puede concebirse disociado de la guerra, siempre presente aún en los momentos en los que no se escuchaba el sonido de las armas y las explosiones de las bombas” (58).

⁶ Se remonta al griego *traumat* (τραῦμα/-ματος) que significa herida en el tejido humano.

⁷ La investigación sobre el trauma fue iniciada por Alexander y Margarete Mitscherlich, quienes en su libro *La incapacidad del duelo* abordaron la relación de los alemanes que habían vivido el Tercer Reich con su pasado.

mitad del siglo XX se puede entender como un intento por encontrar aquellos criterios que permitieran responder a la inquietante presencia del genocidio” (58). Fue necesaria esta reflexión a la luz de la incapacidad de la política alemana de posguerra para afrontar la derrota y reconocer sus responsabilidades, lo que imposibilitó el trabajo de duelo y obstaculizó la reconstrucción del país.

En cuanto al arte, Esther Cohen afirma que lo sucedido en el siglo XX y sus guerras también modificó la concepción misma de la literatura, que no permaneció inmune a la catástrofe que se estaba viviendo (*De memoria* 145). Todo este horror experimentado en distintas latitudes dio lugar a una literatura particular.⁸

Aunque el concepto de trauma colectivo surgió con la Segunda Guerra Mundial, ha servido para analizar otros sucesos. A partir de ello se comenzó a teorizar sobre la violencia y la memoria, lo cual no significa que se traslade o se desarticule la experiencia particular del holocausto de su contexto histórico y se plantee un paradigma universal del dolor. No debe verse como el marco interpretativo para cualquier situación violenta, no puede ser un tropo universal de la historia traumática porque las sociedades recuerdan y se acercan al pasado de manera diferente. Los acontecimientos traumáticos son muy distintos y su impacto no puede medirse de la misma forma en uno y en otro. Cada experiencia tiene

⁸ Como ejemplos: Primo Levi, Roberto Antelme, Jean Améry, Imre Kertész, Etty Hillsum, Victor Kemplerer, Jorge Semprún, Charlotte Delbo, Bruno Bettelheim, Paul Celan. Todos ellos parecen decir que escribir es un deber, porque, como escritores, no cuentan su historia personal como un acto terapéutico, sino para hacer justicia a quienes no pudieron sobrevivir. Aunque Esther Cohen sólo habla del caso de Auschwitz creo que eso se comparte para la experiencia peruana y muchas otras. Por ejemplo, Sócrates Zuzunaga ha señalado que durante la época de la guerra, la escritura se volvió un franco recurso de sobrevivencia.

significados particulares y frente a cada una se adopta un camino a seguir, una política de la memoria.⁹

No se pueden comparar sucesos pero sí los procesos de recuperación de la memoria histórica que se dan en cada uno. En palabras de Ana María Zubieta, un acontecimiento específico que marcó la historia de la humanidad es un prisma que permite pensar otros (9). Así, revisar cómo han sido superadas o abordadas las experiencias violentas en distintas latitudes y épocas puede contribuir a entender un caso concreto, aunque las realidades sean ajenas y distantes.

Los sobrevivientes asimilan de diferente manera la agresión dependiendo de quién la causa: vecinos o miembros de la misma comunidad, delincuentes o agentes estatales; de cómo se presenta: si es inesperada, largamente anticipada y temida, sostenida o puntual; si agrede objetivos entendidos como legítimos o ataca indiscriminadamente a poblaciones vulnerables, entre otros factores. De ahí que la necesidad de investigar sobre las memorias sea una inquietud anclada en un contexto político y cultural específico. No obstante, creo que el análisis de otras situaciones históricas puede aportar herramientas y claridad para analizar el caso de la violencia peruana, muy diferente, pero igualmente demoledora.

2.2 Reparación

Las cuentas con el pasado, pese a que son difíciles de resolver en situaciones de catástrofe social, deben saldarse para lograr superar el trauma colectivo.

La mejor manera de conseguir la reparación es evitar el olvido, el cual es percibido casi unánimemente como un atentado contra la memoria colectiva,¹⁰ es decir, como

⁹ Benjamín Inal define la política de la memoria como “todas aquellas iniciativas de carácter público (no necesariamente político) destinadas a difundir o consolidar una determinada interpretación de algún acontecimiento del pasado de gran relevancia para determinados grupos sociales o políticos, o para el conjunto de un país” (113).

una amenaza, un golpe, una debilidad o una laguna. La memoria, a este respecto, se define, al menos en primera instancia, como una lucha contra él, de manera que, dice Ricoeur, nuestro conocido deber de memoria se enuncia como una exhortación a no olvidar (*La memoria* 532).

La memoria no es un estado de recepción pasiva, no es un almacén donde los recuerdos se quedan fijos e inalterados, sino una construcción que se elabora desde el presente, el cual es condicionado, al igual que el futuro, si hubo un pasado violento. Por consiguiente, para Beatriz Sarlo, en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, la memoria como instancia reconstructiva del pasado es un bien común, un deber y una necesidad jurídica, moral y política (62).

En consecuencia, la reconciliación es imprescindible para reconstruir un país destruido, es un camino difícil en el que es necesario evitar el pacto de silencio o la destrucción de las huellas porque no se puede recuperar un pasado retocado o edulcorado.

La mayoría de las víctimas necesita comprender lo sucedido y para ello es fundamental, junto con los gestos simbólicos que les permitan reconciliarse con ese pasado reciente, que se les proporcionen aclaraciones, se asuman culpas, se reconozcan las injusticias y se lleven a cabo acciones concretas que en verdad reparen daños, como encontrar a los desaparecidos, porque en situaciones extremas los discursos vacuos y las soluciones tibias no satisfacen.

La reconciliación debe buscarse con verdad y con justicia, no con el olvido ya que, como advierte Elsa Blair, ignorar el pasado sólo agrava el problema: “frente a las

¹⁰ Maurice Halbwachs acuña el concepto de memoria colectiva en 1925 (Véase *Los marcos sociales de la memoria*) para designar los modos en que la memoria es compartida y reproducida socialmente. No se trata de una simple suma de las memorias individuales, sino de un proceso de representación, apropiación y resignificación de ellas. Esta memoria está alimentada en buena medida por relatos que elaboran y tematizan de manera creativa no sólo lo que realmente ocurrió, sino el contexto y las preocupaciones de los recordantes y sus entornos en el presente.

experiencias traumáticas la propuesta de olvidar es inhumana [...] la tarea es construir una cultura de la memoria que mantenga vivo el recuerdo de las víctimas de la violencia como acontecimiento histórico” (15). Es decir, no se trata de mantener vivo el recuerdo para dejar las heridas abiertas, sino para cerrarlas. La memoria como actividad es esencial para buscar los rastros que suelen esconderse, para ver qué secuelas quedan en los lugares y en las personas, en los sobrevivientes, reencontrando sus recuerdos, redescubriéndolos y esclareciéndolos.

Con frecuencia se ha confundido -o se ha querido confundir- el perdón con el olvido, aunque son dos aspectos distintos. En latín perdonar y olvidar se expresan con una misma palabra: *ignoscere*, por eso durante mucho tiempo perdonar implicaba olvidar. Sólo que ahora, como explica Karl Kohut, “por el contrario, no se quiere olvidar ni perdonar, sino que se exige la expiación y penitencia por los horrores cometidos. Nuestra época exige que los pueblos y las instituciones reconozcan públicamente sus culpas” (*Literatura y memoria* 36). Para lograr una verdadera reconciliación con el pasado, el perdón ocupa un lugar preponderante, cuando existe un trauma colectivo la apuesta debe ser por el perdón sin olvido.

El asunto es sumamente complejo porque si los males son, en palabras de Paul Ricoeur, “desgarramientos del ser interior, sufrimientos sin alivio concebible, desgracias incalificables para quienes las sufren” (*La memoria* 592), ¿cómo pueden ser perdonables?

Idealmente, para llegar a esa posibilidad, debe haber primero una acusación, una condena y un castigo. El culpable debe confesar porque: “sólo puede haber perdón cuando se puede acusar a alguien, suponerlo o declararlo culpable. Y sólo se puede acusar de los actos imputables a un agente que se da por su autor verdadero” (Ricoeur *La memoria* 588). No se puede quitar a nadie el ser culpable, la falta no se

va a borrar nunca, pero el perdón sí es posible. Se puede mostrar comprensión con el criminal y esto no implica absolverlo.

Ricoeur destaca que, más allá del castigo, lo más importante del perdón es la voz de la justicia que establece públicamente las responsabilidades de cada uno de los protagonistas y designa los lugares respectivos del agresor y de la víctima en una relación de justicia distinta (*La memoria* 606). Por lo tanto, el objetivo no es obtener el perdón -pedirlo es estar preparado para recibir una respuesta negativa-, sino la reconciliación a través de revelar y, como aseguraba Sócrates, descubrir crímenes e injusticias que dejan su impronta traumática en las almas y en los cuerpos, y piden ser divulgados y comprendidos.

2.3 Duelo

La memoria es un proceso que está mediado por el lenguaje, la mejor manera de no caer en el olvido es, una vez que se encontró el recuerdo, crear su relato. Fernando Aínsa afirma que “para permanecer, los recuerdos deben fijarse en la palabra escrita porque el texto es su mejor guardián. De ahí la importancia de la escritura como gesto para conjurar el miedo, como arma para exorcizar temores y angustias” (38).

Los recuerdos dolorosos sólo pueden narrarse si se ha realizado un trabajo de duelo. El crítico literario y cultural brasileño Idelber Avelar, en su libro *Alegorías de la derrota*, estudia el trabajo de duelo realizado desde la literatura. Aunque se centra en las posdictaduras latinoamericanas, también menciona a la literatura poscatástrofe (283), categoría en la que puede inscribirse la narrativa peruana sobre la memoria del conflicto armado interno.

En estos dos conceptos lo “pos” no significa la época posterior a la derrota, sino más bien el momento en el que ésta se acepta. Indica que alguna problemática del pasado permanece en el presente, que lo afecta de algún modo.

Avelar explica, con base en la clásica distinción freudiana¹¹ entre el duelo y la melancolía, que:

El duelo designa el proceso de superación de la pérdida (que puede ser una persona o una abstracción como: la patria, la libertad, o un ideal) en el cual la separación entre el yo y el objeto perdido aún puede llevarse a cabo, mientras que en la melancolía la identificación con el objeto perdido llega a un extremo en el cual el mismo yo es envuelto y convertido en parte de la pérdida (8).

El duelo es un trabajo liberador y necesario porque en el momento en el que se concluye es posible avanzar, el tiempo no se queda congelado, sigue su curso. De lo contrario, si hay un duelo irresuelto la aceptación de la pérdida se obstaculiza y no se termina el proceso. De esta forma, y de acuerdo con Víctor Vich, debe aceptarse que en el duelo -como proceso de asimilación del trauma para salir del dolor- “siempre habrá algo que nunca podrá saldarse pero servirá para poder articular la pérdida de una manera productiva e intentar dotar al futuro de nuevos sentidos” (*Poéticas del duelo* 289).

Además de un duelo inacabado, Avelar señala el peligro del que califica como el oximorónico duelo “triumfante” en donde existe la ilusión, mantenida a través de una retórica festiva, de que uno sí se ha curado.

Este duelo “triumfante” es el que puede resultar contraproducente hablando de un trauma colectivo porque en realidad es un duelo inacabado o falso. La retórica

¹¹ El terrible escenario de devastación y sufrimiento masivo durante la Primera Guerra Mundial conduce al psicoanálisis a reexaminar la neurosis traumática a la luz de la experiencia de los soldados. Es la época en que Freud publica *Duelo y melancolía* (1917). El médico austriaco concibe el trabajo de duelo en tres etapas: recordar, repetir, elaborar, que conducen a una integración de lo perdido en la propia vida de una manera positiva y liberadora. El caso contrario -es decir el de una experiencia de pérdida que no se elabora a través de un trabajo de duelo- conduce a la melancolía: el sujeto se identifica con el objeto perdido, lo introyecta y se niega a reconocer y aceptar la pérdida. <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%EDa.pdf>>
Consultado: 1 de abril de 2014.

festiva puede verse en las narraciones que construye el Estado porque, al no poder funcionar sólo por pura coerción, se apoya en fuerzas ficticias para construir consenso.

Sin embargo, los acontecimientos traumáticos deben examinarse a fondo porque si las operaciones de la memoria son llevadas al extremo, por ejemplo conmemorando fechas, lugares y personas sin sentido, se pierde la capacidad de abstraer y de inferir consecuencias para el futuro. Es decir, la intención no es sólo repetir y acumular información, sino que el pasado debe ser revisado para aprender de él. Como afirma Todorov, sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril, para evitarlo la pregunta deberá ser para qué puede servir (*Los abusos* 56).

Hablar del pasado, narrar algo doloroso o violento puede ser productivo si tanto víctimas como oyentes o lectores pueden resignificarlo y reinterpretarlo. Si no se deja al pasado como algo fijo y clausurado, sino como algo que está presente y llama a reflexionar. Es en este sentido que Jelin ha señalado que: “quizá lo específico de la memoria es que sea abierta, sujeta siempre a debates sin líneas finales, constantemente en proceso de revisión” (17).

Dictaduras, gobiernos autoritarios o gobiernos posteriores a un evento sumamente violento intentan hacer desaparecer los recuerdos, por lo tanto en muchas de sus narraciones se encuentra una negación e incluso una destrucción de huellas. Estos relatos oficiales se construyen con manipulaciones y distorsiones para legitimar cierto poder, autoridad, ideología o una supuesta paz, una paz desmemoriada.

Con el fin de lograr la redemocratización y la reconciliación entre ciudadanos que hasta hace poco se consideraban enemigos, cuando una guerra concluye las tragedias derivadas de ella se convierten en un pasado que no conviene recordar. De ahí que los textos posdictatoriales latinoamericanos, y la literatura poscatástrofe

en general, sean un espacio para enfrentar el desafío de desmontar los relatos oficiales que fomentan el silencio.

Ricardo Piglia apunta que cuando se presentan este tipo de historias manipuladas se define un lugar para el escritor: “actuar como detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada” (21). Para el argentino, a través de la ficción pueden construirse relatos alternativos en tensión con el que construye el Estado, cuyo uso selectivo de la memoria controla y jerarquiza el pasado, decide lo que debe recordarse y borra y oculta lo inconveniente. No obstante, es posible enfrentar estas narraciones porque siempre hay un testigo o alguien dispuesto a contar y, con ello, abrir fisuras en el discurso estatal, mostrar la posibilidad de la disidencia y desarmar el relato que cubre las heridas sin curarlas.

Como hemos visto, después de una situación extrema hay una necesidad imperativa de narrar. Como ejemplo, Dori Laub, psicoanalista y fundador del Archivo Fortunoff de Videos sobre Testimonios del Holocausto,¹² recuerda que la mayoría de las víctimas confesaban que querían sobrevivir a Hitler al menos por un día para poder contar su historia (Avelar 285). Para ellas el relato parece ser: “el único medio reconfortante en medio de un vacío abismal de pérdidas” (Ricoeur 169). Por lo tanto, es posible afirmar que llevar a cabo el trabajo del duelo presupone, sobre todo, la capacidad de contar una historia sobre un pasado doloroso. Este trabajo sería realmente exitoso, a los ojos de Ricoeur, cuando se lograran contar los acontecimientos violentos de manera sosegada, sin cólera.¹³ Es

¹² El Archivo Fortunoff de la Universidad de Yale alberga una colección de testimonios de sobrevivientes de la Shoah. La mayoría de los testigos señalan una y otra vez cómo el acto de dar testimonio, de contar, de hablar, los transformaba y les permitía revisar y conocer esa experiencia muda por el tiempo (Ortega Martínez 51).

¹³ Ricoeur señala que: “si pudiera evocarse legítimamente una forma del olvido, no sería la del deber de ocultar el mal, sino de expresarlo de un modo sosegado, sin cólera. Esta

decir, cuando se recuperara la memoria de un pasado violento para llegar a un fin positivo.

En ese sentido, varios teóricos han señalado el riesgo del abuso de la memoria, de hacer revivir los sufrimientos de manera gratuita sin resolver nada. Esta forma de recuperar la memoria no contribuye a superar un duelo, se trata de hacer justicia, no de cobrar venganza o revivir el dolor.

Judith Butler propone usar el daño sufrido para reflexionar sobre la vulnerabilidad de una comunidad y sobre cómo se llegó a esa situación, no para responder con más agresiones. Advierte del peligro de esta segunda opción porque con ella pareciera sugerirse que la muerte del otro no es importante, como si ciertas formas de dolor merecieran ser reconocidas y otras ignoradas, como si algunas vidas valieran la pena y otras no. Esto conduce a un visible problema ético: qué tan fácil es eliminar una vida humana si no se considera como tal, como lo explica la propia Butler “una cosa es sufrir violencia y otra muy distinta es utilizar el hecho para fundamentar un marco en el que el daño padecido autorice una agresión sin límites contra blancos que pueden o no estar relacionados con el origen de nuestro sufrimiento” (Butler 28). Algo similar sucedió en Perú, ambos bandos (militares y senderistas) se mataban el uno al otro por considerarlos culpables de las muertes de sus combatientes, pero en esta lucha no sólo no consideraron como valiosas las vidas de sus enemigos, sino de muchos otros que se encontraban en medio de ellos. De modo que uno y otro arrasaron a su paso con la población que vivía en la zona de conflicto, en su mayoría campesina e indígena.

Todorov, que ha reflexionado mucho sobre el tema del abuso de memoria, señala que de nada sirve recuperar el pasado si no se da un buen uso de él, como preferir la paz sobre la guerra o sanar las heridas. En cambio, si se usa, por ejemplo, para

dicción no será tampoco la de una orden, la de un mandato, sino la de un deseo según el modo optativo” (*La memoria* 581).

revivir el daño es preferible el olvido: “es una ilimitada crueldad recordarle continuamente a alguien los sucesos más dolorosos de su vida; también existe el derecho al olvido”(Los abusos 40). Esto no significa que Todorov se oponga a la recuperación del pasado, sino a su utilización por parte de diversos grupos con intereses propios. El abuso de memoria que condena es el que alimenta el dolor y el espíritu de venganza o sugiere que las víctimas y los crímenes son únicos e irrepetibles porque de ese modo la experiencia no dejaría ningún aprendizaje. Por eso defiende un uso de la memoria en el que un hecho pasado sea visto como una guía para comprender otros escenarios.

Para distinguir los buenos de los malos usos de la memoria, Todorov propone dos tipos: uno, donde el acontecimiento recuperado puede ser leído de manera literal y otro, que se lee de manera ejemplar (Los abusos 49). Esta última es la que permite el aprendizaje del acontecimiento, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas en el pasado para luchar contra las que se producen en el presente:

Sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte –y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública-, abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección (Los abusos 51).

El hecho de que una víctima se quede sólo con la memoria literal implica permanecer el resto de su vida sumergiéndose en el pasado, estancada en sus propias heridas y alimentando resentimiento hacia quienes le hayan infligido un daño. En cambio, elegir la memoria ejemplar permite utilizar la lección del pasado para actuar en el presente, incluso para eventos en otras partes del mundo. Todorov subraya que conservar viva la memoria del pasado no debe verse como

un camino de resentimiento, tampoco para pedir una reparación por el daño sufrido, sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas (*Los abusos* 103).

2.4 Dificultades de la narración

La paradoja de los sobrevivientes es que, si bien tienen el deseo de narrar, se angustian al sentir que el lenguaje no puede expresar completamente su experiencia y que ningún interlocutor va a conseguir capturar su dimensión real. Quienes cuentan un pasado violento y doloroso -no sólo las víctimas, pues no me refiero exclusivamente a la literatura testimonial- se enfrentan al problema de hacer inteligible lo vivido.

Así, uno de los retos de las vivencias traumáticas después de ser contadas, es que, una vez que se logra hablar de lo ocurrido, afrontan la dificultad de ser transmitidas a un escucha o a un lector interesado. Esto implica cierto grado de sensibilidad respecto del tema y del lenguaje. Muchos receptores prefieren desviar la mirada, lo que constituye uno de los grandes desafíos de la reconciliación, pues pareciera que fuera un proyecto amnésico que, con el afán de restablecer la paz, minimizara los daños, excluyera y callara.

Avelar describe el fenómeno del sobreviviente que piensa que nunca narra lo que tiene que narrar como una parálisis simbólica:

La narrativa estaría siempre atrapada en un plus o en una falta, excesiva o impotente para capturar el duelo en toda su dimensión. Llevar a cabo el trabajo de duelo presupone, sin duda, la elaboración de un relato sobre el pasado, pero el sobreviviente del genocidio tiene que enfrentarse con un escollo en el momento en que intenta transmitir su experiencia: la trivialización del lenguaje y la aguda crisis derivada del divorcio entre la narrativa y la experiencia (281-282).

Es por demás obvio que las víctimas directas, las mortales, nunca son las que narran, pues, como dice Jelin, nadie ha vuelto de la cámara de gas o de un «vuelo de la muerte» para contar lo que le ha sucedido, lo que significa un límite absoluto en la capacidad de narrar (111). Ya en 1936 Walter Benjamin anticipaba no sólo la idea de la imposibilidad de relatar, sino de la muerte del arte de narrar, haciendo referencia a la Primera Guerra Mundial, con la que a su juicio “comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos” (112). Frente a esto, tal vez el papel de otro narrador, no un narrador-víctima, sea fundamental para seguir contando lo que otros no pueden.

Un trauma es intransferible pero comunicable, alguien externo, que no haya sufrido directamente la experiencia violenta puede ser capaz de dar cuenta de ella, de la misma forma que un escritor que no presencié algún conflicto puede, desde las particularidades de la ficción, abordarlo y participar en el proceso histórico de construcción de una memoria colectiva. Incluso sin haber sido testigos, Todorov les otorga una tarea:

Aquellos que, por una u otra razón, conocen el horror del pasado tienen el deber de alzar su voz contra otro horror, muy presente, que se desarrolla a unos cientos de kilómetros, incluso a unas pocas decenas de metros de sus hogares. Lejos de seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos puesto al servicio del presente, como la memoria -y el olvido- se han de poner al servicio de la justicia (*Los abusos* 105).

Parecería que cuando se llega a un punto extremo, como si el lenguaje tuviera un borde y fuera un territorio después de cuya frontera no hubiera más que silencio, se vuelven pertinentes dos preguntas: ¿cómo narrar el horror? y ¿cómo transmitir lo indecible?

2.5 Literatura y memoria

Esta crisis de representación muestra la dificultad o la imposibilidad de narrar a través del testimonio o del discurso histórico, por lo que obliga a usar diversas estrategias retóricas, a recurrir a otras formas de contar, como la ficción.

Los sucesos violentos se han vuelto objeto de reflexión en la literatura porque ésta da cuenta de lo que los sobrevivientes no pueden o no desean. Aunque no los hayan vivido, por medio de los recursos y los mecanismos de la ficción, los escritores pueden narrarlos y contribuir a la reconstrucción de la memoria colectiva,¹⁴ la cual, como sostiene Karl Kohut “se manifiesta en la totalidad de las tradiciones orales y escritas, en las expresiones artísticas y culturales, así como en los objetos de uso diario” (*Literatura y memoria* 27). La literatura constituye sólo una parte de la memoria colectiva pero es esencial para su reconstrucción, es un medio de representación tanto como un medio para hacer accesible otras memorias que desafían a la dominante.

La ficción, con sus características inherentes, puede tratar contenidos y temas cargados de violencia y estimular reflexiones sobre procesos del pasado -me refiero al reciente para apuntar la diferencia con las novelas históricas-. Por su forma de aproximarse a los problemas de la memoria promueve un tipo distinto de acercamiento al trauma colectivo. Lo que la hace distinta a otras disciplinas, en palabras de Friedhelm Schmidt-Welle, es su potencial “representacional subversivo y epistemológico que hace que algunos agujeros negros de los discursos oficiales sólo hayan podido ser confrontados por medio de ella” (223).

¹⁴ Coincido plenamente con la opinión de Esther Cohen al respecto de que no es necesario haber vivido efectivamente la tortura o la masacre genocida para llevar en la propia piel la memoria del horror: “los miedos sembrados por los totalitarismos tienen resonancias que se activan mucho más allá del horror. Éste no es representable, es inenarrable, pero se transmite bajo la forma del escozor, del escalofrío, del temblor, de la sensación de siempre estar en falta” (*De memoria y escritura* 60).

A pesar de que la literatura nunca se refiere directa o fielmente a la realidad y el mundo que presenta es necesariamente un mundo modificado, me parece que estimula la reflexión y es una forma válida de resguardo de la memoria porque permite vislumbrar nuevos significados de las experiencias dolorosas por la vía de la imaginación.

Los relatos se convierten en una forma de acceder a las memorias de aquellos que han sufrido pues, como ya se mencionó, quien ha sido víctima de desapariciones, secuestro o masacres está ausente. Entonces, la labor del escritor sería la que plantea Piglia, decir lo que no se había dicho, hablar en virtud y en nombre de quien no pudo hacerlo para revelar las crueldades. Puede hacer esto porque, ante acontecimientos que son muy difíciles de transmitir, desarrolla una nueva relación con los límites del lenguaje, cuando se enfrenta a la aporía de narrar lo inenarrable se ve obligado a trasgredir esos límites, a ampliar sus márgenes y espacios.

Así, la literatura podría, sin proponérselo como obligación, esclarecer aquello no nombrado, llenar los vacíos y los silencios para ayudar a reconstruir las sociedades devastadas por la violencia y el dolor.

A través de ella conseguirían articularse otras historias, las que no le convienen al proyecto de reconciliación cuya apuesta es por el consenso, es decir, por olvidar el pasado para ver sólo al futuro. Contra esto los escritores, mediante sus obras, pueden aportar luz que ayude a desentrañar los episodios trágicos y a defender el derecho a la recuperación de la memoria.¹⁵

Es así que buena parte de la literatura latinoamericana, contra la famosa frase de Adorno, busca justamente escribir después de las dictaduras o de los

¹⁵ Karl Kohut señala que “en tanto que cada memoria individual forma parte de la memoria colectiva, cada hombre influye en ella, aunque sea de manera mínima. El influjo de los escritores y poetas, por el contrario, es mucho más grande y visible según el impacto de sus obras. En este sentido podríamos decir que son trabajadores de la memoria” (“Literatura y memoria” 12).

acontecimientos violentos como el conflicto peruano. Específicamente hablando de la literatura posdictatorial o poscatástrofe, afirma Avelar:

Atestigua una voluntad de reminiscencia, llamando la atención del presente a todo lo que no se logró en el pasado, recordando al presente su condición de producto de una catástrofe anterior, del pasado entendido como catástrofe [...] Mira hacia el pasado, a la pila de escombros, ruinas y derrotas, en un esfuerzo por redimirlos [...] el duelo siempre incluye un momento de apego al pasado, de esperanza de salvarlo *en tanto pasado* e imaginar que el futuro no lo repetirá (286-287).

De ahí la importancia de las obras literarias que aceptan el duelo -que no lo niegan o pretenden que ya está superado- que trabajan el pasado, reelaboran la experiencia y no solamente dan voz al subalterno narrando excesos y crueldades. La verdad de la derrota exige una narrativa que no se limite a invitar a la solidaridad o identificación porque a veces esto puede cegar e impedir la reflexión por tender a dar explicaciones maniqueas. La identificación plena con la víctima es muy difícil de conseguir, por esa razón Ortega Martínez sugiere que las obras mantengan lo que llama una “empatía del desasosiego” con las víctimas: es decir, “registrar en su discurso la certeza de que la experiencia traumática inscribió ciertos límites insalvables entre testigo y escucha” (56).

2.6 Caso peruano

La mayoría de los trabajos existentes sobre los problemas de la violencia, la memoria y el duelo que se realizan desde la crítica literaria latinoamericana se enfocan en textos que abordan las dictaduras del cono sur, de manera que considero fundamental estudiar las representaciones simbólicas fuera de ese contexto histórico concreto, como es el caso de Perú.

La experiencia peruana fue atípica en muchos aspectos. A diferencia de otros países de América Latina, al momento de la insurrección senderista no se vivía una

situación de dictadura (como en el cono sur) o de extremas violaciones a los derechos humanos (como en El Salvador o Guatemala) por parte de un Estado agresor, es más, surgió en el contexto de la vuelta a la democracia.¹⁶

Aquí, identificar al agresor era más complejo, efectivamente había fuerzas estatales involucradas aunque el primero que cometió crímenes fue Sendero Luminoso, grupo que tampoco podía considerarse una guerrilla como tal. Otras guerrillas latinoamericanas buscaban evitar producir víctimas entre aquellos que podían ser aliados potenciales, como partidos políticos de izquierda, organizaciones populares u organizaciones no gubernamentales. En cambio, Sendero los consideraba enemigos y no dudó en usar los métodos más violentos para enfrentarlos. Asimismo, cometió agresiones contra la población local, en su mayoría indígenas quechuaparlantes.

La forma de actuar del grupo maoísta rompió con todos los esquemas hasta entonces experimentados en la región en relación con el tema de los derechos humanos:

Por primera vez un movimiento de este tipo desarrolla una práctica sistemática de agresión a la población civil que compite y quizá supera a aquellas de las que el propio Estado es responsable. El profundo desprecio por la vida humana, su desdén doctrinario y práctico por el tema de los derechos humanos, así como su nulo interés en acogerse a las normas y principios del Derecho Internacional Humanitario lo hacen un caso singular en el continente (Basombrío 414).

¹⁶ Como explica Carlos Basombrío: “No vivíamos es cierto, ni mucho menos, en el mejor de los mundos y eran prácticas reiteradas los abusos del estado contra la libertad de prensa y la actuación de los partidos políticos, las detenciones y las deportaciones, los maltratos a los manifestantes callejeros y la tortura en las cárceles; pero no eran parte de nuestro vocabulario, como lo serían trágicamente muy pocos años después, ni las ejecuciones extrajudiciales ni las desapariciones forzadas y el crimen político era virtualmente desconocido” (417).

No obstante, como ya se mencionó, Perú no sólo fue convulsionado por la violencia proveniente del grupo subversivo, los agentes estatales hicieron lo propio. La agresión fue multidireccional, lo cual dejó en medio a mucha gente inocente. Es importante señalar que quienes más sufrieron con esta disputa fueron los campesinos de la región ayacuchana, ellos fueron blanco de ambos grupos, tanto que, en algún momento, su único objetivo fue sobrevivir.

La reconstrucción de la sociedad era un camino arduo porque ambos actores ejercieron la violencia a escala masiva y cometieron graves violaciones a los derechos humanos, había víctimas y victimarios en todos los sectores y las marcas del dolor eran muchas y muy profundas. Los efectos de este pasado todavía están muy vigentes, sigue marcando a las personas y a los lugares, se trata de una memoria viva porque, aunque pertenezca al pasado, forma parte de la vida presente.

Después de semejante periodo de terror, en donde existían por lo menos dos posturas antagónicas, la idea de llevar a cabo una reconciliación se vislumbraba lejana y sumamente complicada. La labor de recuperación de la memoria y de búsqueda de la verdad se hacía necesaria para llegar a ella y lograr reintegrar el país que se había hecho pedazos. La Comisión de la Verdad y la Reconciliación (en adelante CVR) era la principal encargada de dicha labor.

Carlos Iván Degregori afirma que en la época de su creación se discutía sobre la pertinencia de los trabajos de la CVR. Había quienes se preguntaban si estaba reabriendo cicatrices que ya habían sido curadas y con ello producía un desconsuelo innecesario. Sin embargo, según su opinión: "si algo quedó claro a partir del trabajo de la comisión es que las heridas no estaban cerradas y eran bastante más graves y dolorosas de lo que cualquiera hubiera imaginado. Lo que había eran voces silenciadas por la lejanía o la indiferencia" (*Qué difícil* 281-282).

Algunas de las recomendaciones que hacía la CVR eran compensar a las víctimas, reformar el gobierno, juzgar a los culpables y conmemorar el conflicto para que fuera imposible olvidar los errores cometidos.

Un primer paso era reconocer ese pasado, hablarlo, no esconderlo y evitar los prejuicios sobre los involucrados. El trabajo de reunir testimonios fue fundamental para esto, cuando el miedo quedó atrás, la gente se atrevió a hablar y se abrió la posibilidad de denunciar los crímenes.¹⁷

El silencio era justo lo que había propuesto el régimen de Alberto Fujimori, quien sostenía que las violaciones de los derechos humanos cometidas por agentes del Estado habían sido el costo necesario que el país había tenido que pagar para acabar con el grupo insurrecto. Pero una vez que había terminado la contienda era mejor voltear la página y mirar hacia adelante, callar y olvidar.

Esta idea quedó materializada con la ley de Amnistía de 1995.¹⁸ Degregori se refiere a esta época como “un tiempo largo de olvido” en el que se buscó reprimir a las memorias subalternas para imponer una narrativa sobre los años de violencia política, en la que:

Los protagonistas centrales de la gesta pacificadora eran Alberto Fujimori y Montesinos. Las fuerzas armadas y policiales aparecían como actores secundarios y las instituciones civiles y ciudadanos de a pie como meros espectadores pasivos de ese drama en blanco y negro en el cual la encarnación del mal no eran sólo Sendero Luminoso y el MRTA, sino todos

¹⁷ Las víctimas poco a poco fueron aumentando. Por ejemplo, al iniciarse el trabajo de la CVR habían sido reportados alrededor de cincuenta sitios de entierro ante organismos defensores de Derechos Humanos, pero cuando terminó su trabajo, el número de sitios reportados superaba los cuatro mil (Degregori *Qué difícil* 281).

¹⁸ El artículo primero otorgaba una amnistía general al personal militar, policial o civil, cualquiera que fuera su situación, que se encontrara denunciado, investigado, encausado, procesado, o condenado por delitos comunes y militares, en los fueros común o privado, respectivamente, por todos los hechos derivados u originados con ocasión o como consecuencia de la lucha contra el terrorismo y que pudieran haber sido cometidos en forma individual o en grupo entre mayo de 1980 y el 15 de junio de 1995. Esta ley quería borrarlo todo, olvidar sin castigar a los culpables.

aquellos que discrepaban con la versión oficial sobre lo ocurrido en esos años (*Qué difícil* 276).

A pesar de esto siempre existieron narrativas que cuestionaban esa historia oficial que no se difundían a gran escala porque eran memorias silenciadas en la esfera pública, mas circulaban en ámbitos locales o familiares. En ese sentido, la labor de la literatura, y de las artes en general, fue esencial porque dio oportunidad de que estas otras historias se conocieran.

En cuanto al uso del espacio público también se llevaron a cabo acciones basadas en recomendaciones de la CVR sobre la preservación de la memoria. En 2007 se erigió el monumento “El ojo que llora” en el distrito limeño Jesús María, el cual constituye el elemento principal de la Alameda de la Memoria en el Campo Marte. El diseño general del complejo arquitectónico es del peruano Luis Longhi y el monumento es una creación de una escultora de origen holandés que ha residido en el país por más de cuarenta años, Lika Mutal. Este espacio fue planeado para honrar a los caídos en la guerra interna y fue un esfuerzo de la iniciativa privada.

Además, se construyó otro espacio dedicado a mantener viva la memoria de los damnificados: el museo “Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social”, ubicado en Miraflores. A través de exposiciones permanentes y temporales busca desagrar simbólicamente a las víctimas, reflexionar sobre lo sucedido a partir de testimonios y voces plurales y exponer a las nuevas generaciones en qué consistió el conflicto armado. La curaduría y el guión estuvieron a cargo de un equipo de expertos en diversas áreas: el historiador Ponciano del Pino, la artista plástica Natalia Iguñiz, la antropóloga Karen Bernedo y el crítico literario Víctor Vich, entre otros.

En cuanto a la literatura y debido a todos los crímenes, horrores y heridas que quedaban en la sociedad peruana, el crítico literario antes mencionado subraya que, a pesar de que hay publicaciones que apuestan por una literatura de la piedad

y la reconciliación falsamente armónica, también hay muchas otras que defienden un discurso afirmativo capaz de reconocer el lado traumático de la violencia en el Perú, de forzar reparaciones y responsabilidades y de darle un lugar a los muertos:

Lo cierto es que hoy en día, en este país, los muertos están realmente presentes y han regresado pues se resisten a ser olvidados como si nada hubiera ocurrido. Los muertos en el Perú nos están interpelando porque ellos consideran que todavía hay algo pendiente en la historia y no quieren continuar siendo fantasmas [...] En el Perú actual, los muertos regresan al escenario político porque el proyecto nacional los ha enterrado muy mal y porque se ha vuelto el síntoma de algo que ansiosamente está luchando por simbolizarse (Vich *El caníbal* 80).

En mi opinión la literatura peruana evidenció los peligros del olvido y contribuyó a reflexionar sobre la pertinencia de mantener viva la memoria. La narrativa “post CVR” es, como se explicará con mayor detalle más adelante, la que se escribe cuando ya se han señalado culpables y se han imputado responsabilidades. Podría decirse que está dentro del camino del perdón y la reconciliación y que lleva a cabo un trabajo de duelo y de recuperación de la memoria de los sobrevivientes, por lo que puede considerarse como un acto de sepultura para los muertos del pasado. Como sostiene Avelar: “los muertos que no han sido enterrados, a los que se ha permitido quedarse alrededor de los vivos como fantasmas, no pueden ser objeto de duelo. Incumbe a los vivos restituir los muertos al reino de los muertos y liberarlos de la condición incierta de fantasmas sin nombre, irreconocibles” (307).

En el siguiente capítulo se hará un recorrido por las obras literarias sobre el conflicto interno, lo cual es uno de los ejemplos más portentosos de cómo la literatura reconstruye un pasado violento y sobrelleva las heridas. Desde los años ochenta han contribuido al proceso de interpretación y búsqueda de las huellas dejadas por este acontecimiento. Es una literatura incluyente en su forma de afrontar el pasado y de extraordinaria diversidad, en donde la historia reciente es objeto de intensa reflexión.

Las diversas representaciones ficcionales de la guerra senderista que han trabajado la memoria y el duelo, junto con textos que lo han hecho desde otras disciplinas, han contribuido al objetivo que Avelar propone líneas arriba y que Ricoeur respalda:

La historia tiene a su cargo los muertos del pasado, cuyos herederos somos nosotros. Por tanto, toda la operación histórica puede considerarse como un acto de sepultura. No un lugar, un cementerio, simple depósito de osamenta sino un acto renovado de enterramiento. Esta sepultura escrituraria prolonga, en el plano de la historia, el trabajo de memoria y el trabajo de duelo. El trabajo de duelo separa definitivamente el pasado del presente y da paso al futuro. El trabajo de memoria alcanzaría su objetivo si la reconstrucción del pasado lograra suscitar una especie de resurrección del pasado (*La memoria* 638-639).

3. Capítulo segundo: La representación ficcional del conflicto armado interno

En la literatura peruana la violencia no es un tema nuevo, al estar ligada a su historia su presencia ha sido constante. Efraín Kristal observa tres momentos históricos fundamentales en los que la violencia desempeñó un papel primordial y tuvo un fuerte impacto en las artes. En el primero se representa como instrumento de explotación, es la etapa del siglo XIX en la que se discutía en torno al lugar que los pueblos indígenas ocuparían en la recién establecida nación.¹⁹ En el segundo es aceptada como una herramienta legítima para llevar a cabo metas políticas, corresponde a la primera mitad del siglo XX cuando surgieron corrientes socialistas y revolucionarias.²⁰ En el tercer momento, el que atañe a este trabajo, es un síntoma claro de una crisis social, como la derivada del terrorismo y la contrainsurgencia (57).

Este tercer momento histórico constituye una de las temáticas principales de la literatura, y en particular de la narrativa, que se convirtió en un lugar central para la discusión sobre el conflicto armado que azotó el país desde 1980. Ante la situación de terror que se vivía los escritores no se mantuvieron al margen y buscaron la forma de dar cuenta de ello, de reflexionar y de representar la situación extrema que se estaba sufriendo.

A grandes rasgos, puede decirse que existen dos vertientes: una, al inicio, en la que los escritores manifestaron simpatía por la lucha armada como opción transformadora para la sociedad peruana y otra, que llegó con el desarrollo de los enfrentamientos, en la que los autores tomaron distancia al conocerse las atrocidades cometidas por los bandos involucrados y se orientaron a revelar la devastación de las comunidades andinas atrapadas en medio de la violencia

¹⁹ Un par de ejemplos serían las novelas *El padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui y *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner.

²⁰ *Tungsteno* (1931) de César Vallejo y *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas se inscriben en este segundo momento.

ejercida por los senderistas y por las fuerzas estatales, como los militares y los sinchis (grupos especiales contrainsurgentes).

Prácticamente desde el comienzo de la guerra algunos escritores la confrontaron y analizaron desde la ficción. ¿Por qué escribir sobre esto? El novelista Jorge Eduardo Benavides, en un artículo titulado “Violencia política y narrativa en el Perú”, expone los motivos que tuvo para escribir desde su propia experiencia:

Me resultaba imposible sustraerme a aquella historia, a aquella realidad que tan hondamente me tocó, como lo hizo con toda una generación de peruanos. [...] ¿Cómo sustraerse a ese horizonte inmediato? Creo que los escritores reflejaron los miedos y las cautelas, la desesperanza y la violencia que nos acechaba en esos días porque no había ni tiempo ni ganas de mirar más allá (155).

El autor asegura que no pudo ignorar el influjo de los tiempos, sobre todo cuando lo que pasaba afectaba directamente su vida cotidiana y su estabilidad. Al igual que Benavides, muchos otros escritores se interesaron por el tema, como lo prueban las diversas obras que dieron y continúan dando cuenta de él: novelas, cuentos, poemas, piezas de teatro y películas lo han abordado desde muchas perspectivas, quizá porque tocó en mayor o menor medida a muchos artistas e intelectuales y porque las heridas han tardado largo tiempo en cerrar. A este respecto Santiago López Maguiña sostiene:

El conflicto armado interno que viviera el Perú durante la década del ochenta, principalmente, es un evento cuyos efectos aún persisten, es más, todavía constituye una presencia latente. Se halla marcada en los cuerpos y en los sujetos, y los sigue marcando [...] Desde luego, las marcas de la guerra son llevadas por los damnificados, por las víctimas y los mismos victimarios. Pero se hallan inscritas sobre todo en el imaginario colectivo. La guerra es una herida todavía no suturada. Parte de ello son las narraciones, cuentos, novelas y poemas que se ocupan del evento de la guerra y de sus consecuencias (15).

La producción literaria sobre el conflicto interno en Perú es constante, abundante y heterogénea en sus argumentos, características e impacto. Hay una gran multiplicidad de matices y puntos de vista, lo que muestra la diversidad ideológica de los escritores, la cual está influenciada por diversos factores, tales como la cercanía con los hechos, la clase social de procedencia, el origen étnico y los intereses, entre otros. Esta producción también fue temprana. El académico estadounidense Mark R. Cox se ha dedicado a rastrear las publicaciones sobre el tema. En 1998 publica "An annotated bibliography of Narrative Fiction About Sendero Luminoso and the Guerrilla War in Peru" en la *Revista Interamericana de Bibliografía*, en donde contabilizó 32 autores que habían escrito 62 cuentos y 11 novelas. En el año 2000 publica la antología *El cuento peruano en los años de violencia* en el que las cifras aumentan a 60 escritores, más de 100 cuentos y 30 novelas. Cuatro años más tarde edita *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, en donde el corpus ya es de 104 escritores, 192 cuentos y 46 novelas. En 2008 publica una nueva bibliografía en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, en donde encuentra 165 escritores, 306 cuentos y 68 novelas. Sin embargo, reconoce: "que un norteamericano pudiera encontrar tantas obras indica que debe haber muchas más de las cuales pocas personas tienen conocimiento" (*Sasachakuy* 6) y que estas cifras deben ser más altas, pues es sabido que gran parte de la literatura que se produce en la sierra o selva peruana no se conoce fuera del país o en Lima misma.²¹

²¹ Cox también asegura que es evidente que la violencia política constituye un elemento que define e identifica a una generación de escritores: "con excepciones notables, los escritores más jóvenes, nacidos después de la Segunda Guerra Mundial, son quienes primero tratan el tema de la violencia política en su producción narrativa. La edad promedio en 1980, al comienzo de la guerra, era de 29 años, y el promedio cuando publicaron una primera obra sobre la violencia política era de 39" (*El cuento peruano* 212).

AÑO	NÚMERO DE CUENTOS	NÚMERO DE NOVELAS	NÚMERO DE ESCRITORES
1998	62	11	32
2000	100	30	60
2004	192	46	104
2008	306	68	165

En 2010 publica un nuevo libro, *Sasachakuy Tiempo. Memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*, en donde contabiliza 30 novelas en inglés y cerca de 20 películas en español y en inglés. Este libro está dividido en 3 secciones: la primera son ensayos elaborados por escritores andinos, la segunda por académicos y la última sobresale porque contiene textos escritos por ex combatientes, muchos de los cuales están o estuvieron presos. La circulación de estas obras es mínima, por lo que es una buena oportunidad para conocer este otro ángulo.²²

La mayoría de escritores y críticos coinciden en que los primeros autores que trataron la guerra fueron los andinos, quienes estuvieron más cerca de los acontecimientos. Para el escritor Luis Nieto Degregori:

La explicación de esto radica en el hecho de que estos escritores se sentían culturalmente más cercanos de los actores y víctimas del conflicto y por lo mismo estaban más sensibilizados por la tragedia que año tras año iba ganando en proporciones. [...] Estos escritores no hicieron otra cosa que seguir la huella de quienes los habían precedido en el ejercicio de la literatura: dieron cuenta del drama que estaban viviendo las poblaciones serranas de indios y mestizos que quedaron atrapadas entre dos fuegos: el

²² En el penal Miguel Castro Castro se organizaron talleres literarios con el escritor Gonzalo Portals Zubiate y en 2005 se lanzó el libro de cuentos *Desde la persistencia* y un poemario titulado *La ceniza de lo vivo* en 2008. Otro grupo literario llamado Nueva Crónica publicó en 2007 un volumen de cuentos titulado *Camino de Ayrabamba y otros relatos*.

desatado por los grupos subversivos y el de respuesta de las fuerzas represivas del Estado (“Los escritores andinos” 2).

Estos eran autores que no escribían desde o sobre Lima, que estaban inmersos en un ambiente terrible, donde a cada momento latía la presencia senderista y la guerra afectaba a la vida cotidiana.

Pese a que ahora hay consenso en que desde los primeros años aparecieron textos literarios que la abordaban, en ese momento no había tal. Por un lado, no llamaban la atención de los críticos y, por otro, estaba el problema de la difusión. Si bien había publicaciones en la sierra la gran mayoría de ellas no llegaban a la capital, por lo que se pensaba que nadie escribía sobre eso. De esta forma una cuantiosa producción pasó desapercibida durante varios años, incluso para un crítico de la talla de Antonio Cornejo Polar quien, en 1994, declaró que la narrativa peruana había enmudecido frente a la violencia sin límites que desangraba al país.²³

Por su parte, Martin Lienhard coincidía con Cornejo en la ausencia de textos escritos, pero en cambio reconocía que la literatura oral se estaba ocupando de transmitir el mensaje:

Desde el comienzo de los años ochenta, el departamento de Ayacucho se ha convertido en el escenario de una represión generalizada que, bajo pretexto de una lucha anti terrorista, va desembocando en lo que se parece cada vez

²³ Cornejo declaró que: “la narrativa peruana -salvo escasas excepciones- enmudece igualmente frente a la violencia sin límites que desangra al país, tal vez porque también en este caso no se encuentra un lenguaje capaz de referir el horror de tantas y tantas desdichas” (“Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de las últimas décadas” 25). Afirmaba que sólo en casos contados -como los cuentos de Luis Nieto Degregori y de Dante Castro o *Historia de Mayta*- la literatura daba cuenta de la violencia. Esto se debía, según su punto de vista, a que: “obviamente los ritmos de la historia no son los de la literatura, y a veces la estremecida densidad de aquéllos exige la producción de un nuevo lenguaje, cuya fábrica puede ser lenta y difícil, pero también es posible que un asunto que interpela tan agudamente a los peruanos tenga en otros géneros -o simplemente fuera de la literatura- sus propias configuraciones simbólicas (*ibid* 33).

más a una campaña de exterminación del campesinado pobre y, como tal, “sospechoso”. Tales sucesos, hasta ahora casi ausentes de la literatura escrita -alusiones veladas se hallan en ciertos cuentos de Zein Zorrilla- no pueden haber dejado de repercutir en la producción oral de las víctimas sobrevivientes. Por motivos obvios, esta producción campesina no filtra hacia fuera. Sin embargo, aunque de modo alusivo, una cultura oral de corte más bien urbano se encarga de transmitir el horror vivido (319).

La cita anterior muestra que Lienhard le daba un lugar fundamental a la literatura oral originada y circulada en la zona andina y, por lo tanto, no reducía el impacto de la guerra sólo a textos ficcionales escritos. Cabe puntualizar que durante los primeros años la situación era prácticamente desconocida en Lima, en parte por desinformación y en otra por desinterés. Se pensaba que era una disputa local y, por lo tanto, lejana. Se decía, como retoma Luis Nieto Degregori, que era “tan sólo un asunto de cholos²⁴ y de indios”.

Con el paso del tiempo, otros críticos pudieron ver que el silencio del que hablaba Cornejo Polar no existía, como Rita Gnutzmann, para quien la respuesta de los escritores al fenómeno fue pronta: “preocupados por la situación de su país, los autores intentaron descubrir las causas que provocaron el conflicto y la forma en que las diferentes partes estaban actuando en él” (*Una retrospectiva* 273). Para Gnutzmann era natural que los escritores no pudieran quedarse alejados de lo que ocurría y que reflejaran su preocupación en su obra.

3.1 Formas de organizar la producción literaria

La producción literaria sobre el conflicto interno peruano se ha organizado de varias formas, siendo tres las principales:

1) Por su origen: obras producidas en Lima o en provincia.

²⁴ Se les llama “cholos” a los indígenas que se han adaptado a los cambios del mundo moderno, por ejemplo cuando migran a centros urbanos, o a mestizos con un alto grado de herencia indígena.

- 2) Por la forma de representar a los actores principales: contra los militares o contra los senderistas, principalmente.
- 3) Por la época de su publicación: durante o después de la lucha armada.

3.1.1 Origen

El primer punto es el que ha desatado más polémica, pues hay críticos -y autores- que descalifican a ciertos escritores por su origen, por escribir desde Lima, desde fuera de la zona de los enfrentamientos. Algunos de estos juicios valoran las obras con ojos extraliterarios, puesto que, a mi modo de ver, el origen de un autor no es determinante para que escriba con verosimilitud sobre determinado tema. Con este argumento parecería que se defendiera la idea de que sólo los escritores andinos que fueron testigos directos podrían abordar el conflicto y, de ese modo, se estarían olvidando de las particularidades de la ficción.

Es evidente que es un tema delicado y que por ello tiende a herir susceptibilidades. Es comprensible que varios autores que lo han representado hayan sido blanco de críticas, a veces simples y maniqueas, y en otros casos justas y objetivas: unos han sido acusados de ser pro senderistas, otros de ser pro militares y varios más de no conocer el problema a profundidad, e incluso de utilizarlo como una moda y presentar obras frívolas.

En este sentido, uno de los críticos más fuertes, el escritor Dante Castro, subraya la importancia del escritor y el cuidado con el que trate la temática porque: “esa etapa histórica le ha costado a Perú 69 mil muertos. Por ese motivo y por el saldo de dolor que ha dejado en miles de familias peruanas, es sumamente importante la posición del autor” (Castro 25-26).

Castro afirma que el peligro de ser acusado de apología del terrorismo y de la autocensura que engendraba este temor condicionó las obras de algunos escritores, a quienes reprocha su falta de conocimiento de la región y de la mentalidad

andina. Nieto coincide con Castro en la idea de una literatura comprometida y en la necesidad de tomar una postura clara cuando se escribe sobre la guerra. Señala que, al abordarla, ser neutral²⁵ es poco ético:

No tomar posición ante los actos de barbarie de este grupo armado (tan o más genocida que las fuerzas del orden cuando éstas cometen excesos) o decir que uno no comparte ni las ideas ni los métodos de lucha de los senderistas pero, al recrearlos en la literatura, pintarlos de tal manera que el lector termina identificándose precisamente con ellos (“Incendio” 21).

Por su parte, José Antonio Giménez Micó trae a colación la conocida división entre narrativa limeña o criolla -a la que llama despectivamente pituca-²⁶ y andina, cuyos representantes, en su opinión, han tratado el tema con mayor objetividad y realismo porque en los limeños es muy evidente no sólo el desprecio hacia Sendero Luminoso, sino hacia los problemas de la región en general.

Los tres escritores también reconocen que hay un gran movimiento de narradores andinos que a través de sus obras, publicadas con mucho esfuerzo en circuitos marginales -gracias a las pequeñas editoriales de provincia²⁷ y a los concursos literarios de la zona²⁸- recrean este hecho sin ninguna orientación preestablecida por denigrar o enaltecer a una de las partes enfrentadas del modo en que, desde su punto de vista, lo ha hecho Mario Vargas Llosa y otros representantes de la tradición criolla, como se explicará líneas adelante.

²⁵ Sobre el tema de la neutralidad en los relatos sobre Sendero Luminoso, véase Alfredo Ramírez Membrillo y Lino Rodríguez Rebollar, 2012-2013.

²⁶ José Antonio Giménez Micó, en “Olvidar o no olvidar la violencia: ¿ésa es la cuestión?”, define “de modo tentativo y un tanto polémicamente como literatura pituca la producida por y/o para los sectores capitalinos que, como ya lo hemos visto, puede llegar a trascender las fronteras del Perú y constituirse como «la» literatura peruana” (146).

²⁷ Editoriales como Luvina, Colmillo blanco, Mosca Azul, San Marcos y la Municipalidad de Cusco han hecho grandes esfuerzos para publicar obras cuya temática gira en torno al conflicto armado en la zona andina.

²⁸ Concursos como el Premio Copé de cuento patrocinado por Petroperú y el Cuento de las Mil Palabras de la revista *Caretas* ayudaron a que los autores de provincia dieran a conocer sus obras.

El debate entre literatura criolla y andina es de larga data²⁹ pero se recrudeció con el conflicto senderista, así, éste dividió a los peruanos y de igual forma a los escritores que lo trataron en sus obras.³⁰

La narrativa criolla es definida por Luis Nieto Degregori de la siguiente manera:

Es aquella que por su producción, sus textos, sus referente y su sistema de distribución y consumo está inscrita en la sociedad y la cultura criollas. Como éstas, la narrativa criolla es la hegemónica en el Perú actual, al extremo de que cuando se habla de narrativa peruana sólo se está hablando la mayoría de las veces de la narrativa producida por escritores criollos, sobre el Perú criollo o en general el mundo occidental y para ser difundida principalmente en Lima y las principales ciudades de la costa ("Un país en el infierno" 18).

Nieto advierte que entre los escritores de origen andino, no todos pueden considerarse representantes de literatura andina porque algunos no se interesan en su entorno ya que en sus obras, a pesar de estar permeadas por elementos culturales de raíz indígena, éstos no son el componente principal. Producen, como los criollos, una narrativa predominantemente urbana y mestiza, en la que Lima ocupa un lugar preferente.

Jorge Flórez-Aybar describe a la que considera la literatura andina más genuina a través de cinco características: continuidad del discurso mítico, focalización de los hechos narrativos en el medio rural, no es telúrica (si por esto se entiende la mera descripción del medio rural), introduce nuevas formas de narrar y utiliza un tono

²⁹ De acuerdo con Huamán, la oposición criollo-indígena se remonta a la época colonial. Desde ese momento se establecieron diferencias políticas, económicas, sociales y culturales entre estos sectores. Posteriormente, el proceso de modernización desequilibrado acentuó la brecha entre Lima y las provincias, lo que explica que la oposición entre lo indígena y lo no indígena heredada desde la Colonia siga vigente (*Urpischallay* 149).

³⁰ Uno de los ejemplos de este debate es lo sucedido en el I Congreso Internacional de Literatura Peruana realizado en Madrid en mayo de 2005, en donde los escritores andinos se quejaban de cierta invisibilidad frente a los hegemónicos. Para más información véase la edición especial de *Ómnibus. Revista intercultural del mundo hispanohablante*: <http://www.omni-bus.com/congreso/index.html>

subversivo del signo lingüístico debido a la violencia política que imperó (373-374). Al igual que el ya citado Dante Castro, Flórez señala que muchos de los representantes de la literatura andina se sienten excluidos e ignorados por críticos y editoriales, es decir, marginados del canon. Además de incomprendidos porque muchas veces son acusados de ser localistas o regionalistas. Varios de estos escritores consideran que sus obras son despreciadas por los sectores culturales hegemónicos.

En este sentido, Carlos Huamán considera que sí existe este desprecio y que entre los factores que incitan a valorar o descalificar una determinada manifestación artística, no sólo están los gustos estéticos, sino también otros relacionados con la historia, el poder, la ideología y el prestigio cultural. Él estudia el caso del *wayno*, expresión musical que a veces es menospreciada por considerarse una muestra de cultura menor, “de indios” o “rezagada”. Muchas de estas canciones son cantadas en quechua lo cual es motivo de una mayor descalificación. Lo mismo sucede con la literatura:

Escribir, componer o hablar en quechua aún tiene connotaciones raciales, culturales y políticas. Su vinculación con lo viejo, lo caduco, lo degradado, lo primitivo, lo inservible y todos los adjetivos peyorativos asociados a lo indígena, aunado a las pretensiones comerciales de ciertos artistas y a la preferencia de un público y un mercado que exige música en castellano, hacen que el *runasimi* o quechua se debilite (Urpischallay 245).

Por todas estas razones no debe obviarse que la literatura no sólo tiene funciones estéticas, sino que para la publicación y circulación de obras intervienen los fenómenos comerciales y las condiciones del mercado.

Sócrates Zuzunaga, autor de una de las novelas que se analizan en la presente tesis, se refirió al debate entre literatura criolla y andina de la siguiente manera:

La literatura peruana actual está muy dividida entre los ciudadanos y los de la provincia. Y tengo la sensación de que los escritores ciudadanos están siendo más apoyados por el oficialismo y por los medios de comunicación. Los

escritores de provincia tenemos que editar nuestros libros con nuestros propios medios y no nos dan espacio en los medios de comunicación. Cuando un escritor ciudadano gana un premio, es promocionado y resaltado en todos los medios de comunicación, con fotos y entrevistas; en cambio, cuando un escritor provinciano gana un premio, es relegado y marginado; o sea, no es publicitado en ningún medio de comunicación. Los escritores cosmopolitas nos desdeñan a los que somos de provincia, no me explico por qué. Ellos nunca asisten a nuestros eventos literarios y nosotros, tampoco, asistimos a sus eventos literarios. Con ellos, somos como el agua y el aceite. Y no es por iniciativa de los escritores provincianos, sino por ellos mismos que nos miran por sobre el hombro y arrugando la nariz, como con un gesto de repugnancia. En cambio, si por nosotros fuera, estaríamos muy felices de departir la literatura con ellos, ya que nuestra idiosincrasia andina o selvática, históricamente, tiene carácter comunal y solidario, que son valores incaicos (entrevista personal).

Para Zuzunaga la separación de los escritores peruanos es absurda e incomprensible, pero real. Y no sólo la propician los creadores, sino el mundo literario en general en el que editoriales, medios o agentes están involucrados. En lo que respecta al conflicto armado interno, todo este debate en los círculos literarios peruanos ha sido muy ríspido y ha acentuado la escisión entre autores, además ha evidenciado la complejidad de la contienda y la importancia de la toma de posición, velada o no, que cada escritor realice.

En lo personal, entiendo la presencia de estas dicotomías (Lima/provincias, urbano/rural, hegemónico/subalterno, criollo/andino). Sin embargo, creo que la defensa de una posición que se considere superior frente a la otra, y, por tanto, ignorándola, negaría parte de la diversidad literaria de aquel país. No dan cuenta de lo que Antonio Cornejo Polar señalaba como la “heteróclita pluralidad” que define a la sociedad y cultura peruanas, en donde varios universos socio-culturales coexisten. (12). Debido a estas particularidades, Cornejo introdujo el concepto de “heterogeneidad” para referirse a esta literatura, que es pluricultural y fragmentada. Las diferencias entre narrativa criolla y andina son socioculturales y

por eso ambas ofrecen visiones distintas que, en muchas ocasiones, pueden complementarse una a la otra, sin que ello signifique que no se hagan cuestionamientos o críticas desde el quehacer literario. Es por eso que coincido con Luis Nieto Degregori cuando afirma que es fundamental no olvidar que Perú es un país diverso y pluricultural porque de hacerlo “se cae en la banalización de las diferencias que separan a sus distintas tendencias literarias, una hegemónica, otras todavía subalternas” (“Violencia, sociedad y literatura” 31). Esto ha sucedido en el debate entre criollos y andinos en el que se ha llegado al intercambio de agravios más que de argumentos, lo cual no aporta nada a la discusión y reflexión sobre la literatura peruana. El conflicto armado interesó a representantes de distintas generaciones que lo abordaron desde diferentes ángulos y matices; algunos reflejan una respuesta directa e inmediata ante lo que sucedía, otros representan reflexiones posteriores y desde lejos. De manera que el conjunto de los textos ofrece una visión poliédrica del fenómeno, son dialogantes entre sí, no excluyentes. La gran multiplicidad de visiones enriquece el conocimiento sobre el tema. Así, puede notarse que la literatura es un espacio para la reflexión e interpretación de los problemas sociales y de los acontecimientos históricos. Por eso creo que, en vez de oponerlas, podría ser más enriquecedor tender puentes entre ellas, como se ha intentado hacer en este trabajo.

3.1.2. Representación de los actores principales

El segundo punto es el relativo a la representación ficcional de los dos actores principales. Al principio del conflicto las posturas rayaban los extremos, eran de rechazo o aprobación, las representaciones cautelosas o humanas aparecieron con mayor frecuencia con el paso del tiempo.

En la mayoría de los primeros textos, aunque no sólo se restringen a esta etapa, son referidos los abusos de los senderistas, quienes son representados como terroristas, fanáticos, violentos y resentidos dedicados a asesinar inocentes.

Conforme el tiempo pasó y la guerra quedó atrás, la forma de representar a sus actores cambió: los militares salen muy mal librados en los últimos años. Samuel Cavero, escritor y ex oficial de la Aviación Peruana, aboga para que la perspectiva de los militares sea conocida tanto como las demás, pues asegura que después de la publicación del informe de la CVR, los soldados más bajos en la jerarquía militar fueron culpados de la mayoría de las muertes. En un artículo titulado “Violencia y literatura” advierte que se ha escrito mucho desde la visión de los subversivos y muy poco desde la de los militares, que pusieron en riesgo sus vidas al cumplir órdenes y que, en el momento de los juicios, fueron dejados solos por sus superiores. Señala que muchos de ellos no son más que víctimas que no han sido merecedores de historias:

¿Qué han dicho estos escritores de los 1186 militares que murieron en combate defendiendo a su patria? Por supuesto, nada. Eso no es ni será para ellos gran noticia que alimentará las arcas de Editorial Planeta, Alfaguara u otras para las que trabajan con su pluma, 1186 es un número que nació muerto para la historia futura (WEB).

Con el fin de que sea conocido el punto de vista de los soldados desde la ficción, Cavero ha escrito tres novelas sobre el tema: *Un rincón para los muertos* (1987), *¡Goodbye, poetas!* (2008) y *La agonía del Danzak* (2011).³¹

Las obras publicadas una vez que la contienda terminó suelen representar a senderistas y militares de manera menos radical, el tono en ellas es más conciliatorio. Procuran representar a ambos actores lejos de los estereotipos y las

³¹ Otros ex militares que han escrito obras de ficción son Víctor Tasaico, Carlos Enrique Freye, Víctor La Vera Hernández y Carlos Edal. Para más información, véase Mark Cox, “Narrativas «desde adentro» en la guerra interna peruana”, 2013.

generalizaciones, aclarando que en uno y otro bando había buenos y malos. Estas narraciones buscan dejar atrás los prejuicios y los lugares comunes con los que están plagadas muchas de las obras y subrayan que durante los enfrentamientos se produjeron excesos repudiados de parte de todos los involucrados: senderistas, militares, paramilitares y ronderos.

3.1.3 Época

En cuanto al tercer punto, la producción literaria puede dividirse en dos grandes etapas. La primera es la escrita durante la lucha armada. En líneas generales en esta primera fase la mayoría de los autores son originarios de la provincia, recurrieron principalmente al cuento y tuvieron acceso restringido a editoriales, lo que se refleja en una poca difusión de sus obras. Estos primeros textos abordan directamente el conflicto e intentan comprender la realidad violenta que se estaba viviendo, que parecía tan impenetrable e indescifrable.³²

La segunda es la producida cuando la lucha había terminado, después de la publicación del informe final de la CVR, por autores en su mayoría limeños que publicaron en prestigiosas casas editoriales novelas en las que no se detienen tanto en la guerra en sí, sino en sus consecuencias. La preocupación es la memoria, esto se debe a que tras los veinte años de terror se regresó a una relativa paz y estabilidad que permitió que desde la literatura y otras artes se reflexionara sobre ese pasado inmediato.

³² Uno de los recursos más utilizados en esta etapa es el personaje muerto como narrador encargado de exponer y relatar los hechos, ejemplo de ello son las siguientes obras escritas durante los años ochenta: *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega, "Ñakay Pacha (Tiempo de dolor)" de Dante Castro, "Hacia el Janaq Pacha" de Óscar Colchado, "Pacha Tikra (¡Mundo revuelto!)" de Walter Lingán o "Camino de la suerte" de Enrique Rosas Paravicino. Para más información véase Rodja Bernardoni, "La voz de las víctimas: muerte y ficción en la narrativa peruana de la guerra sucia", 2009.

De esta forma puede notarse que, si bien la aparición de obras literarias que trataban el tema se mantuvo constante, se dio un auge a principios del siglo XXI, con un grupo de narradores interesados sobre todo en las secuelas y en los rastros que quedaron en la memoria colectiva. Muchos de ellos son los llamados “escritores cosmopolitas”,³³ quienes perciben la contienda de una forma muy distinta a los primeros debido a que están alejados de ella en tiempo y en espacio. Por lo anterior, suele adjudicarse menos politización y adscripción ideológica a este grupo de escritores, como si la distancia temporal y espacial los volviera neutros, pero, cabe aclarar que estos autores “cosmopolitas” son los canónicos y al estar en una posición de privilegio también tienen una postura política e ideológica que está ligada a la cultura hegemónica del país, es decir, la occidentalizada, cuya apuesta suele ser la reconciliación.³⁴

Paolo de Lima y Gustavo Faverón concluyen que estos autores se ubican dentro de lo que podría llamarse la “literatura post CVR”: la escrita y leída en el contexto de la publicación y recepción del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en 2003. Los resultados presentados en dicho informe abrieron un debate y estimularon las reflexiones, desde la literatura, sobre las causas y consecuencias de la violencia. Por su parte, Christopher Akos la llama “literatura de la memoria” dado que su ámbito de reflexión son las consecuencias de la guerra y la recuperación posterior.

³³ Carmen Perilli denomina así a los escritores que o bien viven fuera de Perú o no ubican sus obras en territorio peruano: “a comienzos del 2000 los narradores cosmopolitas, hasta entonces más interesados por temas urbanos, comienzan a trabajar sobre la guerra y sus secuelas” (77).

³⁴ Quizá debido a que estos autores representan a una clase hegemónica, la mayoría de sus personajes pertenecen a ella y suelen ser convincentes. En cambio, cuando aparecen personajes de otros entornos no están tan bien caracterizados. Esto se percibe en varios textos narrativos y se verá con mayor claridad en esta tesis con el análisis de *La hora azul* en el siguiente capítulo.

A continuación se presenta un sucinto repaso de las principales representaciones ficcionales sobre el conflicto armado interno peruano en cuento, novela, teatro, poesía y cine.

Desde mi punto de vista es pertinente mostrarlo porque, aunque breve, permite vislumbrar su complejidad y dar una idea de los derroteros que la ficción ha recorrido en la representación del tema. Las obras que se refieren, desde diferentes perspectivas e ideologías, contribuyen a formar un panorama amplio. Como se verá más adelante, establecen diálogos entre ellas, e incluso con otras artes, sus puntos en común ponen en evidencia las preocupaciones compartidas. Además, nos dejan claro, como afirma Rita Gnutzmann en su libro *Novela y cuento del siglo XX en el Perú* que: “por primera vez, ante la experiencia común de la violencia, autores de todas las regiones y todas las clases se vuelcan en la misma temática” (255).

Antes de iniciar tal recuento, es preciso mencionar, aunque sobrepase el tema de esta tesis, que el conflicto también ha sido eje temático central en muchas otras artes. En años más recientes se ha empezado a abordar en otro tipo de narración: la novela gráfica. Hasta el momento se conocen dos historias ilustradas a cargo del dibujante Jesús Cossío: *Rupay. Historias gráficas de la violencia en el Perú, 1980-1984* (2008), con textos de Alfredo Villar y Luis Rossell y *Barbarie. Cómic sobre violencia política en el Perú, 1985-1990* (2010). En cuanto a artes plásticas, Francisco Ramírez Treviño en *Qué difícil es ser Dios. El problema de la representación del conflicto armado interno peruano (1980-2000) en la literatura y el arte*, revisa el tema en el retablo, una de las expresiones de arte popular más tradicionales y reconocidas. Por su parte, Víctor Vich, en *Poéticas del duelo*, estudia diversas manifestaciones artísticas: canciones como “Flor de Retama”; los retablos de Edilberto Jiménez; intervenciones como “Las cantutas” de Ricardo Weisse, “Gloria evaporada” de Eduardo Villanes y “La Vandera” de Susana Torres Marqués; la fotografía de

Gladys Alvarado o la exposición *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú 1980-2000*; performance como *Lava la bandera*³⁵, *Pon la basura en la basura* o *Muro de la vergüenza*; obras plásticas e instalaciones como: *Bandera VIII* de Eduardo Tokeshi (instalación), *El azar como destino* de Luz Letts, (instalación), Víctor Delfín, *El hermoso general* (óleo), *Los oleajes de Tingo: la versión del capital* de Miguel Cordero (instalación), *César Vallejo* de Jaime Higa (serigrafía), *Invisible* de Claudia Martínez (grabado), *Onomatopeya* y *Lo mejor está por venir* de Santiago Quintanilla (serigrafías), *Tránsito a la memoria* (2004) de Karen Bernedo,³⁶ *Proyecto 15 000/ 70 000* de Rosario Bertran³⁷ y *La chalina de la esperanza* del colectivo Desvela.³⁸ Estos son sólo unos pocos ejemplos del enorme impacto que la violencia política tuvo en el arte peruano.

3.2 Narrativa

En el cuento peruano hubo una manifestación temprana en comparación con la novela. En este género el conflicto se representó de manera más rápida y directa, tal vez porque sus características -como la intensidad o la brevedad- lo favorecieron.

Quisiera empezar este apartado con el escritor Hildebrando Pérez Huaranca, quien en 1975 publicó la colección de cuentos: *Los ilegítimos*, la cual se ha considerado un texto fundador dentro de la literatura de la violencia en Perú. Fue

³⁵ El Colectivo Sociedad Civil convocó a los ciudadanos a asistir todos los viernes del año 2000, de 12 a 3 de la tarde, a la plaza mayor de Lima, en donde con cubetas, agua y jabón lavaban la bandera como acto simbólico para limpiar al país.

³⁶ La artista visual, que forma parte del "Museo itinerante por la Memoria", imprimió fotos de desaparecidos en el reverso de boletos de una empresa de transporte público.

³⁷ Se propuso hacer un manto compuesto por más de 15 mil piezas de tocuyo crudo de 10 por 12 cm que llevan serigrafiadas en rojo la palabra "desaparecido".

³⁸ Encabezado por la fotógrafa Marina García Burgos, consiste en una chalina hecha de restos de la ropa de los cadáveres encontrados en una fosa de Putis, a la que se le añaden cuadros tejidos por familiares de otros desaparecidos.

publicada antes del estallido de la lucha armada y retrata la situación de la población previa a la guerra, en la que la mayoría estaba afectada por la pobreza y los abusos de la clase en el poder.

El caso de este autor es polémico ya que se ha dicho que aparentemente tuvo un rol importante dentro de Sendero Luminoso. Las acusaciones en su contra lo llevaron a ser arrestado en enero de 1982. Sin embargo, no permaneció mucho tiempo encarcelado porque fue uno de los prisioneros que escapó del Centro de Reclusión y Adaptación Social (CRAS) el 2 de marzo de ese mismo año, cuando un comando senderista tomó la cárcel para liberar a sus presos políticos. En ese asalto escaparon un total de setenta guerrilleros y trescientos cuatro presos comunes. Después de este hecho no se sabe mucho de él, parece que pasó a la vida clandestina, incluso se le relacionó con la masacre de Lucanamarca perpetrada el 3 de abril de 1983, donde murieron cerca de setenta personas.³⁹

El primer escritor, del que se tiene registro, que se ocupó de este asunto de manera explícita, es Fernando Ampuero, originario de Lima. Su cuento titulado “El departamento” de 1982, narra la muerte de un inocente vendedor de autos, Mariano Robles, cuyo crimen es alquilar un departamento que antes había sido ocupado por un estudiante involucrado en actividades subversivas. Robles es detenido por la policía y liberado cuatro veces tras largos interrogatorios pero no logra sobrevivir a la última detención. El cuento muestra el ambiente de sospecha y

³⁹Actualmente no se sabe con certeza su paradero, algunos aseguran que está preso en una cárcel de máxima seguridad y otros, como Dante Castro, afirman que murió después de que su hijo de 15 años, miembro de Sendero, fue asesinado en combate. En una carta a Gustavo Faverón, Castro cuenta que: “las semanas siguientes [a la muerte de su hijo] HPH empezó a descuidar sus medidas de seguridad, a echarse unos tragos y a actuar como si buscara quién le diera muerte. Sentimientos de culpa, ganas de reunirse con su hijo, etc., son cosas que imagino han pasado por su cabeza. No tardó en caer en una emboscada. Murió sin ser hecho prisionero, según me cuentan”. Carta publicada en el blog de Gustavo Faverón: www.puenteaereo1.blogspot.com el 18 de junio de 2006.

represión que se implantó desde el inicio de la guerra, así como los abusos de las autoridades policiales.

Otras obras que se han ubicado en territorio limeño son: *Días de fuego* (2009) de Fernando Cueto y *Hienas en la niebla* (2010) de Juan Morillo Ganoza, por mencionar sólo un par de ejemplos. En la primera se relatan los efectos de la lucha armada en esa ciudad. El protagonista, Segundo Rentería, es policía de la Dirección Nacional Contra el Terrorismo (DINCOTE) y sus vivencias y reflexiones marcan el ritmo de la trama. Desde el presente, minusválido a causa de un ataque senderista, recuerda su paso por la escuela de policías, sus diversos trabajos y su relación amorosa. La novela deja ver que guerrilleros y quienes los combaten provienen de la misma extracción social. La segunda tiene como protagonista a Diego De la Cruz, un migrante de clase media provinciano que hace fortuna en Lima como empresario. Aunque se considera un hombre de izquierda, carece de convicción para integrarse a alguna organización política, continuamente se debate entre sus dudas por enrolarse en la lucha revolucionaria y su deseo de vivir en una sociedad sin clases. La violencia se aprecia cuando De la Cruz es detenido e incomunicado arbitrariamente en una prisión, lo que da pie para que se desencadenen sus recuerdos sobre la historia política de Perú.

Entre los andinos, destacan cuatro autores que han escrito sobre el tema en no pocas de sus obras. Enrique Rosas Paravicino (Cusco, 1948) tiene siete cuentos. En uno de ellos, titulado "Por la puerta del viento" (1988), un profesor jubilado de 59 años, Nivardo Portugal, emprende un viaje hacia el poblado de Totorani con el fin de transportar el féretro de su hijo político de 17 años. Durante el trayecto reconstruye la historia de cómo éste se enroló en Sendero, además de describir el clima de terror que se vivía en la zona.

El segundo es el narrador cusqueño Luis Nieto Degregori, que también tiene una amplia producción cuentística sobre el tema. Entre sus relatos destacan "Vísperas"

(1989) y “La joven que subió al cielo” (1988). El primero sobresale porque ficcionaliza la figura de Hildebrando Pérez Huaranca, descrita líneas arriba. El cuento está focalizado en Amadeo, personaje que renuncia a su sueño de ser escritor y se va a Ayacucho para hacerse cargo de una plaza de profesor de inglés. Amadeo menosprecia a los escritores de provincia, sólo hay uno que le merece cierto respeto: Grimaldo Rojas Huarcaya, presumiblemente Pérez Huaranca, quien había escrito un libro de cuentos titulado *Los desposeídos*, clara alusión a *Los ilegítimos*. Grimaldo es acusado de terrorismo y apresado en la cárcel de Huamanga, pero un comando senderista realiza un ataque para liberar a presos políticos y se fuga con ellos. Amadeo decide escribir un cuento a partir de este hecho. No comprende la decisión de Grimaldo de incorporarse a la lucha armada porque para él dar la vida en aras de una doctrina falsa y dogmática no era de héroes, sino de inconscientes. El cuento también puede considerarse metaficcional porque trata los problemas que tiene Amadeo en su proceso de escritura, de la dificultad que enfrenta para ficcionalizar a un guerrillero y de los obstáculos para trascender como escritor.

En “La joven que subió al cielo”, Daniela y Pedro, los protagonistas, se conocen y enamoran en la prisión de Huamanga, donde ella es enfermera y él preso político. Pese a que la pareja intenta hacer su vida en un campamento senderista, su relación fracasa ante las presiones y exigencias de la clandestinidad, la cual implicaba sacrificar su vida personal. Ambos relatos de Degregori se centran en la forma en que los personajes se involucran en Sendero Luminoso y toman decisiones éticas frente a la violencia política.

El tercero es Óscar Colchado, en cuyos cuentos como “Cordillera negra” (1985), “Hacia el Janaq Pacha” (1986) y “La casa del cerro El Pino” (2002) está presente el conflicto. Mención aparte merece su novela *Rosa Cuchillo* (1997), ganadora del Premio Nacional de Novela Federico Villarreal y una de las obras más interesantes

sobre el tema. En ella se entretrejen tres historias narradas desde dos planos, uno real y otro mítico. La primera es contada desde el reino de los muertos de la mano de Rosa Cuchillo, quien es originaria de un pueblo indígena que durante siglos ha vivido estancado en la miseria y que en el presente sufre a causa de la guerra desencadenada por Sendero Luminoso. Rosa murió de pena al enterarse de que su hijo mayor, Liborio, reclutado como combatiente en las filas de la guerrilla, había sido asesinado. El alma de Rosa viaja en busca de sus familiares perdidos: sus padres, su esposo Domingo, su hijo Simón y, sobre todo, Liborio, a quien desea encontrar en el cielo, el *Janaq Pacha*. Un aspecto muy interesante de esta parte es la inclusión de creencias y tradiciones de las comunidades andinas. La siguiente historia, narrada en segunda persona, está dedicada a explicar cómo Liborio se hizo guerrillero: su reclutamiento, su preparación y sus actividades como senderista. Durante la vida clandestina se da cuenta de que los dirigentes no conocen muy bien el pensamiento indígena y, lo que es peor, no desean conocerlo. Esto hace que Liborio sea un personaje sugerente, pues no es un combatiente ortodoxo, es un hombre que cuestiona al partido. La tercera historia es la de Mariano Ochante, un campesino pobre que, decepcionado de las prácticas autoritarias y brutales de los sublevados, es obligado por los militares a servirles de informante y llega a integrarse a una ronda campesina en la campaña contrainsurgente. Herido por los senderistas y delirando por la fiebre, pasa las últimas horas de su vida sosteniendo un monólogo en el que hace una crónica de los horrores sufridos por su pueblo a manos de ambos bandos. En esta parte el lector conoce la difícil situación de los habitantes de la zona del conflicto que sufrieron agresiones por varios frentes. *Rosa Cuchillo* es una novela a través de la cual el lector puede advertir la complejidad e intensidad tanto del conflicto como de las comunidades indígenas.

Al igual que en la obra de Colchado, las rondas campesinas también aparecen en *De amor y de guerra* (2004) de Víctor Andrés Ponce y en *La niña de nuestros ojos* (2010) de Miguel Arribasplata. En la novela de Ponce el protagonista es Nicomedes Sierra, un maestro de escuela en Rinconada, un pueblo a orillas del Apurímac, quien, cansado de los abusos de los subversivos, decide formar con sus alumnos una ronda campesina. Sierra vive una difícil situación personal, su novia Violeta fue asesinada y el crimen permanece impune, este hecho es el motor que le da el impulso necesario para encabezar la autodefensa, pues ya no tiene nada que perder y no le teme a la muerte. La de Arribasplata se centra en los combates de la guerra popular. El título alude a la famosa frase de Lenin de cuidar al partido comunista como a “la niña de nuestros ojos”, con absoluta lealtad. Las peripecias de varios personajes (guerrilleros, militares, policías y ronderos) constituyen el eje de las anécdotas.

Por último, está Dante Castro, quien, si bien es originario de la provincia del Callao, sitúa su obra y se interesa en las problemática de la zona andina. Ha escrito nueve cuentos, entre los que destacan “Ñakay Pacha (el tiempo del dolor, 1987)” y “La guerra del arcángel San Gabriel” (1989). En éste una comunidad serrana, Yuraccancha, se ve obligada a responder a las demandas opuestas de Sendero Luminoso y del ejército peruano. El relato deja ver la imposibilidad de las comunidades andinas para deslindarse de la guerra: primero tuvieron que simpatizar con los senderistas y después agrandar a los militares, pasando de uno a otro bando para protegerse. Muestra a los habitantes de la zona atrapados en un camino sin salida, pues cada solución implicaba una mayor dosis de violencia que la anterior.

También se han publicado varias obras que relatan la vida en las comunidades andinas, pre y posguerra. A través de la historia de tres generaciones de la familia de Manuel Jesús Medina, *Retablo* (2004) de Julián Pérez, muestra lo que sucede en

Pumaranra, un pueblo ayacuchano envuelto en problemas entre la familia de hacendados y empresarios mineros, los Amorín, y los pobladores vecinos de Lucanamarca. El narrador parece encontrar en esos inconvenientes la justificación para que su hermano se haya enrolado con los senderistas.

En *Candela quema luceros* (1989) de Félix Huamán Cabrera, una comunidad imaginaria, Yawarhuaita, es arrasada por el ejército. Antes de la guerra, era un lugar tranquilo, sus habitantes se dedicaban a trabajar y estaban orgullosos de sus tradiciones. Sin embargo, el orden se trastocó por dificultades de comunicación, de incompreensión lingüística y cultural entre los indígenas y las autoridades blancas. Los comuneros acusan a un abigeo del asesinato de la virgen de su pueblo y cuando la policía investiga, comprueba que la virgen no es una mujer sino una estatua sagrada, para ellos una piedra. Como no hay crimen sueltan al acusado e insultan a los indígenas por su ignorancia, incluso sus dirigentes son encarcelados y más tarde liberados por la comunidad, acto que sirve de pretexto para un escarmiento por parte del ejército. El único sobreviviente del pueblo es el narrador, Cirilo, que vive en la melancolía, añorando la vida pasada y recordando la masacre y a los muertos, quienes le responden desde ultratumba.⁴⁰

Una de las novelas más conocidas y que también se sitúa en territorio andino es *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa. La novela se desarrolla en una comunidad minera de la sierra en donde el cabo Lituma, uno de los dos guardias civiles destinados en el pueblo para resguardar la construcción de una carretera, debe investigar la misteriosa desaparición de tres peones en Naccos. Lituma cree que lo más probable es que los crímenes hayan sido cometidos por Sendero Luminoso, y sólo al final descubre que los peones fueron sacrificados por sus

⁴⁰ En *Una retrospectiva sobre medio siglo de narrativa peruana* Rita Gnutzmann afirma que el tema tratado en esta novela de Huamán Cabrera, es decir, el exterminio de toda una comunidad a manos de militares, es muy frecuente tanto en los relatos como en el cine (201).

compañeros indígenas en ofrenda a los dioses-montaña a cambio de su consentimiento para construir la carretera, lo que le hace evaluar sus creencias míticas o religiosas como ignorancia.

En *Lituma en los andes* la violencia es ejercida casi exclusivamente por los senderistas, un ejemplo es el episodio de la toma del pueblo de Andamarca, cuando, en medio de un ambiente tenso e intimidatorio, se realiza un juicio a autoridades, comerciantes y prestamistas que termina con la ejecución de los acusados a pedradas. Mucho se ha criticado a Mario Vargas Llosa el que su novela no haya logrado penetrar en el mundo andino, además se ha subrayado su desconocimiento del conflicto y la forma tendenciosa en la que representa a los senderistas: como seres crueles y autoritarios (casi locos por creer en un líder mesiánico) que ejercen una violencia brutal sin justificación. Uno de sus críticos, Dante Castro, señala que el ganador del premio Nobel es uno de los narradores que más temprano intentaron retratar los actos guerrilleros con lo que califica como “pinceladas poco coherentes” a través de las cuales puede observarse una clara postura criolla de incompreensión del mundo andino y una intencionalidad política de denigrar a los rebeldes.

Una perspectiva que no suele aparecer con frecuencia es el de los infantes. De ahí que el cuento “El cazador” (2006) de Pilar Dughi sea tan original. El peso del relato recae en Darwin, un niño que ha vivido en un campamento senderista desde los cinco años, hasta que decide escaparse. Darwin sabía que la fuga podía costarle la vida, en consecuencia su huida es angustiosa, camina a la orilla de un río desafiando el peligro constante de los animales y, sobre todo, del comando de aniquilamiento enviado para liquidarlo.

En otras latitudes se encuentra Daniel Alarcón, escritor peruano-norteamericano que también ha plasmado su interés por el conflicto en varias obras. En su cuento “Guerra en la penumbra” (2005) dos amigos de la infancia, Fernando y José Carlos,

deciden enrolarse en Sendero Luminoso e inmersos en la selva, cuando la muerte es ya inminente, recuerdan sus inicios como combatientes y en la vida clandestina. En su novela *Radio ciudad perdida* (2007) aborda el impacto de la contienda a diez años de haber terminado. Norma conduce un programa de radio exitoso en el que se leen nombres de desaparecidos o desplazados para intentar encontrarlos y reunirlos con sus familias. La conductora es ella misma una víctima, pues su marido, Rey, lleva años ausente. Un día en su programa aparece Víctor, un niño que viene de un pueblo de la selva con una lista de nombres en la que Norma encuentra pistas del paradero de Rey.

Otro par de escritores que se acercan a la guerra cuando ésta ya ha pasado son Santiago Roncagliolo e Iván Thays. En *Abril rojo* (2006) de Roncagliolo, Félix Chacaltana Saldívar, un fiscal distrital adjunto en Ayacucho, debe resolver una serie de crímenes en semana santa. Su investigación se presenta en forma de *thriller*, se descubren varios fantasmas del pasado (muertes, dolor y desapariciones) que creía que ya habían quedado atrás. Por su parte, *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2008) de Thays, tiene como argumento el viaje de un periodista a la localidad andina de Oreja de Perro para cubrir la visita del presidente Toledo. El protagonista se enfrenta en este lugar a las secuelas de un pasado violento, cuyas huellas persisten en el presente del pueblo y en sus habitantes.

Por último, “Rock in the Andes” de Fernando Iwasaki, incluido en su libro *A Troya, Helena* (1993) y “El muro de Berlín” de Rodolfo Hinostroza, que forma parte de *Cuentos de extremo occidente* (2001), destacan por ser las dos únicas obras que han

abordado el tema desde el humor, aunque cabe señalar que en *Adiós Ayacucho* (1986) de Julio Ortega pueden encontrarse algunos rasgos humorísticos.⁴¹

La novela de Ortega es una de las primeras, y más célebres, que se han escrito sobre el conflicto armado en el Perú. Se publicó en pleno enfrentamiento y se ha adaptado y representado en teatro por el grupo Yuyachkani durante las dos décadas siguientes. El protagonista es Alfonso Cánepa, dirigente campesino originario de Quinua, que es asesinado por la policía al ser acusado de terrorismo. Ya muerto viaja a Lima para exigir al presidente de la república la devolución de los huesos que le fueron arrancados para poder realizar una digna sepultura para sí mismo. Lo absurdo de la petición llevada a cabo por un cuerpo mutilado revela la sinrazón de la violencia.

En cuanto a los autores que se analizan en esta tesis, es importante remarcar que ambos tratan el tema en otras de sus obras. Alonso Cueto lo ha hecho en un cuento y en otras dos novelas. "Pálido cielo" (1989), ambientado en la etapa fujimorista, tiene como personaje principal a Luis, quien queda asombrado al enterarse de que sus padres y su hermano Bruno habían sido militantes de Sendero y habían muerto en una etapa temprana del enfrentamiento. Con esta revelación su vida y su forma de conducirse con los demás cambian por completo. En este cuento ya se asoma uno de los temas recurrentes de Cueto: aquí el hijo tampoco tiene conocimiento de las actividades de los padres y se relaciona con la guerra cuando ha terminado. En *La pasajera* (2015) se narra la historia de un ex militar que combatió en Ayacucho y que en el presente, convertido en taxista en Lima, recoge a una mujer que conoció durante sus años como soldado y, con el fin de reivindicarse, intenta ayudarla económicamente. En *La viajera del viento* (2016), novela que cierra su trilogía sobre

⁴¹ El humor ha estado más presente en otras esferas de la producción cultural peruana como las caricaturas políticas publicadas en periódicos. Este tema es estudiado por Víctor Vich (2013, 2015).

el conflicto, también un ex militar que trabaja en Lima se reencuentra con una mujer a la que creía haber asesinado durante la guerra en la zona andina.

Sócrates Zuzunaga había tocado el tema en su cuento “Ayataki” incluido en el libro *Con llorar no se gana nada* (1988). El breve texto cuenta la llegada de un grupo de soldados a una población serrana en busca de senderistas, muestra la violencia que ejercen sobre los pobladores, en especial sobre el profesor del pueblo, anécdota que, como se verá más adelante, profundiza en *La noche y sus aullidos*.

Como se ha podido ver, es perceptible el interés de los escritores (sin importar su origen o generación) por reflexionar sobre el conflicto a través de sus obras, por representar ficcionalmente a todos los actores y por intentar comprender los alcances de la guerra.

Con el fin de proporcionar una bibliografía lo más completa posible, a continuación menciono algunos otros cuentistas que han tratado el conflicto interno peruano desde distintos enfoques: Sergio Galarza: “Velas” y “Abel” (2005); Juan Alberto Osorio: “El júbilo de las sombras”(1995); Feliciano Padilla Chalco: “Sonata de los caminos opuestos” (1987); Jaime Pantigoso Montes: “El canto del tuco” (1994); Mario Guevara Paredes: “Sólo una niña” (1988); José de Piérola: “En el vientre de la noche” (1998); Alfredo Pita: “El final del camino” (1987); Jorge Valenzuela: “Al final de la consigna” (1988); Walter Ventosilla: “En la quebrada” (1987) y “Trampa tendida” (1992); Luis Fernando Vidal: “Antes que amanezca” (1987) y Zein Zorrilla: “Castrando al buey” (1986) y “Arrasados”(2003).

Asimismo, me interesa mencionar que existen cuatro antologías que se centran en los cuentos publicados durante los años ochenta: *En el camino* (1986) de Guillermo Niño de Guzmán; *El cuento peruano, 1980-1989* (1997) de Ricardo González Vigil; *Cuentos peruanos. Generación del 80* (2004) de Óscar Araujo y *Narradores peruanos de los años ochenta: mito, violencia y desencanto* (2012) compilado por Roberto Reyes Tarazona.

De igual forma, hay dos antologías que extienden su marco temporal, por lo que compilan muchos de los cuentos antes citados además de otros más recientes. La primera es la ya mencionada de Mark Cox, titulada *El cuento peruano en los años de violencia* (2000) y la segunda es *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política* (2006) de Gustavo Faverón, para quien vale la pena leer estos cuentos porque buscan darle “un sentido a nuestro pasado, pero también uno a nuestro porvenir” (*Toda la sangre* 37).

Cabe destacar que la labor de las antologías ha sido fundamental para la circulación de muchos de estos relatos pues, debido a que originalmente habían sido publicados en pequeñas editoriales, de no ser por estos esfuerzos no se habrían podido dar a conocer y llegar a un público lector más amplio.

En cuando a la producción novelística, otras obras que han tocado esta temática son: *Un rincón para los muertos* (1987) de Samuel Cavero; *Caramelo verde* (1992) de Fernando Ampuero; *Senderos de sangre* (1995) de José Rada; *Fuego y ocaso* (1998) y *Criba* (2014) de Julián Pérez; *Incendiar la ciudad* (2002) de Julio Durán; *Los años inútiles* (2002) y *El año que rompí contigo* (2003) Jorge Eduardo Benavides; *Después del silencio* (2006) de Areli Araoz; *El camino de regreso* (2007) de José de Piérola; *La barca* (2007) de Eduardo Huarag Álvarez; *Confesiones de Tamara Fiol* (2009) de Miguel Gutiérrez; *El bibliotecario de las catacumbas* (2012) de Carlos Fajardo Calderón, *Bioy* (2012) de Diego Trelles Paz y *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar, entre otras.

3.3 Poesía

La poesía peruana⁴² que se escribió durante los años del conflicto se caracterizó por su estilo coloquial, por alejarse de la poesía culta y por estar comprometida con

⁴² Para más información sobre la poesía peruana del conflicto armado, véase Carlos Villacorta (2010), Paolo de Lima (2013), el artículo de Luis Fernando Chueca incluido en el

asuntos políticos. Los poetas tampoco permanecieron ajenos a los hechos sociales que los rodeaban. Cada uno escribió, desde su subjetividad, sobre los acontecimientos que les generaban angustia e inquietud. El lenguaje empezó a sentirse como una forma insuficiente para explicar el miedo provocado por los toques de queda, los coches bomba, los asesinatos, los secuestros, las desapariciones, los apagones, los juicios populares y las inscripciones en las paredes o en los cerros de las zonas pobres de Lima, todo esto obligó a sortear los límites de las palabras.

Carlos Villacorta afirma que durante los años ochenta y noventa hubo poetas que abordaron la guerra en sus obras, pero se dio sobre todo un auge después de la publicación del informe de la CVR, cuando poetas de distintas generaciones lo afrontaron casi directamente (6). A continuación referiré algunos ejemplos.

En el libro *Las hijas del terror* (2007) de Rocío Silva Santisteban, el sujeto femenino es el más violentado: el hombre es el que inflige dolor y maltrato a la mujer.⁴³ Esta situación creó sujetos totalmente aterrorizados cuyas heridas y lesiones aún no han sido curadas y cuyas secuelas aún existen, por eso las llama “las hijas del terror”.

En este mismo sentido destaca el libro *Memorias in santas. Antología de poesía escrita por mujeres sobre la violencia política*, compilado por Roxana Crisólogo y Miguel Ildefonso, publicado por el Programa Democracia y Transformación Global, DEMUS y Flora Tristán de Lima en 2007.⁴⁴

número 8-9 de la revista literaria *Ajos & Zafiros* de 2007 y la tesis doctoral de Juan Paolo Gómez Fernández de 2009.

⁴³ Según el Informe Final de la Comisión de la Verdad, el 20% de las víctimas fueron mujeres de todas las edades. Del total de estas mujeres 97.98% fueron violadas, 19.29% torturadas, 25.64% sufrieron algún tipo de herida o lesión y 14.93% fueron desaparecidas (tomo VI, capítulo 1).

⁴⁴ El texto incluye a Rocío Silva Santisteban, además de Patricia Alba, Montserrat Álvarez, Violeta Barrientos, Grecia Cáceres, Rosella Di Paolo, Gloria Mendoza Borda, Mariela Dreyfus, Carolina Fernández, Ericka Ghersi, Victoria Guerrero, Luisa Fernanda Lindo,

En el libro *Contemplación de los cuerpos* (2005) de Luis Fernando Chueca, los protagonistas son los muertos. En la segunda parte del poemario hay referencias directas a los enfrentamientos, por ejemplo el poema “Documental” en el que se refiere el terrible caso de los estudiantes asesinados de La Cantuta:

Lo que quedaba de los cuerpos fue entregado a los familiares en cajas de leche Gloria. Poco antes se hallaron, enterrados camino a Cieneguilla, restos de un maxilar superior y cinco dientes, el cráneo de una mujer con agujero de bala, retazos de un pantalón calcinado y un juego de llaves que permitió identificar a las víctimas y a seguir la pista de los cuerpos embolsados (31).

La temática de muertos y cuerpos desenterrados también se observa en otros poetas, como Roberto Zariquiey y Raúl Mendizábal.

En el poemario *Tratado de arqueología peruana* (2005) de Zariquiey aparecen cuerpos hallados en fosas comunes en Huamanga y Huanta: “los muertos no son colocados en los nichos (exactitud semántica: son arrojados)” (56). Raúl Mendizábal tiene un poema titulado “Pucayacu”, nombre de una quebrada en la provincia de Huanta, donde en agosto de 1984 fueron hallados cincuenta cadáveres de campesinos en una fosa clandestina y muestra cómo, ante el horror de un hecho como éste, el impacto disminuye por la costumbre:

Las noticias son menos tristes ahora porque ya nos
acostumbramos
a los muertos en la sierra central como si fuese lo ordinario
echados mirando lo alto en una foto de paseo al campo
con botellas rotas de degüello al lado
y los vientres hinchados y los brazos
durmiendo en el pasto (Medo 89).

Manuel Fernández publica el libro *Octubre* (2006) que se divide en diez poemas a través de los cuales se cuenta la historia de una pareja, desde que se enamora en

Isabel Matta, Cecilia Podestá, Dalmacia Ruiz Rosas, Milagros Salcedo, Rocío Silva Santisteban, Mary Soto y Rosina Valcárcel.

1968 hasta su vida presente en la Lima de 1992, época de agitación política y de la violencia que ya había llegado a la capital con apagones, marchas y saqueos. Una de las constantes del libro es la presencia de tanques que recorren las calles, como se aprecia en el poema seis:

A las 3:00 am la ciudad entera está dormida y salen los tanques
formaciones de ataque sobre la belleza de los parques
generales de noche conversan por teléfono
y por altavoces comunicados del gobierno que no llegan a las agencias de
prensa resuenan en la humedad de la noche
tan ajena a los árboles y a sus altas razones...(78).

Antonio Cisneros es el autor de uno de los poemas más conocidos sobre las prácticas senderistas y su impacto en Lima: "Un perro negro", incluido en el libro *Las inmensas preguntas celestes* de 1992:

Un perro. Un prado.
Un perro negro sobre un prado verde
¿Es posible que en un país como éste aún exista un perro
negro sobre un gran prado verde?
Un perro negro ni grande ni pequeño ni peludo ni pelado
ni manso ni feroz.
Un perro negro común y corriente sobre un prado ordinario.
Un perro. Un prado
En este país un perro negro sobre un gran prado verde
Es cosa de maravilla y de rencor (71).

Los perros fueron símbolos muy importantes para los senderistas, los mataban y colgaban en postes de luz de las calles limeñas con mensajes como "Deng Xiao Ping, hijo de perra" en alusión a quien sucedió a Mao tras su muerte en 1976 y fue el responsable de abrir China a la ideología capitalista. De ahí que haya sido acusado de traidor por los seguidores maoístas: los perros sirvieron para simbolizar a los traidores. Evidentemente estos actos fueron muy agresivos psicológicamente y lograron intimidar a la población e impresionar a la prensa.

Alejandro Romualdo en la sección “Fragmentos” de su libro *Ni pan ni circo* (2005) aborda las consecuencias del conflicto armado en los pueblos y en sus sobrevivientes que llevan el peso de la desolación y la tristeza, como puede verse en el siguiente fragmento:

Livianas, dulces flores de medio día
Más puras que nunca en los sepulcros andinos,
Y tan leves, acribilladas en los muros
De la maleza crispada de horror.
No es el rocío el que cae y las baña
Sino el llanto de las madres
Frágiles como la lluvia
Corolas de harapos
En un ramo de violencia
Donde se agitan irritados capullos
Negras banderas cálices insurrectos (I).

Marcial Molina tiene un poemario titulado *La palabra de los muertos o Ayacucho en la hora nona* (1988), cuyo tema principal es el rechazo a la negación del conflicto y sus atrocidades:

Aquí nada ha pasado
Nadie ha venido
Ninguno se ha ido
Menos nadie se ha muerto

Sus madres en especial enloquecen de alegría [...]
Porque sus hijos siempre están con ellas
Nunca se desaparecen
Ni nadie los tortura
Menos los descuartizan,
primero los dedos,
las manos después
los brazos luego, seguidamente las piernas
la lengua
las orejas
y finalmente la cabeza,
ni sus cuerpos se comen las alimañas de Purakuti (7).

Quiero terminar este apartado acerca de la poesía sobre la guerra interna con José Antonio Mazzotti, quien en su libro *Castillo de popa* (1988) incluyó el poema “19 de junio/ La muerte en los penales, 1986”, el cual, en un fragmento, dice lo siguiente:

¡Cadáveres, cadáveres, cadáveres, peldaños
de brazos y piernas, de cinturas y ojos reventados!
Los tambores cortando los vidrios, y en el aire
un silencio complicado y torpe. Demasiado para una mañana
húmeda y tibia de invierno (72).

Este poema se refiere a la matanza de presos políticos en las cárceles durante el gobierno de Alan García. El 19 de junio de 1986 es recordado como el día en el que ocurrió uno de los asesinatos masivos más grandes en la historia peruana. Los presos acusados de terrorismo se habían amotinado en las prisiones de El Frontón, San Juan de Lurigancho y la cárcel femenil de Santa Bárbara y fueron reprimidos violentamente por las fuerzas armadas y la marina. En la cárcel de mujeres hubo dos internas muertas pero en las otras dos la situación fue mucho más grave: en Lurigancho fueron asesinados 124 reclusos y en el Frontón, donde se bombardeó la cárcel durante un día, el saldo, aceptado por la CVR, fue de 200 muertos “por el uso deliberado y excesivo de la fuerza contra los reclusos que una vez rendidos y controlados fueron ejecutados extrajudicialmente por agentes del Estado” (CVR Informe Final tomo VII capítulo 2 737). Estas masacres ocurrieron en plena ciudad de Lima y el impacto fue muy profundo.

3.4 Teatro

En el teatro se afrontó el conflicto armado rápida y enérgicamente. Carlos Vargas Salado explica que:

A diferencia de lo que puede observarse en el campo literario en que el interés por el tema de violencia política, en lo referente a edición y distribución de gran escala, ha tomado auge hace poco tiempo, en los

sistemas teatrales peruanos las primeras manifestaciones de representación de los hechos violentos entran a escena prácticamente desde inicios de los 80 (89).

Destacan tres colectivos que trabajaron la lucha armada a través de puestas en escena, son los grupos Yuyachkani, Vichama y Arena y Esteras.

El grupo cultural Yuyachkani, fundado en 1971, adaptó las novelas *Adiós Ayacucho* y *Rosa Cuchillo* y dentro de su apuesta escénica son consideradas claves las representaciones de *Contralviento* en 1989 y *Antígona* de José Watanabe en el año 2000.

En *Contralviento* dos personajes femeninos recorren como fantasmas los pueblos andinos para constatar que han sido abandonados y que sus tierras permanecen sin ser cultivadas ante los crímenes cometidos por las columnas senderistas y el ejército; por su parte, *Antígona* es una adaptación del clásico griego al contexto peruano.

El grupo Vichama, creado en 1983, montó dos obras: *Carnaval por la vida* en 1987, sobre los presos políticos y *Memoria para los ausentes* en 2001, que habla de los desaparecidos.

El grupo Arena y Esteras, fundado en 1992, representó *A la vera del camino* en 2008, la obra centra su argumento en el impacto de la contienda en los llamados pueblos jóvenes, los barrios marginales de Lima, y la forma en la que éstos enfrentaron los problemas.

Otras piezas teatrales que han tratado esta temática son las siguientes: *Amén* (1981) y *Paraíso encontrado* (1986) de Juan Rivera Saavedra; *Juguemos a contar muertos* (1986) de Chucho Sarmiento; *El caballo del libertador* (1986) y *Pequeños héroes* (1988) de Alfonso Santistevan; *El mariscal idiota* (1988) y *La canción del soldado* (1998) de Walter Ventosilla; *Entre dos luces* (1992) de César Bravo; *La hija de Lope* (1994) de Sara Joffré; *Voz de tierra que llama* (1995) de Eduardo Valentín; *Zoelia y Gronelio*

(1995) de María Teresa Zúñiga; *Carne quemada* (1995) de Jaime Nieto; *Quijote* (1997) de Daniel Dillon; *La historia del cobarde japonés* (1999) de César de María; *Encuentro con Fausto* (1999) de Alonso Alegría; *La cabeza de Lope de Aguirre* (2000) de César Vega Herrera y *Ruido* (2003) de Mariana de Althus, entre otros.⁴⁵

3.5 Cine

El conflicto interno peruano también ha sido tratado en el cine.⁴⁶ A continuación menciono algunas de las películas más importantes.

Acaso la más conocida y una de las más tempranas sea *La boca del lobo* (1988) de Francisco J. Lombardi. Aborda la situación dramática de Chuspi, una población andina atrapada entre los rebeldes y los militares. La llegada del ejército termina de hundir a este pueblo que es víctima de sus abusos y crueldades, pues llegan al extremo de asesinar a prácticamente todos sus habitantes al mismo tiempo después de sacarlos de una fiesta acusándolos de ser senderistas y, sin ningún tipo de investigación, arrojarlos a un acantilado y dinamitar sus cuerpos. Lombardi realizó otra película en 2005, *Mariposa negra*, basada en la novela *Grandes miradas* de Alonso Cueto.⁴⁷

⁴⁵ Para más información sobre el tema véase Hugo Salazar del Alcázar. *Teatro y violencia: una aproximación al teatro peruano de los años ochenta*. Lima: Jaime Campodónico, 1990; los capítulos de José Castro Urioste y Javier Garvich incluidos en *Pachaticray* de Marx Cox, el artículo de Percy Encinas Carranza en el número 8-9 de la revista literaria *Ajos & Zafiros* de 2007 y el artículo de Alberto Villagómez en el número 22 de *Pacarina del sur* de 2015.

⁴⁶ Para más información sobre la representación del conflicto en el cine véase José Luis Valdez Morgan. *Imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre la violencia política* (2005), Carlos Pastor Soto y María Pilar Gavilano Llosa, *Representaciones del conflicto armado interno en el Perú a través del cine* (2014), ambas tesis de la Pontificia Universidad Católica de Perú, y el artículo de Rita Gnutzmann aparecido en *Letral* en 2009.

⁴⁷ *Grandes miradas* (2003) se centra en los últimos días de la era fujimorista, particularmente en la corrupción y el autoritarismo que rodearon a la figura del jefe del Servicio de Inteligencia Nacional, Vladimiro Montesinos.

Ni con Dios ni con el diablo (1990) de Nilo Pereira cuenta la historia de un joven pastor de una comunidad andina, Jeremías, que escucha un presagio siniestro del brujo del pueblo. Poco después una unidad senderista llega al lugar y asesina a las autoridades. Éstos asignan a Jeremías una serie de funciones que no desea cumplir, por lo que cuando llega el ejército tiene que huir. Así, la película se centra en el destino del migrante forzado a abandonar su pueblo como consecuencia de la guerra.

En *Anda, corre, vuela* (1995) de Augusto Tamayo San Román dos jóvenes de clase baja, Gregorio y Juliana, sostienen una relación amorosa en una época de profunda violencia. Sus destinos se unen a pesar de sus diferentes aspiraciones pero la situación se complica debido a la creciente tensión social provocada por la lucha armada.

Alberto Durant ha dirigido dos trabajos que tocan el tema: *Alias la gringa* (1991) y *Coraje* (1998). La primera película narra la historia de una mujer que, después de escaparse de la cárcel, está a punto de huir del país. Sin embargo, al enterarse de que su compañero de prisión, un profesor universitario que le salvó la vida, está volviéndose loco decide regresar y ayudarlo a escapar. La Gringa llega cuando un grupo de presos acusados de terrorismo se ha amotinado. La trama de *Coraje*, por su parte, gira en torno a la figura de María Elena Moyano, la conocida luchadora social que se convirtió en una abierta e implacable crítica de las violaciones a los derechos humanos y el uso indiscriminado de la violencia por parte de la organización maoísta. El 15 de febrero de 1992 Moyano fue asesinada en Lima por un comando de aniquilamiento de Sendero Luminoso mientras asistía con sus hijos a una fiesta en el primer sector de Villa El Salvador, fue emboscada y, después de dispararle, le colocaron cartuchos de dinamita sobre el cuerpo, despedazándolo.

La vida es una sola (1993) de Marianne Eyde ofrece un testimonio de la desintegración de la comunidad indígena de Rayopampa tras la infiltración de una

columna senderista. La vida cotidiana cambia por completo debido al adoctrinamiento y a los ataques militares.

Palito Ortega Matute ha tocado el tema en dos películas *Sangre inocente* (2000) y *El rincón de los inocentes* (2005). En la primera, Alfonso, un comerciante ayacuchano, es detenido y llevado al campo de detención conocido como la "Casa Rosada" por haber entregado un paquete con dinamita, sin saberlo. No obstante ser torturado por militares, se niega a dar nombres de inocentes para salvarse. Sus sobrinos, Cirilo y Pepe, dejan de buscarlo sólo hasta que son acusados de terrorismo por exigir respeto a los derechos humanos de su tío. La segunda trata sobre las matanzas de familias urbanas ayacuchanas durante el conflicto. Una familia es prácticamente eliminada por los militares al considerar a sus miembros como sospechosos de pertenecer a Sendero Luminoso. Manuel, el único sobreviviente, se enfrenta a la angustia de la búsqueda y al terror del aniquilamiento de sus seres más queridos.

El director Fabrizio Aguilar realizó dos películas: *Paloma de Papel* (2003) y *Tarata* (2009). En la primera se aborda el tema de la militancia forzada de infantes y en la segunda se narra la historia de una familia que es afectada por el incidente de Tarata en el que un coche bomba explotó en pleno corazón del barrio limeño de Miraflores en julio de 1992.

En *Días de Santiago* (2004), dirigida por Josué Méndez, un soldado intenta reintegrarse a la sociedad pero no encuentra ninguna alternativa. Santiago, infante de marina que prestó servicio en el conflicto armado, no puede olvidar lo sucedido ni continuar con su vida de civil. La película plantea la imposibilidad de restablecer los lazos sociales tras sufrir una experiencia tan violenta.

En *Vidas paralelas* (2008) de Rocío Lladó la trama gira en torno a la amistad de Felipe y Sixto que es afectada cuando los senderistas llegan a su pueblo, uno sigue la carrera militar y el otro se une a los sublevados.

La teta asustada (2009) de Claudia Llosa narra la historia de Fausta, una joven que cree tener una enfermedad llamada "la teta asustada", la cual sería transmitida por la leche materna de las madres a las hijas como consecuencia de las violaciones de las que fueron víctimas. Fausta siente un miedo permanente a ser violada, al grado de colocarse una papa en la vagina para protegerse de una posible agresión. Esta práctica, según testimonios de sobrevivientes, fue ideada por las mujeres de la sierra como una medida de protección ante las continuas agresiones.

Lucanamarca (2009) es un documental de Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez que recoge los testimonios de los pobladores de Lucanamarca que presenciaron la matanza ya referida de setenta personas el 3 de abril de 1983.

Paraíso (2010), de Héctor Gálvez, presenta la vida de los hijos de los migrantes que, debido a la violencia, tuvieron que dejar la sierra y e instalarse en los márgenes de Lima. Aunque directamente no sufrieron la guerra, la escuchan de sus padres, es decir, son víctimas indirectas con un presente y un futuro precarios.

En *Las malas intenciones* (2011), dirigida por Rosario García Montero, una niña de clase alta, Cayetana, crece en el Perú de los años ochenta. La mirada hacia el país en conflicto está a cargo de una infante, por lo que está aderezada con inventos de la imaginación.

1509 Operación Victoria (2011), documental dirigido por Judith Vélez, cuenta la historia de Benedicto Jiménez y Marco Miyashiro, miembros del Grupo Especial de Inteligencia que participaron en la captura de Abimael Guzmán.

La Cantuta en la boca del diablo (2011) es otro documental de Amanda González sobre los nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) que el 18 de julio de 1992 fueron secuestrados en el campus y posteriormente asesinados por el Grupo Colina, un escuadrón de la muerte formado por 32 hombres y 6 mujeres que operaban secretamente para

efectuar seguimientos y capturas de miembros de Sendero Luminoso y del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru.

Sibila (2012) es un documental dirigido por Teresa Arredondo en el que trata la historia de su tía Sibila Arredondo, viuda de José María Arguedas, quien estuvo presa quince años por su supuesta colaboración con el grupo subversivo.

La hora azul ha sido recientemente llevada al cine (2014), es la ópera prima de la directora peruana Evelyne Pegot-Ogier y es una adaptación bastante fiel de la novela de Alonso Cueto. *Magallanes* (2014), dirigida por Salvador del Solar, está basada en otra obra del mismo autor, la novela corta titulada *La pasajera*.

Viaje a Tombuctú (2014) es la primera película de Rossana Díaz Costa, narra la vida de dos adolescentes que crecen en los años ochenta y que, para olvidar la violencia y la pobreza, imaginan que viven en otro lugar.

Fuera de Perú también se han realizado películas sobre la guerra interna. En Estados Unidos se hicieron dos. La primera es *The dancer upstairs* (2002) dirigida por John Malkovich y basada en la novela de Nicholas Shakespeare, hijo de un ex embajador británico en Perú, que narra la captura de Abimael Guzmán y describe el enfrentamiento personal de un policía idealista con el líder revolucionario.

La segunda es *La trinchera luminosa del presidente Gonzalo* (2007) de Jim Finn, que se desarrolla en una cárcel de mujeres donde las ex combatientes de Sendero Luminoso, casi como robots, recitan mecánicamente sus consignas comunistas ante la cámara, pronuncian los discursos de Marx, Mao, Stalin y el Presidente Gonzalo sin dudar ni cuestionar jamás su contenido.

El realizador sueco Mikail Wiström trató el tema en el documental titulado *Tempestad en los andes* (2014). En él una joven sueca, sobrina de Augusta La Torre, ex esposa de Abimael Guzmán, viaja a Perú para conocer de cerca el conflicto del cual su tía formó parte.

A través de este breve recorrido, que en ningún momento pretende ser exhaustivo, se pueden percibir algunos de los distintos enfoques desde los cuales se ha abordado un conflicto que no sólo fue político y social, sino, como se ha intentado mostrar, ideológico, estético, cultural y lingüístico. Asimismo, permite vislumbrar los aportes de la ficción para la comprensión de lo ocurrido, así como su lugar en el debate sobre la memoria. Me parece que las obras literarias que han ficcionalizado diversos aspectos de la contienda, en palabras de Víctor Quiroz: “muestran la forma en la que la literatura puede participar en la construcción de nuestra memoria social a fin de invitarnos a problematizar y repensar lo acontecido durante los dramáticos años del conflicto” (*Elementos* 1).

Estas obras dan pistas que ayudan a reflexionar sobre este tema, que, por lo delicado, está envuelto en una maraña de omisiones y ambigüedades. La literatura sobre esta temática expone las dificultades y paradojas inherentes a cualquier intento de confrontar el pasado, particularmente uno con marcas tan profundas de una violencia desgarradora.

Si bien el conflicto se ha estudiado desde diferentes disciplinas, considero que la perspectiva que da la literatura es fundamental porque sus particulares formas de representación permiten dar luces y explicaciones diferentes a las de otros discursos, lo que contribuye a ampliar el conocimiento sobre este problema. Desde su propuesta estética, el discurso literario puede ayudar a enfrentar y superar los silencios y vacíos creados o alentados por el Estado e incluso por otras disciplinas. De una u otra forma, se toma una postura en relación con el discurso oficial. Hay relatos que lo apoyan, otros incorporan algunos puntos de vista que han sido ignorados y otros lo confrontan más directamente.

Acaso las narrativas ficcionales sobre el conflicto interno peruano, que dejó tantos muertos y desaparecidos, aunque no se lo hayan propuesto como un deber, sí han contribuido a lo que el poeta chileno Raúl Zurita propone:

Tal vez la misión de la literatura en estos países, si es que tiene alguna, deba ser darle, en nombre de la sociedad, sepultura a todos aquellos cuerpos que en esta historia no han terminado de morir y que por eso no han terminado de vivir sus vidas. Es decir, fuera de nuestros desaparecidos modernos, toda esta historia es de desaparecidos, de tipos que no han sido enterrados, de pueblos, de culturas que no han tenido ese derecho. Todos ellos penan en el eje de la lengua (ctdo en Rowe 10).

Dentro de este amplio conjunto de representaciones ficcionales de la guerra en el Perú, mi interés se enfoca en el tipo de literatura nombrada líneas arriba como “post CVR”, en donde se aprecia una reflexión sobre el pasado reciente peruano y una preocupación por la memoria. Por esa razón, en los siguientes capítulos analizaré dos novelas pertenecientes a esta etapa, examinaré la forma en la que las huellas dejadas por Sendero Luminoso están plasmadas en ambos textos, enfatizando el papel de la literatura como relectura del pasado y como una batalla contra el olvido.

4. Capítulo tercero: el conflicto armado interno en una novela criolla

4.1 Las huellas de la violencia en *La hora azul*

La hora azul es la séptima novela del escritor Alonso Cueto (Lima, 1954). Publicada en 2005, fue merecedora del premio Herralde del mismo año. Ha sido traducida a varios idiomas.⁴⁸ Es una de las obras que se inscriben dentro de la categoría de “literatura post CVR” tanto por la fecha de su publicación como por la temática abordada. Asimismo, se inserta dentro de la tradición criolla de la literatura peruana, de hecho es evidente la influencia de Mario Vargas Llosa en su forma de aproximarse al conflicto y de construir la historia, como se verá a lo largo del capítulo. En éste se buscará responder algunas preguntas eje: ¿cómo están presentadas las huellas de la guerra?, ¿quién lleva las heridas?, ¿desde dónde se recupera el pasado violento?, ¿quién es el encargado de narrar la historia? y ¿cuál es la propuesta del texto en cuanto a la superación de ese pasado? Para ese fin se retoman las partes sustanciales de la novela, aquellas que permiten contestar estas interrogantes.

En primer lugar es primordial señalar que la novela se ubica temporalmente cuando la guerra ha terminado. El protagonista, Adrián Ormache, es un prestigioso abogado de clase alta que vive en uno de los barrios limeños más exclusivos, trabaja en uno de los mejores despachos y tiene una familia en apariencia perfecta compuesta por su esposa Claudia y sus dos hijas: Alicia y Elena.

En las primeras cinco páginas el narrador sitúa por completo al lector en la realidad cotidiana de Ormache, quien se describe a sí mismo como una persona exitosa: “Tenía cuarenta y dos años. Ganaba nueve mil dólares mensuales. Pesaba ochenta kilos. Un buen peso para mi metro ochenta y dos. Iba una hora diaria al

⁴⁸ *La hora azul* ha sido traducida al inglés (*The Blue hour*), al francés (*L'heure bleue*), al alemán (*Die blaue Stunde*), al polaco (*Niebieska godzina*), al portugués (*A hora azul*), al italiano (*L'ora azzurra*), al chino (蓝色小时) y al checo (*Modrá hodina*).

gimnasio. Era uno de los socios del estudio de abogados, que mantenía un grupo de cien buenos clientes” (Cueto 14)⁴⁹ y continúa un par de páginas más adelante mencionando que vive en una casa de quinientos metros cuadrados en San Isidro, con dos empleadas de limpieza, una cocinera y el chofer de su esposa. Tiene una vida feliz, un buen trabajo, una familia unida y el dinero suficiente para viajar y tener todo lo que desea.

Con estas breves líneas el lector ya tiene claro el tipo de personaje que es Ormache, quien, además, es el narrador en primera persona de la novela. Es decir, *La hora azul* utiliza un narrador homodiegético que participa en el debate sobre las marcas del conflicto interno peruano y lo hace desde la perspectiva de la clase social alta limeña.

Cabe señalar que no es la única obra literaria que recurre a este tipo de personajes. Adrián es un personaje prototípico de la tradición literaria criolla sobre el conflicto. En la novela de Cueto, al igual que en obras como *Lituma en los Andes*, *Abril Rojo* o *Un lugar llamado Oreja de Perro*, el acercamiento al pasado se hace desde un hombre blanco que viene de fuera, que no sólo no vivió la guerra sino que desconoce el mundo andino. Ormache, el cabo Lituma, Félix Chacaltana y el periodista limeño de Thays comparten estas características.

La estabilidad del protagonista se ve perturbada por una crisis personal derivada de la muerte de su madre, una mujer discreta y generosa, con quien tenía una estrecha relación. Su fallecimiento trajo consigo muchos cambios. Entre ellos, destaca el reencuentro con su hermano Rubén, que había migrado a Nueva Jersey desde hacía varios años y con quien estaba distanciado porque su estilo de vida difería por completo del suyo.

⁴⁹ Todas las citas de la novela son extraídas de la edición de Anagrama del año 2005.

Esta reunión trastoca por completo la vida de Adrián, con ella comienza la cadena de revelaciones para el personaje principal: Rubén le confiesa parte del pasado de su padre que él desconocía:

El viejo tenía que matar a los terrucos a veces. Pero no los mataba así nomás. A los hombres los mandaba trabajar... para que hablaran pues..., y a las mujeres, ya pues, a las mujeres a veces se las tiraba y ya después a veces se las daba a la tropa para que se las tiraran y después les metieran bala, esas cosas hacía (Cueto 37).

Antes de saber esto, Adrián pensaba que su padre, como militar, había sido un héroe, un hombre valiente que se había enfrentado a los senderistas, a quienes calificaba como: “un grupo organizado de homicidas [...] durante muchos años viví con la certeza de que mi padre había estado en Ayacucho, luchando contra los terroristas de Sendero Luminoso, y que había hecho algo por defender nuestra patria y que por eso le debíamos nuestro respeto” (Cueto 26). Esta postura es sintomática de las clases altas que, con prejuicios y desinformación, opinaban sobre los actores del conflicto. En particular sobre los senderistas, quienes desde su punto de vista ejercían violencia sin ningún escrúpulo. Por su parte, los soldados cumplían un deber, por lo tanto, se justificaban sus acciones.

La relación entre padre e hijo era muy distante desde que, siendo niño, se había divorciado de su madre, aunque nunca imaginó que esa distancia fuera tan grande. En cambio, mantenía con Rubén un trato mucho más cercano. El padre solía visitarlo en Estados Unidos y en una de esas ocasiones le confesó que estaba asustado, temía que alguien lo investigara por lo que había hecho durante el conflicto. ¿Por qué el miedo? ¿Qué quería ocultar? Ahora sus dos hijos ya lo sabían. Con esto la novela muestra que los militares reconocían haber cometido delitos que los hacían merecedores de un castigo, insinuando que no es posible escapar del pasado.

El padre no le había revelado a Rubén de manera específica qué labores debía cumplir durante su estancia en Ayacucho, lo cual es comprensible porque es probable que no se enorgulleciera de ellas y no quisiera que sus hijos se enteraran. Quien se lo cuenta es el capitán Guayo Martínez, que había servido en la zona bajo sus órdenes.

Estas revelaciones dejaron mudo, paralizado y vacío a Adrián, estaba realmente impresionado y no es que tuviera una muy buena imagen de su padre pero estaba lejos de imaginar que había sido un torturador, un violador y un asesino. En cambio, Rubén intentaba justificarlo: “también hay que entenderlo al viejo, también la guerra seguro que lo volvió medio loco al pobre viejo. Dicen que así es cuando estás en guerra, que te pones tan mal que es así pues, ya no sabes nada” (Cueto 38). Adrián no pensaba igual, a pesar de que la experiencia de la que hablaban le resultaba muy lejana, no podía entender cómo su padre había sido capaz de llevar a cabo semejantes actos de crueldad. De inmediato cuestiona su ética y, de paso, la de otros militares. Es decir, en la novela hay una reflexión acerca de la concepción del bien y el mal que tienen quienes ejercen violencia, la cual los lleva a deshumanizar a las víctimas.

En este mismo reencuentro el protagonista se entera de algo definitivo, lo que constituye la verdadera revelación de la novela. Su hermano le dice que una mujer que había hecho prisionera se le había escapado, era: “una *chola* que le gustó al viejo y no se la dio a la *tropa*, se la quedó para él nomás” (Cueto 43 énfasis mío). En esta cita se observa la estratificación social y la jerarquía al interior del ejército: arriba está el comandante y los hombres blancos, abajo están los cholos y la tropa.

La presencia de este secreto es una estrategia del autor para elevar el misterio al máximo punto y estimular el interés del lector en averiguar el desenlace. Adrián no obtiene más información en ese momento, no obstante, ésta le llega pronto. Como la muerte de la madre implicaba que él debía hacerse cargo de sus asuntos,

mientras revisaba sus papeles encuentra una carta firmada por una tal Vilma Agurto que decía lo siguiente:

Señora Beatriz Ormache: Su esposo el oficial Ormache es un hombre muy malvado, que ha traído una gran desgracia a mi familia. Mi sobrina fue torturada y perjudicada allá en Huanta. Mi sobrina era buena, nunca se metió en terrorismo, pero unos soldados vinieron y se la llevaron y su esposo Ormache la perjudicó, señora, violación le hizo. Por eso, señora, la maldición va a caer sobre sus hijos y sobre usted. Malditos siempre. Esa maldición va a durar muchos años, sobre usted y sobre sus hijos y los hijos de sus hijos. Así será (Cueto 50).

A pesar de su desconcierto, supone que la sobrina de la señora Agurto debía ser la mujer de la que su padre se había enamorado y se le había escapado. El contenido de la carta es aterrador. El protagonista no comprende por qué su madre la tenía, desde cuándo lo sabía y por qué su padre había hecho algo así. Se siente confundido y amenazado, pero lo que más le preocupa 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 mi imagen profesional. Un abogado no debe tener un asomo de mancha en el terno o en el alma. Mi papá torturando y matando chicas en Huanta. Y una de ellas se había escapado [...] la noticia sería un disgusto, tendría que negarla (Cueto 55-56).

Cuando califica de “disgusto” a un hecho como éste, sólo deja en claro su egoísmo y apatía. El miedo a que su mundo perfecto se derrumbe y a que su prestigio se vea afectado es lo más importante, no hay en él ningún asomo de interés en el conflicto ni en sus víctimas.

4.2 Perspectivas sobre la guerra

4.2.1 Detective ajeno: Adrián

La confesión de Rubén y la carta de Vilma Agurto se convierten en detonadores de la investigación, ambos factores hacen actuar a Adrián y convertirse en un

detective. A partir de ese momento, se dedica a seguir pistas para saber quién era la mujer de Huanta y cuál era su paradero.

En este punto *La hora azul* comparte varios de los rasgos del género policial.⁵⁰ La diégesis se orienta a resolver un misterio que, si bien en primera instancia está relacionado con su padre, va a desembocar mucho más lejos: en las cicatrices que la contienda dejó en otra familia. El rasgo que más se acerca al policial es la estructura. Se narra de manera cronológicamente lineal, pero en ocasiones se recurre a la analepsis para abordar momentos clave en la vida de los personajes, así como a fragmentos de testimonios sobre los años de la violencia. La novela sigue el modelo clásico, comienza por el descubrimiento de un enigma y, como ya se conoce la identidad del criminal, la investigación consiste en la búsqueda de pruebas para verificar la verdad. Al encontrar a la mujer de Huanta el misterio se resuelve y los mecanismos con tintes policíacos acaban.

Además de situarse dentro del marco narrativo de lo policial, la obra emplea *cliffhangers*,⁵¹ es decir, frases o interrogaciones que son presentadas al final de los capítulos como presagios de lo que va a suceder o cuestiones que buscan una respuesta.⁵² A través de esta estrategia narrativa el autor controla el ritmo de la narración y poco a poco incrementa el suspenso. Terminar cada capítulo con un indicio que determina la siguiente acción fomenta la curiosidad en el lector.

⁵⁰ El mismo Cueto ha señalado la afinidad de su novela con la narrativa detectivesca: "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").

⁵¹ Los *cliffhangers* se usan en cine y televisión, son escenas al final de cada capítulo que crean suspenso con el fin de mantener interesada a la audiencia.

⁵² Algunos ejemplos: "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" (Cueto 56, 110 y 151).

En la novela toda la trama está perfectamente articulada y el ritmo narrativo está marcado por las tribulaciones de Adrián en la búsqueda de la mujer de su padre.

El primer paso del protagonista como detective es localizar a Oscar “el Chacho” Osorio, quien debía tener mucha información porque había trabajado, junto a Guayo, con su padre en el cuartel de Huanta.

Adrián logra reunirse con los dos participantes directos del conflicto, al que recordaban con: “un clima de mierda, una comida de mierda. Y una guerra de mierda además, unos terrucos de mierda [...] milagro que salimos de esa vaina de la guerra, pucha que de milagro. Pero cuántos murieron también” (Cueto 68, 73).

En esta parte, la novela intenta presentar el lado humano de los verdugos. Los dos personajes hablan de sus amigos y compañeros militares muertos en combate, de sus últimos momentos, de los recuerdos de sus hijos y de sus esposas. Insisten en que para ellos había sido duro, tampoco podían olvidar lo sucedido. Varios eran soldados que debían cumplir órdenes y conseguir dinero para sus familias, aunque al final muchos, como el propio padre de Adrián, habían muerto en la pobreza.⁵³ Se habían tenido que acostumbrar a la violencia, tantos muertos los habían enloquecido:

Muchos torturadores se vuelven adictos a los gritos, a las contorsiones, a las súplicas, las pruebas de dolor [...] Pero los torturadores también tenían miedo, también estaban sometidos y atrapados [...] Sabían que cada día podía ser el último de sus vidas, una emboscada, una granada, un asalto, un tiro desde la nada en una patrulla. En cualquier segundo la explosión, el lago de sangre, el cuerpo despedazado, si hay suerte, un ataúd con una bandera peruana y listo. Uno se convertía en una cifra más en la estadística. Nadie se iba a acordar (Cueto 173).

⁵³ En una ocasión, el padre le dice a Rubén: “no tenía plata, un pobre soldado como yo, así me decía, que no tengo ni para vestirme, que con las justas puedo pagar la luz y el agua y tener un poquito para comer, yo que he puesto el pecho por mi país contra los terroristas” (Cueto 34).

Llama la atención que el narrador se preocupe por dar cuenta de la psicología de los torturadores, de lo que sienten por sus familias, del miedo ante la amenaza a su propia integridad física y a una muerte inminente. No todos los militares de *La hora azul* son sanguinarios, algunos sienten culpa y otros ni siquiera comprenden la guerra que pelean.

No obstante, también se admite que a muchos parecía gustarles su trabajo. Sin ir más lejos Guayo y Chacho recordaban animadamente métodos de tortura: “a veces los metíamos bajo el agua de una tina para que confesaran [...] a veces les poníamos alambres en los cojones o en los senos” (Cueto 75). Ellos mismos manifiestan que disfrutaban su trabajo por la adrenalina que les generaba y que no se cuestionaban.

El lector advierte que este par de ex soldados no sentían particular remordimiento, lo que me hace pensar, junto con Víctor Vich, que *La hora azul* acierta en su representación de los militares como sujetos entrenados para cometer actos criminales y acierta también en figurarlos en su degradación contemporánea.⁵⁴ Para Chacho y Guayo, sus acciones eran justificadas. En primer lugar porque estaban defendiendo a su país, en segundo porque las consideraban preventivas -si no las hacían se las harían a ellos- y en tercer lugar porque eran una venganza, puesto que los senderistas eran quienes habían comenzado la guerra, ellos habían sido los primeros en matar a la gente en la zona andina y a amigos, familiares y compañeros. Eso era lo que creían o lo que les habían hecho creer.

⁵⁴ Vich sostiene que: “si *La hora azul* decidió poner dicho tema en primer plano -el de la degradación ética de las fuerzas del orden- lo hizo para ingresar al debate actual sosteniendo que la permanente violación de derechos humanos no puede ser entendida como simples «excesos de responsabilidades individuales» sino como prácticas generalizadas dentro de una calculada estrategia de guerra. Esta es una novela escrita contra la sociedad en su conjunto, pero también contra la institución militar a la cual denuncia por ocultar sistemáticamente la verdad” (“Violencia, culpa y repetición” 237-238).

Mientras Chacho y Guayo recuerdan, Adrián piensa en lo extraña que resulta la escena: estaba bebiendo con los torturadores favoritos de su padre para averiguar por la mujer prisionera de la que se había enamorado, quien por fin tenía nombre: Miriam.

Para llegar a su historia, Adrián tuvo que pasar por un tortuoso recorrido a través de los crímenes cometidos contra las mujeres de la zona, en su mayoría indígenas. Los dos ex militares le cuentan cómo secuestraban mujeres en los pueblos, las acusaban falsamente y se las llevaban a su padre, él las violaba, luego se las daba a la tropa para que hicieran lo mismo y por último las mataban.

El tema de la violencia sexual⁵⁵ es central en esta novela. Coincido con Víctor Vich en cuanto a que las violaciones se presentan como:

Una práctica generalizada que es un buen ejemplo para entender las interacciones entre el Estado y la población durante el conflicto armado. Al hacer visible el tema de las violaciones, *La hora azul* asume la necesidad de narrar el lado más oscuro de la violencia política, no el de las acciones de Sendero Luminoso sino el de las Fuerzas Armadas" ("Violencia, culpa y repetición" 236-237).

⁵⁵ Las violaciones de soldados peruanos a mujeres campesinas fueron recurrentes durante todo el conflicto armado. Ocurrían en diversos lugares, sobre todo en los cuarteles: "la violencia sexual terminó practicándose como una forma de «trueque». Las mujeres se acercaban a las bases militares a buscar información y ahí eran obligadas a «entregar su cuerpo» para salvar a los familiares que habían sido detenidos. Como se sabe, la violación es un acto traumático por la marca que deja en el cuerpo, por el estigma que imprime ante la comunidad, por el trauma que ocasionan y por el conjunto de secuelas que deja. Los terroristas de Sendero Luminoso también violaron a muchas mujeres, pero todas las investigaciones confirman que el grueso de los casos fue responsabilidad de las fuerzas armadas que las realizaron con absoluta impunidad. De todos los casos denunciados [alrededor de 2 500] todavía no existe ningún sentenciado. Al terror de la violencia senderista, se le sumó entonces el terror libidinoso del Estado peruano." (Vich *Poéticas del duelo* 47). Los datos sobre este tema en el Informe de la CVR se encuentran en el tomo VI: capítulo 1, apartado 1.5: la violencia sexual contra la mujer.

Con esto puede notarse que la obra de Cueto, si bien critica a los rebeldes -recordemos que les llaman “grupo organizado de homicidas”-, la balanza de ésta se inclina hacia los militares, sobre cuyo comportamiento se presenta una postura ética y moral.

El comandante Ormache, acostumbrado a violar sistemáticamente a las prisioneras para después asesinarlas, cambia con Miriam:

Un día encontramos a una chica linda. Una chica muy bonita, muy joven. Era delgada de pelo largo y unos ojos grandes. La encontramos en el pueblo junto a Huanta [...] Tu papá se quedó con ella esa noche pero al día siguiente cuando esperábamos que nos la diera, que nos la entregara a la chica, su puerta de tu papá no se abrió. No se abrió, oye. Tu papá no quería que la tuviéramos. No sé qué le pasó. No se la mandó a la tropa... A tu viejo le encantó esa chica y no quiso que se la agarrara la tropa. No quiso que la ejecutaran [...] Y allí nomás no sé cómo de repente se reblandeció tu padre, se puso contento esos días [...] estaba loquito por ella (Cueto 77).

Miriam pudo sobrevivir gracias a que destacó entre las otras prisioneras y tuvo la “suerte” de que quien daba las órdenes se enamorara de ella. Pero se escapó gracias a su valentía y a su habilidad, con la que logró burlar a los guardias.

A la serie de revelaciones que se le estaban presentando a Adrián llegó una más: cuando Miriam escapó estaba embarazada, lo que significaba que quizá tenía un hermano.

Esa posibilidad hizo que el abogado se obsesionara con encontrarla porque le aterraba la posibilidad de un escándalo social. El lector lo acompaña en cada paso que da para averiguar dónde estaba, celebra cada nuevo dato concreto que lo acerca a ella.

Por otro lado, Adrián no abandona la pista de Vilma Agurto, quien lo cita para extorsionarlo y ponerlo al tanto del que tal vez había sido el único secreto de su madre. El abogado teme cada vez más que la historia se sepa y le atormenta pensar en la cantidad de información que aquella mujer tenía sobre su familia:

Su padre era un hombre muy malvado que ha perjudicado muchas veces a mi sobrina, a la Miriam [...] Ella tiene cositas, cartitas, cositas de él. También fotos tenemos. Antes yo me entendí con la madre de usted. Ella me dio mucho tiempo de su plata para que yo no hable nada a prensa [...] pero ahora que la señora ha fallecido [...] entonces ya pues ahora tenemos que arreglar con usted nomás. Su mamá de usted siempre me ha cumplido y usted me va a cumplir así igualito (Cueto 105).

Su madre había sido amenazada durante años. Adrián no la culpa por ocultarle el chantaje al que había sido sometida. Para él, su actitud era muy lógica, debía cuidar las apariencias.⁵⁶ Como abogado experimentado le exige pruebas a Vilma, no iba a ser tan ingenuo para confiar de inmediato. Ella le muestra tres fotografías y lo amenaza con publicarlas y armar un escándalo.

En este episodio el autor enfatiza el egoísmo del protagonista, cuya prioridad era cuidar su prestigio. Debe evitar a toda costa que las fotos salgan a la luz pública porque lo afectarían a él, su interés es sólo personal, que con ellas se destaparan los horrores del conflicto le es indiferente.

Para evitar la divulgación de las imágenes, Agurto le advierte que debe darle dinero, tal como había hecho su madre. Casi de inmediato, Adrián descubre la mentira: la presunta tía de Miriam nunca la había conocido y en realidad era tía de Chacho. La enfrenta y amedrenta con sus influencias, le habla de sus amistades con políticos y periodistas. Le deja claro, con firmeza y prepotencia, que ella no era nadie. En esta parte el lector constata que Ormache presumía de los contactos que tenía gracias a su posición social. La necesidad de recurrir a amenazas clasistas muestra la actitud de superioridad que todavía caracterizaba al personaje.

⁵⁶ Y afirma: "Yo hubiera hecho lo mismo que ella, de hecho tendría que hacerlo. Y aunque me encolerizaba y entristecía, no le reprochaba habérmelo ocultado. Mi vida había transcurrido por caminos perfectamente pavimentados por el olvido de quien había sido mi padre" (Cueto 117).

A pesar de que no había encontrado a Miriam, la reunión con Agurto es fundamental para él por dos razones: porque descubre que la primera pista es falsa -la típica pista falsa de la novela policiaca- y porque Miriam por fin tiene un rostro. Las imágenes, apenas unas sombras borrosas, lo dejan impactado: “la imagen de mi padre junto a ella apareció una y otra vez. Los veía juntos, él con su uniforme y ella ahora desnuda. Y esa imagen creo que marcó el inicio de todo lo que iba a ocurrir desde ese día” (Cueto 57). La fotografía se convierte así en un objeto invaluable y en un documento de memoria que impulsa el interés de Adrián por conocer a aquella mujer huantina.

Con la pista falsa descartada, retoma el camino para localizar a Miriam. Uno de los rastros lo lleva a Huanta, supone que era una posibilidad real encontrarla ahí. Esa sería la primera vez que visitara Ayacucho, lo cual resulta asombroso.

Por su desconocimiento de la lucha armada, antes de emprender el viaje busca libros sobre el tema. En esta parte de la novela se notan diálogos y vínculos intertextuales con los libros que el personaje consulta: el Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación y *Las voces de los desaparecidos*,⁵⁷ publicado por la Defensoría del Pueblo, el cual recoge quince testimonios anónimos -de los que se citan tres fragmentos largos- de personas que habían estado en Ayacucho durante los años ochenta. Los textos empiezan con las iniciales, la edad y el lugar de nacimiento de las víctimas, la mayoría mujeres. Todas compartían el dolor por la desaparición de un familiar, todos reclamaban un cuerpo.⁵⁸ Adrián lee atentamente

⁵⁷ De acuerdo con Saxton 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” (176). Por su parte, Gustavo Faverón considera que 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”).

⁵⁸ Por ejemplo: “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

estos relatos que dan cuenta de cómo los militares se llevaban a sus familiares, las agresiones que sufrieron, las amenazas, los golpes, las muertes y las desapariciones. Es su primer acercamiento con este tipo de historias, las cuales lo afectan y sorprenden, aunque sin duda el más sorprendido es el lector: el desconocimiento del protagonista sobre el pasado reciente de su país revela su desinterés absoluto en problemas que no lo afectan. El lazo intertextual explícito con *Las voces de los desaparecidos* permite a Adrián un primer contacto con el horror de la guerra. El siguiente se lo dará de lleno la realidad ayacuchana.

El hecho de que el personaje conozca el conflicto a través de un libro puede tomarse como una crítica que *La hora azul* hace a la ignorancia de la clase privilegiada en relación con el difícil pasado reciente. Ese sector de la sociedad, representado por Adrián, había vivido de espaldas a la realidad de su propio país que había sido arrasado por una terrible ola de violencia. Tan remoto es ese pasado que el narrador ve la necesidad de estudiarlo en libros de historia y de testimonios escritos.⁵⁹ Hasta este momento es la única manera en la que se relaciona con él, después lo hará mediante la oralidad.

Se detallará su estadía a la zona andina al considerarla decisiva en la evolución del personaje. El viaje inicia en Huamanga, desde donde parte hacia Huanta en un taxi

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

⁵⁹ En la novela hay un par de lazos intertextuales más. El primero está en un paratexto: el epígrafe de *Muerte en el pentagonito* de Ricardo Uceda. La relación es aclarada por el propio Cueto en una entrevista concedida a Diego Salazar en 2005, en donde afirma que le llamó mucho la atención una historia que le contó Uceda: "era la historia de un general que se había enamorado de una prisionera en el cuartel de Los Cabitos, Ayacucho. La prisionera logra escapar cuando el general se ausenta una noche y golpea a dos oficiales" (Entrevista). El segundo es explicado en otra entrevista en la que menciona que le 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").

cuyo chofer, Anselmo Ramos, le comparte cómo era la vida en la zona durante los enfrentamientos: “Terrible, me dijo [...] era 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” (Cueto 166).

Anselmo es el primer testigo directo que Adrián escucha. Cuando le pregunta específicamente por su padre no lo recuerda, para él todos los militares eran iguales, todos cometían las mismas crueldades. Para que tuviera una idea clara de éstas le mostró el Infiernillo, una zona donde dejaban los cadáveres: “las antiguas fosas, a orillas de la carretera, entre la hierba y las piedras: Allí nomás los ponían los cuerpos, me dijo la voz de Anselmo, uno pasaba por aquí y allí los veía. Ya casi siempre muertos venían, torturados y cortados y así, ya los traían” (Cueto 168).

Tan pronto como llega a Huanta, Adrián decide ir al cuartel porque necesita conocer el lugar donde su padre se había convertido en un asesino y tomar una fotografía -de nuevo dándole el lugar de objeto de memoria- para tener un escenario donde pudiera fijar la historia que estaba descubriendo.

Después visita la iglesia en donde las conversaciones -obstaculizadas por la barrera de la lengua, pues muchos de los habitantes sólo hablaban quechua- entre el sacerdote y algunos feligreses le resultan particularmente impactantes. Los sobrevivientes cuentan sus anécdotas, las de sus amigos y familiares a los que nunca volvieron a ver, describen cómo se los habían llevado, las peripecias para encontrarlos, siempre sin éxito, y cómo hacían para seguir viviendo. Adrián pregunta al padre la manera en la que podía darles consuelo, a lo que responde:

Ya no quieren consuelo señor. Pero quieren hablar, quieren contarme sus cosas, eso nomás quieren, y por eso yo los oigo pues. Los oigo y ellos hablan y los sigo oyendo y cuando ellos se van yo me quedo solo y lloro todo lo que puedo señor [...] y les digo que recen mucho, y que no los olviden, sobre todo eso, que no se olviden de sus muertos pero que los recuerden con alegría, así les digo, y así se la pasan recordándolos, y yo también. Así podemos seguir viviendo, pero llorando siempre, eso sí (Cueto 176-177).

Esta cita es fundamental porque habla de la memoria, de la importancia que las víctimas otorgan a mantener vivos los recuerdos y a hablar para poder superar el duelo.

Al preguntar por Miriam, dos vecinos le refieren que un día unos soldados, como a muchas otras mujeres, se la habían llevado y no habían vuelto a verla, sólo saben que no la habían matado porque años después le había mandado una carta a una señora del pueblo. De esta forma Adrián puede conseguir una nueva dirección en Lima.

Otra de las personas con las que habla en Huamanga es Guiomar, una mujer que lo lleva a ver la danza de las tijeras para, a partir de ella, explicarle varios aspectos de la vida cotidiana del lugar. Le revela que en gran parte el gusto de los habitantes por la danza se debe a que la consideraban un “modo de mirar de frente el dolor” (Cueto 181). Guiomar le enseña que el arte es una manera de desafiarlo, incluso de derrotarlo. También le muestra las condiciones de vida de los habitantes de la zona: la pobreza, la violencia, la injusticia: “Aquí han conocido la muerte siempre [...] La gente de aquí no es como la de otras partes -dijo lentamente-. Nadie cree que estar vivo es lo normal. Aquí han observado siempre la vida con asombro [...] La muerte es una buena maestra” (Cueto 182).

Le impacta lo que le dice pero más la forma en la que lo hace: su voz, el tono, la fuerza, el aplomo. Si bien la presencia de Guiomar en la novela es breve, es decisiva para que Adrián conozca y se sensibilice ante el dolor de Ayacucho y los padecimientos de sus habitantes.

A pesar de que permanece poco tiempo en la otrora zona de enfrentamientos y habla apenas con un puñado de gente, el viaje es definitivo para que abra los ojos. La experiencia le sirve para conocer una realidad que había permanecido invisible para él hasta ese momento. Toma consciencia de que la distancia que lo separa de

esas personas es enorme, mayor que la que hay entre la Tierra y el Sol, como dice Guiomar.

Esos días en Ayacucho son determinantes para Adrián, se topa de frente con la brutalidad y el sufrimiento, percibe de cerca los efectos de la guerra, sus secuelas en lugares y personas concretas. Conoce historias que ya no son anónimas como las del libro, sino que tienen rostros y nombres. La realidad choca con él y lo trastoca todo, es un golpe seco, contundente. Al volver a Lima, Adrián se siente distinto, “extraordinariamente triste”, cree: “que las imágenes que había despertado en ese viaje eran una bendición que iba a acompañarme siempre” (Cueto 193).

Sin embargo, no puede obviarse que a pesar de que su paso por Ayacucho ayuda al protagonista, su mirada al mundo andino es superflua, se nota un exceso de descripciones en lo que ve pero, al mismo tiempo, hay una simplificación del conflicto.

Una vez en Lima, y gracias a que obtiene pistas más sólidas, consigue, finalmente, localizar a Miriam en una peluquería de Huanta Dos, un barrio de inmigrantes ayacuchanos en San Juan de Lurigancho, en la periferia capitalina. Este barrio es la prueba de dos de las mayores consecuencias de la guerra: los desplazados y la migración forzada, cuyos efectos cambiaron el espacio y paisaje limeño.⁶⁰

Evidentemente el abogado Adrián Ormache nunca había estado en esa zona de la ciudad: “Para mí todo eso era un territorio lunar” (Cueto 152). El contraste es rotundo, él pertenece a otra realidad. Como afirma Saxton: “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” (162). El hecho de

⁶⁰ Al inicio del conflicto la población Limeña era de 4.8 millones de habitantes, para 1993 había llegado a 6.4 millones. Otras ciudades en las que los pobladores de la zona de conflicto buscaron refugio fueron Huancayo, Ica y Cusco.

que considerara a esos barrios como “territorio lunar” enfatiza la gran distancia existente entre el mundo de las élites y las clases populares. El espacio en la novela es casi enteramente urbano, el *locus* de enunciación es Lima, pues sólo en un periodo corto, un par de días y un par de capítulos, el protagonista va a la zona de Ayacucho, como se acaba de referir. El espacio urbano es planteado como una coexistencia de diferentes versiones de la capital peruana, múltiples ciudades dentro de una misma.

Adrián va a buscarla a una peluquería. No sabe a ciencia cierta qué va a decirle cuando la encuentre o para qué la ha buscado siquiera. Al llegar, el protagonista duda, pues finalmente está frente a la mujer que su padre había hecho prisionera y lo único que se le ocurre es presentarse como un cliente, pero ella está al corriente de quién era y se lo hace saber. El abogado se sorprende, no espera que ella sea más lista que él ni que sepa quién es desde el principio. El encuentro resulta tenso y torpe, mas no agresivo.

Los elementos del relato policial pueden percibirse hasta esta parte. Hay una exposición gradual de pistas: la carta, un número de teléfono, una llamada, el nombre de la peluquería, una fotografía, un apellido, entre otros. Todos estos datos se van revelando paso a paso hasta que el caso queda resuelto con el encuentro de ambos personajes.

Adrián resulta ser un buen detective porque, sin olvidar que contaba con los medios, los contactos y el personal necesario para facilitarle el camino de la investigación, tiene un interés genuino en descifrar este enigma de manera personal, desea resolver un vacío en el pasado y situarse en él.

4.2.2 Testigo y víctima: Miriam

Desde esa primera reunión con Miriam se evidencia un cambio en el personaje, Adrián se distrae al grado de descuidar su trabajo y su familia. Sin encontrar

motivos, lo único que quiere es verla. Quizá como no había conocido bien a su padre desea que le cuente cosas sobre él, lo cual parece de nuevo egoísta, pues se pone por encima del dolor de la víctima, como si no le importara que al recordar sufriera. No obstante, ella acepta verse con él en varias ocasiones.

Miriam le da respuestas lacónicas, habla poco pero lo hace con firmeza. Adrián escucha con atención la voz de una mujer que había sido secuestrada, violada y a quien le habían asesinado a toda su familia, una sobreviviente que cuenta su historia, su lamentable pasado y los rastros de la guerra que se habían quedado en ella. Además le revela quién había sido su padre, le confirma que había hecho cosas horribles, que había mandado matar a mucha gente, aunque le aclara:

Su padre no era un hombre malo [...] A su papá lo odié tanto, le digo, a su padre pude haberlo matado si hubiera podido porque me engañó tanto, y abusó de mí, en ese cuartito, yo lo odié tanto, por culpa de ellos, de los soldados, de los morocos, perdí a mi familia, ya no pude ver a mi familia, ya no los alcancé, se murieron, se murieron sin mí, y yo lo odiaba tanto a su papá, pero ahora ya no lo odio, ya casi lo quiero (Cueto 219).

Esta imagen que Miriam tiene del padre es compleja y contradictoria, lo describe como un hombre cruel, brutal y calculador y, a la vez, como tierno y amable, deja ver que: “detrás de la dureza del verdugo había un hombre débil” (Camacho 261). Posiblemente le agradecía que la hubiera protegido en algún momento. No hay que olvidar que el hecho de que se hubiera enamorado de ella había evitado que la asesinaran, como al resto de las mujeres que llegaban al cuartel.

Adrián establece como rutina ir a ver a Miriam cada martes, lo que ocasiona más descuidos a sus clientes y a su esposa, quien le reprocha su distracción y descortesía. Pero él no puede evitarlo, sólo le importa verla: “estar con ella era abrirme a un espacio enorme, por el que podía caminar durante muchas horas [...] Dentro de esas conversaciones con ella, yo podía respirar [...] No podía explicar a Claudia lo que me ataba a ella. Ni a Claudia ni a mí mismo” (Cueto 230-231).

Uno de los episodios más fuertes y conmovedores de la novela se da en uno de estos martes de conversaciones, cuando Miriam, en un largo y lacerante monólogo, relata cómo escapó del cuartel tras golpear a Chacho y a Guayo. En ese momento, la única opción que tenía era ir a la casa de su tío Vittorino en Huamanga, lo que significaba que tendría que correr toda la noche. En mi opinión es una parte imprescindible, por lo tanto me permitiré una cita larga:

Mi único miedo era no llegar antes de la mañana, antes de que viniera la luz, con la luz iban a verme las patrullas de soldados o los senderistas también podían verme. Había poca luna y veía poco, pero corría igual pues y casi no sudaba, tanto frío que estaba haciendo [...] empecé a correr, tenía que correr, tenía que seguir antes que amanezca, no podía parar [...] Al comienzo corría nomás, quería correr más rápido, las botas me pesaban pero no podía quitármelas, entonces pensé que iba a entrar por las laderas para seguir de frente, quería correr lejos de la carretera, de repente me sentí tan bien, tan fuerte de repente, como que dentro yo sentí que un gato grande me había entrado y que ya estaba dirigiendo todo lo que yo estaba corriendo, yo me olvidé de que mis piernas estaban allí, el miedo me hacía sentir como un gato en los pies, así era el miedo, pero me daba más fuerzas, así que sentía el dolor del miedo en todo el cuerpo, el dolor del miedo que te hinca desde dentro [...] no sentía nada, no pensaba en nada, sólo en correr nomás, me olvidé que corría para Huamanga, corría así nomás, el viento me silbaba, yo ya no sentía la tierra, no sentía el frío, una puede correr toda su vida, correr siempre, o sea una no puede pero el cuerpo sí, el cuerpo quiere salvarse aunque tú ya digas que ya no, pero el cuerpo quiere seguir. [...] las lágrimas eran malas porque me hacían dar más frío en la cara, mientras más lloraba, más frío tenía [...] Iba a amanecer. Cuando el cielo se pusiera a azul, cuando el cielo fuera azul, los soldados iban a encontrarme, iban a verme, y me iban a llevar, iban a matarme y si los senderos venían también iban a llevarme, iban a matarme también como mataron a mis papás, y a mis hermanos, yo tenía que esperar que siguiera la noche [...] Todo el tiempo pensaba que la hora de la mañana iba a ser la muerte [...] Dos veces mi cuerpo se paró, yo no, pero el cuerpo dicen que se le acaba la energía y se para y dos veces me desmayé y me quedé dormida en la tierra pero después el frío me despertó, me paré y seguí, estaba cerca pero ya iba a ser de mañana, iba a amanecer y entonces vi el azul en el cielo, cuando ya vi las paredes de Huamanga cómo me sentí de contenta, ya era la hora azul [...] Tenía que llegar, yo casi estaba llegando (Cueto 234-337).

La fuga es narrada con una alta tensión dramática. La angustia de Miriam emociona al lector que puede imaginársela corriendo en medio de la noche, sacando fuerza de donde no la había, desafiando a su cuerpo, confiando en que el dolor fuera el motor capaz de llevarla con su familia. El autor detalla con gran destreza la lucha de la protagonista contra sí misma y contra su entorno, así como todos los sentimientos que la acompañaron en la fuga.

Después de semejante declaración –con una impresionante carga de emotividad- el protagonista sólo atina a decir unas palabras huecas, lugares comunes para consolarla. Su discurso es vacuo: “dije algunas frases sobre los golpes de la vida y la necesidad de sobreponerse. El tiempo es lo único que te puede ayudar” (Cueto 238). Por primera vez reconoce que se escucha ridículo y que no tiene herramientas para entender su dolor y su sufrimiento, lo que el lector ya había percibido mucho antes.

Adrián piensa que quizá los recuerdos puedan reconfortar, pero él no sabe, y no va a saber nunca, lo que es vivir un evento doloroso y violento. El único duelo que hasta el momento había vivido era el derivado de la muerte de su madre y los recuerdos que guarda de ella sólo pueden ser dulces, por eso le dan consuelo. Durante ese duelo él mismo había dicho que: “sabía que estaba escalando aún la pendiente del dolor. Bordear una serie de acantilados, esperar llegar a la cima y sólo entonces iniciar el alivio de la bajada, recuperar la tranquilidad del llano, yo lo veía así, la metáfora geográfica me ayudaba, era cuestión de seguir escalando hasta que llegara el descenso” (Cueto 56). Es decir, él sabe que el descenso llegaría en algún momento y que eso significaría el fin del suplicio. Por este motivo considero que la metáfora sólo sirve para su duelo personal, a las víctimas del conflicto no les funciona. Ellos, como Miriam, siguen escalando esa pendiente porque la tristeza

por sus muertos y desaparecidos no los deja llegar a la cima y mucho menos iniciar el descenso.

El sinuoso camino que la muchacha de apenas diecisiete años recorre no acaba con la fuga del cuartel, debía huir de los militares, dejar su pueblo e ir a Lima a intentar seguir con su vida. Tenía que inventarse una nueva y enfrentarla sola porque su familia estaba muerta, había perdido a sus padres y a sus hermanos. Las marcas más dolorosas que le quedaron eran esos vacíos, sus muertos, porque tenía otra visible pero grata, su hijo Miguel, quien fue su más grande asidero para seguir viviendo.

Para Adrián, Miriam es un personaje poco diáfano, no sabe con certeza qué piensa ni los secretos que oculta. Por más que lo intenta no puede ganarse su confianza plenamente: “Había una luz inasible en sus ojos, una luz que llegaba siempre como desde muy lejos [...] No la conocía, no iba a conocerla nunca” (Cueto 239-240). A pesar de que puede rescatarse la tenacidad en el intento de descifrarla y conectar con ella, el protagonista es sincero y acepta que no va a haber una comprensión total, siempre va a ser incompleta.

Miriam representa un mundo totalmente diferente al suyo y ayuda al protagonista a conocer el pasado reciente tanto de su padre como del país. Es claro que significa mucho para él, pero a ella le duele recordar, conocerlo sólo la beneficia por su hijo. A Adrián le interesa aclarar si Miguel es o no su hermano, aunque Miriam lo niega el lector infiere que sí es, pues las pistas así lo insinúan. Para ella lo más importante es ese niño, después de una experiencia como la que había vivido, lo único que pide es que Miguel pueda: “vivir sin tristezas, que no tenga esas tristezas, esos silencios largos que tiene. Eso es lo que quisiera, de verdad” (Cueto 251).

Miriam, que había permanecido tanto tiempo en silencio, sabe que eso no le haría bien a Miguel y que no le correspondía, el dolor era de ella y tenía que cargarlo sola. Aquí se comprueba lo que había dicho Guiomar, que “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" (Cueto 184).

La cueva de Miriam había sido terrible, está llena de miedo por el futuro de su hijo, ya no teme al pasado porque no puede cambiarlo, como tampoco su propio futuro. Le preocupa que Miguel no hable con nadie, que su silencio "se hiciera más grande". Parece culparse, como si las cicatrices que la guerra había dejado en ella le hubieran impedido ser feliz y, por lo tanto, le hubieran imposibilitado enseñarle a su hijo a serlo.

En ese sentido, piensa que para el niño el olvido sería lo mejor, si hubiera sido posible borrarle todos los recuerdos de la cabeza lo habría hecho:

Yo quisiera que no se acuerde de mí, que yo no esté allí para contarle todo lo que pasó con sus abuelos. Ya él no debe pensar en eso. Él no debe pensar que a sus tíos y abuelos los mataron, que yo estuve en Huanta con la guerra y todo lo que pasó con mis papás. Tiene que estar en otro sitio. Él tiene que sentir que puede vivir, ¿no crees que eso es lo que le puede dar una madre a su hijo, no es lo único, o sea no es eso, convencerlo de que vale la pena seguir vivo, pensar que le van a pasar cosas buenas, que él piense que le pueden pasar cosas buenas? (Cueto 252)

Miriam desea algo imposible, se sabe incapaz de transmitirlo porque no lo cree para ella misma, no puede ser un modelo para Miguel, quien siempre había visto triste a su madre, aceptando y repitiendo que es difícil tener esperanza cuando se tienen tantas pérdidas.

La voz de Miriam es emotiva y desgarradora, los momentos en los que habla el lector queda impresionado. Un ejemplo es la cita anterior donde expresa lo único que quiere para su hijo, un deseo tan taxativo como brutal. No quiere que a Miguel lo persigan los fantasmas que ella había llevado a Lima porque no son suyos. Teme que a él le pesen recuerdos ajenos.

Después del tiempo transcurrido -aproximadamente catorce años- Miriam acepta que no siente rencor, sólo cansancio de extrañar a su familia, de no saber dónde

estaban: “todos *se quedaron* en un lugar allí, *se quedaron*, no sé *dónde están* sus cuerpos, *dónde estarán*. Me parece que *los veo, los veo* en la puerta de mi casa y no sé *dónde se han quedado*” (Cueto 255 énfasis mío). Su manera de expresarse, enfatizando y repitiendo palabras (véase cursivas) refleja que estaba destrozada, que el sufrimiento era muy intenso y el peso del pasado era demasiado para ella, la pérdida de su familia la había ido consumiendo. La forma más clara en la que se manifiesta el trauma de la guerra son las noches de terrible insomnio en las que sale a correr hasta quedar agotada, evocando la noche en la que había escapado del cuartel del general Ormache.

Adrián no se explica cómo había podido vivir con esa carga de tristeza. De ahí que su muerte no sea sorpresiva, la toma como un paso lógico: “Miriam ha acabado de morir, ha terminado por morir, acaba de morir. Era el final de un proceso. Así como había empezado a vivir algún día ahora acababa de morir: un final anticipado, tantas veces previsto en su vida” (Cueto 261).

Se supone que hablar tiene un poder curativo, una intención catártica, pero a Miriam no le funciona de esa manera. Aún contando todo no puede seguir con su vida. Parecería que, sin hacerlo explícito, se hubiera desahogado con Adrián con el doble objetivo de que él, a su vez, contara su historia a otros -lo cual consigue porque él es un buen interlocutor y decide escribir el libro- y también sin decirlo le encarga a su hijo.

El personaje femenino ya no aparece en las últimas cuarenta páginas de la novela. Su muerte significa el fin de la historia del señor Ormache, ya nadie podría divulgarla para afectar el prestigio de la familia. Sin embargo, hacía mucho que eso había dejado de importarle a Adrián, quien está realmente afectado por su ausencia. Tiene la certeza de que ella se había quitado la vida, no cree en la versión que le dan sobre un supuesto problema en el corazón. Él siente que en realidad Miriam nunca había podido escapar de ese pasado doloroso, de esa noche de

correr para ganarle a la hora azul. También se da cuenta de que ni la comunicación ni la confianza entre ellos había sido total. Parecería que entre los dos personajes no puede borrarse el abismo del que hablaba Cornejo, el que existe entre dos mundos.

A pesar de todo esto, es pertinente mencionar que en algún momento Adrián establece una relación amorosa con Miriam, lo que da pie a varias reflexiones. A *La hora azul* se le ha criticado en varios aspectos, como se verá más adelante, y uno de ellos es precisamente este giro en la historia.

Para Enrique Congrains su relación no hace más que indicar la intención de Cueto de presentar “un panorama sombrío sobre uno de los pilares de la sociedad burguesa: el matrimonio” (89). En otras palabras, por exponer una crisis familiar y social. Todos los matrimonios que aparecen en la novela son, en mayor o menor grado, un fracaso: el matrimonio del comandante Ormache sólo dura un par de años, en el matrimonio de Chacho hay violencia familiar⁶¹ y, por último, el de Adrián tampoco es feliz: es tranquilo pero aburrido, parece que está con Claudia por costumbre, porque es adecuado para su estilo de vida: un abogado exitoso debía estar casado con una mujer como ella.

La relación extramarital entre Adrián y Miriam ha sido controvertida porque Adrián la convierte en su amante, tal como lo había hecho su padre. Esto puede interpretarse como que ambos personajes, padre e hijo, desde su posición privilegiada, no sólo consideran a la mujer como un objeto, sino que muestran señales de racismo: dos hombres blancos poseen a una mujer indígena que es siempre dominada: “el padre la secuestra, luego Adrián la acosa. En ambos casos, Miriam siempre parece ser un objeto al que se le impone el deseo del otro” (Vich “Violencia, culpa y repetición” 239).

⁶¹ Chacho dice “todo el día peleamos. Yo le pego también, a veces tengo que darle duro para que entienda, es una bestia la mujer” (Cueto 70).

Eduardo Huarag considera que el enamoramiento del comandante Ormache es verdadero y que este personaje no ve a Miriam como un objeto dominado, aunque ese amor no sirviera de mucho a la mujer en cautiverio:

Lo único que hizo cambiar al comandante es el amor por la joven Miriam. Con ella hubo una relación amorosa, al parecer sincera. Surgió en un momento sorpresivo y luego fue incontrolable. Un hombre acostumbrado a vivir con la muerte y el infierno se ve afectado por el amor. [Sin embargo] en la novela de Cueto la joven no reivindica, ni reconcilia al comandante. Es un episodio significativo de su vida, nada más; un episodio que hace ver que el militar tuvo un lado humano, no más de eso (284-285).

Por el desarrollo del personaje y su manera de conducirse cuesta creer en la sinceridad de la que habla Huarag, más bien se entiende como un acto que forma parte de la dinámica de la guerra y que comienza con un abuso. Adrián, por otro lado, poseedor de una moralidad burguesa, sostiene una relación consensuada con Miriam. No obstante, cuando la convierte en su amante toma la posición de dominador que su padre había ejercido en el pasado. Su relación es oculta y, como dice Vich, por más sutil, cariñosa e incluso respetuosa que sea, no debe olvidarse que es de dominación:

El hijo reproduce el mismo acto del padre porque también la corteja y llega a tener relaciones con ella. En algún sentido repite el mandato del padre, se vuelve otra vez una especie de dominador. Vemos entonces que hay una estructura de poder que no se transforma y que se repite siempre. Lo que hace que el sujeto esté estancado, que no pueda salir, que no pueda reinventarse, es justamente la repetición. Lo que pasa es que ahora se trata de una repetición sublimada, aparentemente "más humana", que no parece repetición, pero que en el fondo sí lo es ("Una violencia de novela" 114).

Con esta repetición se establece una correspondencia entre los dos personajes. Si bien Adrián rechaza a su padre (su carácter y su estilo de vida), termina por actuar como él. En este sentido Miriam nunca deja de ser prisionera, quizá por eso su

muerte sea lo más conveniente para Adrián. Con ella su matrimonio se salva y su modelo de familia se mantiene.

4.3 Transformación del protagonista

En la novela hay una transformación del protagonista. El detonador fortuito del cambio es la muerte de su madre, tras la cual descubre la existencia de Miriam y la verdadera personalidad de su padre, a quien nunca le había interesado conocer. Como ya se mencionó, su relación había sido distante desde el divorcio hasta su muerte que, en sus palabras, le había dejado “apenas un vago cosquilleo de lástima, un dolor impuesto por la obligación” (Cueto 22).

Sólo con la revelación de Rubén y la carta hallada entre los papeles de su madre, Adrián recuerda la última conversación que tuvo con su padre cuando estaba hospitalizado. Ese día le mencionó algo que cobra sentido hasta el presente de la narración: “quiero que sepas algo, hay una chica, una mujer que conocí una vez, o sea, no sé si puedes encontrarla, allá, búscala si puedes, cuando estaba en la guerra. En Huanta. Una chica de allí. Te lo estoy pidiendo por favor. Antes de morirme” (Cueto 23). Esa fue la última ocasión que lo vio, murió al otro día y Adrián se había olvidado de su pedido, el cual lo condiciona a que a tiempo después asuma un compromiso de honor.⁶²

Con todo lo que había sucedido, se preguntaba si su padre, al enfrentar la muerte, se había arrepentido, si el encargo de buscar a Miriam era producto de la culpa, del remordimiento o simplemente de la nostalgia. Quería creer que su padre estaba atormentado y esperaba que no fuera sólo por ella.

⁶² Huarag afirma que en la novela latinoamericana hay varios compromisos semejantes en héroes que asumen una promesa -como Juan Preciado ante su padre en *Pedro Páramo* o para dedicar su vida a la indagación o la venganza como *Emma Zunz* de Borges- (282).

Desde mi punto de vista el personaje principal sí vive una catarsis y pasa por una transformación evidente en su conducta y pensamiento. A lo largo de la novela puede verse cómo la realidad a la que se enfrenta lo sacude y provoca que reflexione críticamente sobre el pasado violento del Perú. Se observa cómo una crisis familiar revela toda una crisis social que él desconocía.

Un factor decisivo en el cambio de Adrián es el viaje a Ayacucho. En “El largo viaje de Alonso Cueto hacia el corazón de las tinieblas”, la crítica Rita Gnutzmann propone una idea interesante, la cual comparto, sobre *La hora azul* a este respecto. Afirma que en la novela se narran dos viajes, el primero es uno horizontal en el espacio y el tiempo que tiene que ver con resolver un enigma relacionado con el pasado del padre, con una historia familiar; y otro vertical que se da en la conciencia del personaje principal y que tiene que ver con la historia política y el pasado peruano en general. Es entonces un doble viaje, en el primero se llega al pasado peruano reciente y en el segundo a una toma de conciencia sobre ese pasado.

En el viaje horizontal hay desplazamientos geográficos, en Lima se dan hacia zonas de la ciudad en las que Adrián nunca se había parado. Él, acostumbrado a Miraflores y San Isidro, va a barrios como Breña (donde ve a Guayo Martínez), La Victoria (donde ve a Vilma Agurto) o San Juan de Lurigancho, zonas muy alejadas de donde desarrolla su vida. Pero la distancia se hace todavía más grande con su viaje a Ayacucho. Ahí conoce a víctimas de carne y hueso, se da un acercamiento a una realidad que, hasta el momento, no se había imaginado, se enfrenta al Perú verdadero, con contrastes y matices. Por eso, después del viaje, Adrián vive lo que Gnutzmann califica como un descenso a los infiernos o un conradiano recorrido al corazón de las tinieblas, que es lo que lo prepara para encontrar a Miriam.⁶³ A mi

⁶³ Cueto ha dicho en repetidas ocasiones que él considera su novela como un cuento de hadas al revés: “en los relatos tradicionales los personajes viven en la realidad y entran al

modo de ver la novela está atravesada por estos dos ejes: el viaje en tiempo y espacio y el viaje interior del protagonista.

El viaje a Ayacucho es tan significativo porque además de propiciar el cambio en el protagonista, también implica el punto de partida ficcional para el libro puesto que, tras su paso por la zona del conflicto, Adrián piensa que publicarlo es una idea plausible. La lleva a cabo posteriormente, tres años después de la muerte de Miriam.

Dentro de la novela hay algunos guiños metaficcionales -tendencia recurrente en la narrativa reciente en relación con abordar los mecanismos de construcción de sí misma- y reflexiones de Adrián sobre los motivos que, de nuevo ficcionalmente, lo impulsaron a querer contar esa historia a través de un escritor que no fuera él, pero que tomara como base de su texto las notas de su diario: “ahora he querido contar esta historia. No sé por qué. 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” (Cueto 14). No es él quien lo escribe y su identidad está protegida, no desea que los lectores descubran quién es, incluso se cambia el nombre a Adrián Ormache, aunque teme que algunos lo reconozcan a él o a su esposa. A pesar de que él no es el autor, transmitir esta historia le hace bien: “tiene un poder purificador y balsámico [...] tiene un sentido terapéutico” (Camacho 253).

Todo lo anterior apoya la idea de que se presenta una clara evolución en el protagonista: en un principio sólo le preocupa el éxito burgués, era un hombre aferrado a lo superficial, a los símbolos de su estatus social, que estaba orgulloso de su estilo de vida, de los lujos que podía darse, de la ropa que podía comprarse, de su casa en San Isidro y su Volvo en la puerta. En cambio, al final estas cosas ya no le entusiasman.

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”).

Poco a poco su mundo se tergiversa, el conocimiento del pasado y las huellas que de él quedan en las víctimas lo impresionan y hacen que se rebele contra la frivolidad y la falta de interés humano. Renuncia a la indiferencia y se solidariza ante lo que había ignorado:

Yo me había acostumbrado a descartar los pequeños problemas del mundo de 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 (Cueto 271).

Este cambio le genera roces con la gente que lo rodea, los problemas de sus socios, amigos e incluso de su esposa le parecen baladíes. La relación con Claudia se ve muy afectada, tienen peleas y distanciamientos por la apatía de ella. Al inicio de su búsqueda quiso incluirla y contarle lo que iba averiguando, como se ve en el siguiente ejemplo:

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 bebé delante de su madre y luego la violaron junto al cuerpo de su hijito [...] 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. Una costumbre senderista muy extendida: ejecutar a los alcaldes de los pueblos delante de sus esposas y sus hijos. Los mataban delante de ellos y los obligaban a celebrar. Colgaban los cadáveres de los bebés en los árboles (Cueto 89).

Ante estas historias cargadas de una fuerte dosis de violencia, Claudia sólo murmura que le parece horrible, que no puede creer que hubiera pasado algo así pero sigue su camino con una displicencia abrumadora.

A través de la manera de actuar de Claudia puede notarse que *La hora azul* hace una crítica de la clase alta peruana preocupada por las trivialidades de su mundo privilegiado, que mantiene una posición de superioridad y es indiferente, racista y

clasista. Parece que a Claudia lo único que le preocupa es que se divulgue el pasado de su suegro, en varias ocasiones insiste en que nadie debe enterarse de este asunto. Durante la búsqueda de Miriam, Adrián se enfrenta a la total incompreensión de su esposa, que en repetidas ocasiones intenta desanimarlo: “vas a perder el tiempo, te vas a meter en problemas [...] nosotras te necesitamos aquí, tú no le debes nada a una india cualquiera que conoció a tu papá, pues oye” (Cueto 133). Este comentario, además de clasista es indolente, para ella no hay ningún rastro de la guerra ni de las víctimas, y los pobres e “indios” no existen en su mundo, lo que demuestra un egoísmo absoluto. En otro momento, cuando las hijas preguntan por su abuelo, Adrián trata de contarles la verdad, pero Claudia promueve que se queden con el *topos* del heroísmo de los soldados que sirvieron al Perú honorablemente al defenderlo de la maldad de los terroristas y es evasiva al decir que, como había terminado, no tenía sentido pensar en eso. Su comportamiento ocasiona un lógico distanciamiento, la separación entre ellos se hace gradualmente más amplia, más evidente y más profunda.

El protagonista, por su parte, reacciona de manera opuesta. Enterarse provoca que actúe, que tome decisiones concretas, lo que está a su alcance es apoyar a Miguel y eso hace, no lo deja solo. Este cambio es realista, como él mismo afirma: “obvio que yo no voy a hacer nada por remediar esa injusticia tan enhebrada a la realidad, no puedo hacer nada [...] 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” (Cueto 274).

Así, la toma de conciencia de Adrián no se plantea en términos idealistas, como individuo sabe que no está en sus manos cambiar la situación social de su país, por eso lleva a cabo algo factible, toma la responsabilidad de una persona y se enfoca en ayudarla. Tal vez su reacción es tibia, es una medida paliativa, pero resulta

verosímil y coherente. Es un personaje perfectamente creíble, complejo y lejano a cualquier condición heroica o maniquea.

De esta manera puede decirse que su cambio es sincero pues, como expone Irene Cabrejos: “al final del relato, Adrián ya no será el hombre que mantiene una compasiva distancia ante la injusticia, sino que sólo al saber que existe tendrá la certeza de que la inacción resulta una suerte de complicidad con ella” (275).

Algunos críticos, entre ellos Juan Carlos Ubilluz y Víctor Vich,⁶⁴ señalan que el cambio que se opera en el personaje principal responde a un sentimiento de culpa o incluso de caridad -término usado de manera despectiva- por los crímenes que el padre había cometido y porque él goza de una posición privilegiada⁶⁵ y que da la idea de que sólo con esta limosna se puede llegar a la reconciliación.

A mi parecer no se trata de beneficencia, sino de una forma de buscar justicia o intentar resarcir el daño en alguna medida. Adrián no es el salvador de Miguel, decide ayudarlo pero no lo adopta como hace la pareja de *Aves sin nido* con las niñas Yupanqui, quienes, para formar parte de su nueva familia, tienen que olvidar sus tradiciones y costumbres indígenas. En *La hora azul* no hay adopción, Miguel no llega a ser parte de la familia, aunque convive con las hijas de Adrián se percibe

⁶⁴ Vich habla de caridad: “más allá de que la *caridad* sea un gesto que sólo refuerza el lugar de poder y nunca el del excluido, resulta claro que dicho acto se presenta además como el gesto patético de un sujeto que no sabe qué otra cosa puede hacer dentro de una sociedad tan degradada como la peruana” (“Violencia, culpa y repetición”: 243). Y Ubilluz de culpa: “No podemos dejar de escapar la estrecha relación entre la *culpa* de Adrián por los crímenes del padre y la *culpa* adicional por ser uno de los pocos que tienen mucho en un país donde muchos no tienen nada” (41 énfasis mío).

⁶⁵ El mismo Vich ha señalado que “en los últimos años, un sector de la clase media y alta peruana ha venido construyendo una narrativa de la *mea culpa* sobre la violencia política. «No supimos, no queríamos saber» son frases que se han vuelto lugares comunes [...] «No saber», «No escuchar» son así frases que revelan bien lo que ha venido a llamarse el “impacto diferencial” de la violencia política” (“Violencia, culpa y repetición” 234 énfasis en el original).

que la distancia entre clases nunca va a desaparecer, como si hubiera un abismo insalvable entre ellas y eso es un mérito de Cueto: revelar esas distancias sociales.

De acuerdo con Eduardo Huarag y José Antonio Giménez Micó,⁶⁶ la obra sugiere la presencia de un atisbo de culpabilidad, pero no se reduce a esto, no plantea que el hijo asume la culpa del padre o que Adrián logre reparar, al hacerse cargo de Miguel, los daños ocasionados por el padre. Lo verdaderamente relevante es que Adrián toma conciencia del otro y se vuelve solidario a partir de su búsqueda de Miriam, de su necesidad de conocer y comprender el pasado, el contexto que permitió que su padre y muchos como él cometieran tantos crímenes y permanecieran impunes.

La configuración del personaje es verosímil, su gesto es coherente con el hecho de pertenecer a una clase social privilegiada. Se sugiere así un cuestionamiento en torno a este grupo dominante, a la forma en la que pretende resolver este tipo de actos.

Considero que no se puede culpar o exigir demasiado al personaje. El episodio afecta y sacude su conciencia, no sólo es una “pesadilla conmovedora” (Huarag 286). Sólo que no puede cambiar radicalmente, se reinstala en San Isidro y prosigue con su vida cómoda. A partir de esto Ángel Esteban considera que la novela sugiere que: “aunque la clase alta limeña sea capaz de sentir la alineación de los pobres, los desterrados, los violentados, los sin voz, las cosas nunca van a cambiar, porque la estructura que sustenta el tejido social es tan antigua como el país, tan duradera como las mismas diferencias” (230).

El proceso para cambiar todo lo anterior es, sin duda, arduo y largo. La desigualdad en la sociedad peruana obstaculiza la reconciliación plena. Si durante años la relación entre las distintas clases sociales ha sido prácticamente inexistente

⁶⁶ Véase Eduardo Huarag *Violencia social y política en la narrativa peruana* y José Antonio Giménez Micó “Olvidar o no olvidar la violencia: ¿ésa es la cuestión?”.

y el mundo andino sólo ha recibido miradas de soslayo de parte de la clase alta limeña, el cambio no puede ser inmediato. En este sentido Vich, de acuerdo con Huarag, sostiene que *La hora azul* propone una restauración poco contundente de los vínculos entre los peruanos y “termina por representar una brecha -inmensa, insalvable- que todavía no puede superarse en el país entre las élites y el mundo subalterno” (“Violencia, culpa y repetición” 245).

Adrián Ormache descubre una verdad muy dura sobre su padre y no la niega ni la oculta, se interesa por llegar al fondo y enfrentarla. Sin embargo, sólo logra transformarse a sí mismo, no puede transmitir el impacto de la verdad descubierta a la gente que lo rodea: su esposa, sus hijas y su socio siguen siendo los mismos.⁶⁷

No obstante lo anterior, estoy en completo acuerdo con Vich en el sentido de que:

No debemos ser injustos con el personaje. Lo que también muestra la novela es una sociedad tan deteriorada que no ofrece ningún otro camino [...] No es exactamente su culpa que no haga nada. La sociedad no le ofrece alguna alternativa para reconstruir vínculos más allá de los tradicionales [...] la novela muestra que tampoco es que él pueda hacer nada más de lo que ha intentado hacer y que es la sociedad la que se lo impide (Vich “Una violencia de novela” 112).

Adrián actúa con congruencia, reacciona como se lo permite su contexto, tiene buenas intenciones pero no puede desprenderse por completo de su modo de pensar ni de su estilo de vida. Es lógico que al final no abandone su posición de privilegio, aunque es más crítico sobre ella y más sensible hacia los demás.

Como la problemática de la recepción forma parte del campo cultural, me pareció pertinente ahondar en este aspecto. La novela ha sido analizada y reseñada en varios medios académicos y de divulgación de muchas partes del mundo. La

⁶⁷ Vich señala que Adrián: “no logra transmitir su conocimiento de la verdad y, menos aún, expandirla hacia otros. Su esposa sigue siendo igual, sus hijos parece que no saben nada, sus compañeros de trabajo y su socio abogado siguen siendo gente conservadora, asociada con un discurso más bien social” (Vich “Una violencia de novela” 112).

mayoría de los internacionales la califican como una buena novela, lograda, interesante, que mantiene el suspenso gracias a los elementos policiales y que es ejemplar en el tratamiento del conflicto. Sin embargo, cuando los medios son peruanos o más especializados la califican como superflua y tibia. Cox, Saavedra, De Llano, Castro y Vich son algunos de los estudiosos que han expresado sus críticas a *La hora azul* en este y en varios sentidos.

A *La hora azul* se le ha reprochado -además de la ya señalada supuesta culpabilidad y limosna- abordar el conflicto armado interno como un episodio ajeno a las circunstancias sociales, políticas y económicas, es decir, por evitar profundizar en su complejidad y reducirlo a una anécdota. Esto hace que, como sucede en otras obras de literatura criolla o cosmopolita, haya una carencia de perspectiva histórica. La novela se centra en las huellas de la guerra, no en sus orígenes ni en los problemas que se vivían en la sierra peruana que posibilitaron el desarrollo de un grupo como Sendero Luminoso. Pero este no ha sido su objetivo. Enrique Congrains sostiene que:

La hora azul no aporta -ni tampoco pretende hacerlo- ningún esclarecimiento explícito sobre los por qué de nuestra guerra civil andina. O sí lo aporta implícitamente: es que no somos una nación homogénea o compacta sino más bien un mundo terriblemente marcado por diversas distancias insalvables: ciudad capital versus resto del país; costa versus sierra; élites limeñas versus pobrericó andino (89).

La obra de Cueto puede considerarse como exponente de la “world literature”, en la que proliferan novelas universales, deshistorizadas, que pueden ser leídas y aprehendidas en cualquier parte porque tienen una intención de mercado. Por esa razón, De Llano la considera, al igual que al resto de la literatura hegemónica,⁶⁸ como simple y rápida.

⁶⁸ Cox generaliza al grado de afirmar que esta corriente está conformada por “escritores que conocen muy poco el Perú, tienen una posición ideológica *definitivamente de derecha* y

A *La hora azul* también se le ha criticado que haya una presencia borrosa del mundo indígena (apenas hay una leve muestra con el viaje de Adrián). De hecho, se utiliza un español neutro, sin regionalismos ni quechuismos, lo que para De Llano significa que apunta a un lector globalizado (6). En cambio, para esta crítica argentina, en las obras andinas que asumen la provincia como *locus* de enunciación suele percibirse la riqueza y complejidad de la cultura quechua, como podrá verse en el siguiente capítulo.

Por último, se ha dicho que la novela reconstruye la memoria desde un mundo blanco. Adrián se apropia de una memoria que es de otros, sin embargo, éstos hablan muy poco, sólo en momentos breves. Parecería que Miriam y Miguel no tendrían voz si no fuera porque él los legitima. Esto ha dado a pie a que se considere que no es una novela dialógica, en la que no aparece la otredad ni hay tensiones discursivas porque hay un solo narrador en quien recae el peso de la trama. En mi opinión *La hora azul*, aunque narrada desde la óptica de Adrián, sí procura incluir el punto de vista de las víctimas. En una época en la que la guerra ha pasado las hace visibles porque para muchos no existían.⁶⁹ Considero que este carácter es coherente con todo el planteamiento de la obra, su intención es ver el conflicto desde la perspectiva de un hombre de clase alta que había pasado su vida ignorándolo. *La hora azul* se enfoca en la historia de una familia, no busca explicar la totalidad del conflicto. Se interesa por dar cuenta de la forma en la que todos los

gozan del favor de los medios de comunicación y el éxito editorial. Una característica adicional es que tratan un tema común, caro para los peruanos, que presentan con irreverencia y profundo desconocimiento: el de la violencia política" (*Sasachakuy* 31).

⁶⁹ Adrián señala que: "Todos ellos habían existido, habían respirado bajo el cielo que me cubría, habían estado tan cerca. Y ahora ya casi nadie sabía de ellos. No existían. No eran nada. Su recuerdo era un enorme silencio en un camino de montañas. Iban a ser recordados un tiempo por una poca gente de su lado. Del otro lado, la gente del otro lado" (Cueto 273).

sectores de la sociedad, hasta los aparentemente más alejados como la clase privilegiada limeña, tuvieron que ver con él, hasta dónde llegaron sus huellas.

4.4 Relación con el pasado

La novela propone la posibilidad de la superación del pasado reciente. Hay dos episodios que llevan a pensar que el *leitmotiv* propuesto en *La hora azul* es la reconciliación.

El primero de ellos es que tras la muerte de Miriam, Adrián se hace cargo de Miguel, como ya se explicó líneas arriba. La preocupación del protagonista por el niño es genuina, no sólo lo ayuda con dinero, sino que lo apoya en sus estudios, lo visita, desea que sean amigos y lo integra a su familia. Es decir, busca darle una ayuda que no sea distante o efímera.

El segundo ejemplo es la aseveración de Miriam de que, si bien había llegado a odiar al señor Ormache, el hombre que le había hecho tanto daño, ya no sentía rencor e incluso lo quería. El hecho de que la víctima pueda perdonar a su verdugo es el más claro ejemplo de que una reconciliación es posible y de que en *La hora azul* se realiza un esfuerzo: “para producir una representación donde las heridas puedan sanarse y donde el lugar para construir la reconciliación nacional quede por fin instaurado” (Vich, “Violencia, culpa y repetición” 241).

Me parece que la novela de Cueto plantea la reconciliación como algo positivo, no asociada con el silencio y el olvido. Es más, sugiere que quienes callan y buscan a toda costa el olvido sufren mucho. A lo largo del relato se percibe el deseo de olvidar por parte de varios personajes: Rubén,⁷⁰ Chacho, Guayo y Miriam, que es quien más se empeña y más esfuerzos hace, sin éxito. Ella es una sobreviviente que

⁷⁰ En algún momento Rubén le dice a su hermano: “¿Para qué quieres saber? No quiero que andes jodiendo a mis patas, oye [...] Mejor ni volver a eso, oye. Ni volver a hablar de eso” (Cueto 44).

no entiende cuál es el objetivo de volver constantemente a un recuerdo que hace daño⁷¹. Pese a que en apariencia perdona a su agresor, no puede deshacerse del dolor que le causó. En cambio Miguel sí puede dejar el pasado atrás. Entonces *La hora azul* propone que la reconciliación es viable pero no entre los actores directos (Miriam y Ormache), sino entre las generaciones siguientes (Adrián y Miguel) como un acto simbólico. Además, ya lo ha mencionado Christopher Akos: “no cae en el optimismo de pensar que esta reconciliación será fácil o completa [...] no es un estado definitivo, es una tarea en marcha” (37).

En la novela también hay una reconciliación entre Adrián y el recuerdo de su padre, a quien al final agradece haberle dejado:

El botín de su pasado. Miriam había sido un ángel que me había llegado desde mi propio infierno. Me había mostrado de lejos el abismo del que habían vuelto hombres y mujeres iguales a mí, los que había visto en Huanta y en San Juan de Lurigancho. Todos los días esa gente se había despertado decidida a persistir, a no morirse, a no perder la dudosa gracia de seguir vivos, en medio de la guerra primero y de la pobreza luego. Habrían tenido que despertarse en tantas madrugadas para enfrentar las imágenes que aparecen en la pared de su cuarto, la voz insistiendo de sus padres o sus hermanos o sus hijos, los cuerpos desvanecidos en el aire del dormitorio, aquí estamos, no queremos irnos, estamos aquí contigo. La vida siempre había sido irreparable para ellos. El silencio helado de una noche cualquiera era siempre el silencio del miedo, la puerta de su casa era siempre una puerta a punto de estallar (Cueto 272).

El autor recurre a una anagnórisis para su personaje principal, cuyo pasado había permanecido obliterado, en gran medida gracias a su madre. La revelación lo impacta pero no la niega, por el contrario, la confronta y busca indagar más, lo que desemboca en que por fin se quite la venda de los ojos y conozca lo ocurrido en el pasado reciente de su país. Este conocimiento altera su conducta y lo obliga a hacerse una idea más exacta de sí mismo y de lo que le rodea. Así, el

⁷¹ Esta idea nos remite a la propuesta de Todorov sobre el abuso de la memoria.

descubrimiento es el momento crucial de la obra, lo que se le revela al protagonista tiene efectos irreversibles, trastoca su personalidad y su vida.

En este sentido, Giménez Micó plantea que la novela tiene mucho de *bildungsroman*, ya que “el protagonista irá en efecto cobrando conciencia de los fundamentos violentos en los que se sustenta cualquier sociedad en general y en particular la peruana de mediados-finales de los 90” (147).

Es posible ver que Adrián experimenta un peculiar *bildungsroman*, en el que el proceso de crecimiento no está ligado a la edad, sino que el aprendizaje se da conforme se enfrenta a una realidad que había ignorado.

En cuanto al manejo de la memoria que propone la novela considero que se acerca a lo que se conoce como posmemoria. Para Marianne Hirsch la “posmemoria”⁷² se refiere al vínculo que guarda una generación con un hecho traumático del pasado, del cual no fue víctima ni cómplice porque precedió a su nacimiento. Sin embargo, el hecho se transmite a ella de manera profunda a través de otros. De este modo, el pasado violento no se sufre pero sí moldea el presente, el carácter, la vida de la persona. Hay una mediación necesaria entre el hecho histórico en sí mismo y la representación de éste que lleva a cabo el descendiente porque no la ha vivido de manera directa y sólo lo conoce por las historias, los recuerdos y los comportamientos de los familiares o personas con los que ha crecido. Es una memoria afectiva porque el evento suele conocerse a través de alguien con quien hay un lazo de aprecio, aunque Hirsch precisa que no se circunscribe a lazos familiares ni a víctimas.

⁷² Marianne Hirsch (hija de judíos rumanos emigrados a Estados Unidos a principios de la década de 1960) buscó un término para explicar otro tipo de memoria, la heredada. En su texto *Family Frames: Photography, Narrative, and Posmemory* de 1997 define a la posmemoria de la siguiente manera: “Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (22).

Puede haber transmisión de una memoria traumática de un victimario o agresor a un escucha que no esté vinculado familiarmente con él:

Descendants of survivors (of victims as well as of perpetrators) of massive traumatic events connect so deeply to the previous generation's remembrances of the past that they need to call that connection memory and thus that, in certain extreme circumstances, memory can be transmitted to those who were not actually there to live an event ("The generation of postmemory" 105-106).

Las huellas de ese pasado doloroso permanecen vigentes y se perpetúan gracias a lo que Hirsch llama transmisión transgeneracional del trauma, en la que los testimonios, la museología, los monumentos, la historia oral, la literatura, la fotografía y el cine desempeñan un papel fundamental.

Quise revisar, someramente, el concepto de posmemoria, porque a pesar de que la autora se refiere en particular a la forma en que los hijos de la Shoah -los hijos del holocausto- recibieron y transmitieron el trauma, ese "dolor de los demás" como lo llama Susan Sontag, puede entenderse en otras experiencias como la generación que creció en la posguerra peruana.

Me parece que *La hora azul*, aunque no se ajusta del todo a esta propuesta, sí comparte elementos que a mi juicio merecen ser señalados. En la novela los representantes de la segunda generación no pueden ser más distintos entre sí, están separados por un abismo de edad y de clase: Adrián es hijo de un verdugo y Miguel de una víctima.

Hirsch habla de memorias "that preceded one's birth or *one's consciousness*" ("The generation of postmemory" 107 énfasis mío). Tal es el caso de Adrián Ormache, quien vivió durante la guerra siendo apenas un niño en Lima y no tuvo conciencia de ella sino años después. En ese momento no podía informarse y sus padres, que eran los encargados de hacerlo, simplemente lo ignoraron, como tantos otros representantes de las clases altas a quienes el conflicto no les afectaba y, por lo

tanto, lo ocultaban. La forma en la que Adrián lo conoce es a través de los testimonios de víctimas, como Miriam, y de los habitantes con los que pudo hablar en la zona andina, de victimarios (como los ex militares al mando de su padre) y de los textos que lee.

El personaje en el que se ve más claramente la posmemoria es Miguel, su vida está totalmente influida por el trauma sufrido por su madre. La guerra sucedió antes de que él naciera pero él mismo es una consecuencia para Miriam. Pese a que no la experimentó sí moldeó su carácter y su forma de vida, el niño siente sus efectos por el comportamiento de su madre, más que por lo que ella le cuenta. De hecho, ésta teme pasarle la carga de los recuerdos, lo que más le interesa es que él no sepa nada y que se olvide de ella. Quiere alejarlo de ese pasado suyo que ha marcado a su hijo. En la posmemoria lo *pos* no significa posterioridad, sino fractura. Se trata de una memoria mediada, tal como es la de Miguel por Miriam.

La hora azul muestra que el conflicto armado marcó a casi todos los sectores de la sociedad, directa o indirectamente, incluso a quienes, como Adrián, nunca se lo habían imaginado. Por esa razón ofrece la oportunidad de que todos participen en la reevaluación del pasado peruano reciente.

Asimismo, evidencia la crueldad de una guerra, las heridas que permanecen abiertas y que las agresiones cometidas por uno y otro bando son equiparables, por lo que sus marcas quedaron tanto en víctimas como en victimarios. La novela pone de manifiesto que la guerra no es un evento del pasado, pues sigue teniendo consecuencias para los personajes.

Al ser ejercida por ambas partes, es una violencia horizontal, como la nombra Ariel Dorfman. Es decir, presenta un acontecimiento en el que “los límites que configuran la identidad de aquellos que están en disputa se desvanecen. Las fuerzas armadas son una institución que se cofunde con los senderistas por los actos de violencia que comete” (Saavedra 66).

En la novela, Adrián es el instrumento mediante el cual el lector escucha a los afectados, cuyas voces son, a su vez, el motor que lo impulsa -como un agente externo que no sufrió el terror, que no fue testigo ni víctima- a interesarse por conocer y dar a conocer. Si para llevar a cabo un trabajo de duelo debe revelarse lo sucedido, buscar huellas y reconstruir historias, eso se logra a través del personaje de Adrián.

No es lo mismo ser una víctima como Miriam, que alguien que no tuvo el menor contacto con la guerra, como Adrián. En estos dos casos tan distintos ¿cómo se relacionan los personajes con el pasado violento? Miriam, aunque desea olvidarlos, debe afrontar sus recuerdos dolorosos. Hablar al respecto podría ayudarla a procesar mejor lo acontecido, pero no sabe cómo lograrlo. Gracias a Adrián puede hacerlo y, por medio de esa narración se lleva a cabo un proceso de desahogo, si bien no se logra una restauración simbólica del daño sufrido. Por su parte, el protagonista se enfrenta al pasado y toma conciencia de la sociedad en la que ha vivido sin reconocerla.

Tras el análisis de *La hora azul*, es posible afirmar que es un ejemplo de literatura peruana cosmopolita “post CVR” porque reconstruye el conflicto armado interno desde la perspectiva de un miembro de la clase alta limeña quien, tras descubrir las huellas dejadas en una víctima, sufre una crisis personal que lo transforma. Es una obra de innegable calidad literaria que no oculta su apuesta por la reconciliación a pesar de que la sociedad esté profundamente fragmentada.

5. Capítulo cuarto: El conflicto armado interno en una novela andina

5.1 Las huellas de la violencia en *La noche y sus aullidos*

El escritor Iván Edilberto Sócrates Zuzunaga Huaita (Pausa, Páucar del Sara Sara, Ayacucho, 1954) es licenciado en Educación en Lengua y Literatura. Actualmente se desempeña como profesor en la Universidad de Ciencias y Humanidades de Lima, en donde imparte los cursos de literatura infantil, lengua peruana (quechua), cultura andina y música. Ha cultivado distintos géneros literarios: novela, poesía, cuento y literatura infantil. Entre sus publicaciones destacan: *Con llorar no se gana nada* (1988); *Y tenía dos luceros* (1998); *Recuerdos de lluvia* (1999); *Florechitas de Ñawin Pukio* (2008); *Negracha Kiyaypa Kanchariynin-La luz del mar* (2008); *Taita Serapio* (2009); *Zorrito de puna* (2009); *Takacho, Takachito, Takachín* (2009); *Kuyaypa kanchariynin – La luz del amor* (2011); *Siwarcito* (2013), entre otros.

Ha obtenido varios reconocimientos literarios, tales como el Premio Nacional de Educación Horacio en los años 1994, 1999, 2000 y 2007; el primer lugar en el concurso “Cuento de las Mil Palabras” de la revista *Caretas* y en el de cuento “Inca Garcilaso de la Vega”, convocado por la Casa de España; el Primer Premio de Literatura Quechua de la Universidad Federico Villarreal en el área de cuento en el año 2000 y en poesía en 2006. Ha sido distinguido en tres oportunidades con el Premio COPÉ en la categoría de cuento. En 2006 ganó el Premio Internacional Artífice de Poesía de Loja (España) por su poemario *Luz de barro* y en el año 2010 ganó el Premio Internacional Copé de Oro de Novela por *La noche y sus aullidos*, que se analizará en el presente capítulo. A pesar de todos estos galardones, Zuzunaga es un escritor casi desconocido en México, poco conocido en Perú y es escasamente estudiado en el ámbito académico, por lo que mi trabajo se propone contribuir al análisis y divulgación de su obra.

Esta novela, al igual que *La hora azul*, se inscribe dentro de la categoría de literatura “post CVR”, pero sólo por la fecha de su publicación (2011) ya que la acción se sitúa durante los enfrentamientos y abarca un periodo de tiempo más extenso.

Además, espacialmente también es distinta, pues el *locus* es la zona de conflicto, la historia se desarrolla en varias poblaciones de Ayacucho. La capital aparece muy poco, sólo el capítulo XXVII se sitúa en Lima, por eso es muy lejana, las noticias sobre los apagones y los dinamitazos llegan a destiempo.

Uno de los aspectos que más sobresalen -y que la distinguen de *La hora azul*- es que *La noche y sus aullidos* se ocupa de descubrir las condiciones socioeconómicas y los problemas históricos que se padecían en la zona andina. Es decir, en ella se advierte, como lo indicaba Víctor Vich, que la guerra no brotó de manera espontánea, sino que el descontento tenía raíces históricas. La población, en su mayoría indígena, había sufrido injusticias, pobreza y desigualdad desde muchos años atrás. El área andina había permanecido rezagada en comparación al resto del país.

En la novela se explica que los *kamayos* (trabajadores) no tenían ninguna propiedad, no eran dueños más que de sus cuerpos y vivían en las punas a donde los habían ahuyentado los *mistis*.⁷³ Las mejores tierras eran propiedad de los gamonales, mientras que los campesinos se habían tenido que desplazar a lo alto de las montañas para intentar sobrevivir con malos cultivos y poco ganado.

Debido a que las desigualdades eran sumamente marcadas, los habitantes de la sierra, que no eran ingenuos en absoluto, comprendían las razones por las cuales había surgido Sendero Luminoso, como puede apreciarse en la siguiente cita:

Todo está siendo vendido en nuestro Perú por peruanos de muy mal corazón, por traidores a la patria, por ladrones inescrupulosos, y así nos están dejando en la completa miseria, viviendo una pobreza espantosa, y es por eso que el pueblo se levanta en armas señor, porque ya no podemos seguir aguantando este estado de cosas que están ocurriendo [...] no tenemos casa, chacra, ni animales, y estamos sólo de caridades y voluntades,

⁷³ El término *misti* no es una denominación étnica sino social, se refiere a hombres de rasgos blancos o mestizos que poseen poder económico y político y suelen cometer abusos. Por ejemplo: caciques, notables, latifundistas, comerciantes, profesionistas, entre otros.

mientras otros come-echados se dan la gran vida [...] no les importa el campesino, el obrero, el minero, y menos les importa que nos estemos muriendo de hambre, con nuestros hijos sin educación, sin salud, y dicen que cuánto más ignorantes seamos es mucho mejor para ellos, porque así nos explotan mejor y a su regalado gusto (Zuzunaga 292).⁷⁴

La pobreza y las injusticias padecidas habían provocado que el descontento se desbordara al grado de creer que sólo la lucha armada podía terminar con los privilegios de la clase dominante y ofrecer una opción más igualitaria.

La noche y sus aullidos no sólo sitúa al lector en el contexto socioeconómico e histórico peruano, también muestra episodios clave que marcaron el curso de la guerra. El desarrollo de la misma se conoce, sobre todo, a través de los diálogos entre dos campesinos anónimos que se intercalan a lo largo de la novela.

Ambos comentan los acontecimientos más significativos del conflicto. En el inicio se alarman ante el robo y la quema de ánforas electorales de Chushi: “Ay, taita Dios, qué tiempos se nos estarán viniendo, que ojalá no seyan feos tiempos, que basta nomás ya con la pobreza y la miseria en la quistamos viviendo” (Zuzunaga 17).⁷⁵

En esos primeros meses también hablan de la aparición de perros ahorcados en postes de luz y semáforos con letreros que decían “Deng Xiaoping hijo de perra”.

Lima y otras ciudades amanecieron varias veces con este terrible espectáculo de perros colgados -unos muertos, otros desangrándose- con mensajes que hacían referencia al sucesor de Mao Tse-tung tras su muerte en 1976. Xiaoping cambió radicalmente la política económica maoísta, fue el encargado de abrir e insertar a

⁷⁴ Todas las citas de la novela son extraídas de la edición de Copé-Petróleos de Perú del año 2011.

⁷⁵ Con este acto los senderistas dieron inicio a la guerra popular. En Chuschi, el 17 de mayo de 1980, miembros de Sendero Luminoso irrumpieron en el local donde se guardaban urnas y padrones listos para las elecciones nacionales del siguiente día y los quemaron en la plaza pública.

China en la economía mundial, poniendo fin a su aislamiento. Por estos motivos fue acusado de traidor por los seguidores más fieles a Mao. Así, para los senderistas los perros representaban a los traidores, sirvieron como adornos crueles, anuncios de guerra y símbolos de una crudeza excesiva.

Otro episodio clave es la matanza de Uchuraccay. El 23 de enero de 1983 varios rebeldes fueron asesinados en Huaychao pero no se sabía quiénes eran los responsables. Por esa razón un grupo de ocho periodistas viajó a la zona para investigar el caso. Lamentablemente, el 26 de enero el grupo fue interceptado por comuneros, quienes confundieron a los periodistas con sublevados y los mataron junto con el guía que los acompañaba. Debido al impacto nacional de esta matanza, el gobierno de Fernando Belaúnde creó una comisión (presidida por Mario Vargas Llosa e integrada por tres antropólogos, un psicoanalista, un jurista y dos lingüistas) con el fin de esclarecer estos asesinatos. Desde el inicio, la comisión tuvo varios defectos, el principal era que no se había incluido a ningún testigo directo.

El informe de la comisión de Uchuraccay excluyó a los mandos militares de cualquier responsabilidad y concluyó que los miembros de la comunidad andina habían cometido los asesinatos porque veían a los forasteros como una amenaza a su identidad étnica. Los describieron como huraños, aislados y belicosos, casi salvajes, que vivían fuera de la ley y no conocían el funcionamiento de un estado. Carlos Iván Degregori señala que el informe fue controversial porque para los miembros de la comisión: “la masacre fue el resultado de un malentendido generado por las diferencias culturales existentes entre los campesinos quechuas y el país urbano. Vargas Llosa dijo que Uchuraccay era un lugar congelado en el tiempo, atrasado y violento” (*Qué difícil es ser Dios* 48).

El informe daba una respuesta escueta y poco convincente, dejaba de lado el alto grado de tensión producido por la presencia de militares en la zona y se centraba

en prejuicios culturales, reproducía muchas de las imágenes conservadoras, estigmatizadas y dominantes sobre los indígenas. En la novela, esta matanza es narrada por la pareja de campesinos, para quienes la versión oficial no era confiable:

En las alturas de Uchuraqay ha ocurriu una desgracia [...] Dizque, pues, los campesinos de ese lugar han matau a esos periodistas, confundiéndolos con terroristas. Es que dizque las cámaras fotográficas que los periodistas llevaban eran parecidas a las armas que siempre portan los senderistas... Eso sí que no te lo puedo creer, compadre [...] ¿Acaso, pues, esos campesinos, son tan ignorantes como pa confundir un arma de fuego con una cámara fotográfica? Eso, pues, es lo quistán difundiendo por las radios... Púchika eso sí que es una gran mentira [...] esos cojudos del gobierno creen quiaquí, por estos lares, tuavía estamos en la edá de piedra... Entonces es verdá eso quistán diciendo las radios: quian lograu rescatar algunas fotos donde dizque hay campesinos con ponchos y sombreros, pero que en sus piernas y pies llevan pantalones y botines de soldau... Entonces hay quienes no quieren que se sepa la verdá de las cosas quistán ocurriendo en aquí... Y lo peor es que, en esto, están metidos también gente que tiene buena ilustración en la mente. Por ejemplo, ¿quiénes compadre? Bueno hay dizque uno que sabe escribir libros y es muy famoso... Carajo, seguramente, pues, liabrán pagau harta plata pa que esté distorsionando la verdá de las cosas... Así debe ser compadre; los de arriba, pues, entre ellos se defienden y se ayudan (Zuzunaga 159).

Los campesinos de *La noche y sus aullidos* no son ignorantes. Saben que los medios de comunicación manipulan la información y que el gobierno suele recurrir al uso de infiltrados. Incluso, cuestionan la sinceridad e imparcialidad de Mario Vargas Llosa, quien no los deslumbra por ser un intelectual prestigioso.

La novela también relata que, cuando la guerra se intensifica, la mayoría de quienes tienen medios económicos pueden refugiarse en la capital. En la sierra permanecen sólo los pobres, lo que, no obstante la situación que están viviendo, les provoca un poco de alegría, pues es la primera vez son perjudicados quienes los habían humillado y mantenido en la miseria durante años. Uno de los personajes

que pudo escapar fue Don Seferino Taype, quien atestigua la forma en la que el conflicto afecta a la ciudad y transforma la vida social con los apagones y cuya sensación de temor se incrementa con los estallidos.

A pesar de esto, en Lima la contienda se vive de otro modo (la violencia era menor y mucho menos sanguinaria) y no se entiende lo que pasaba en el territorio ayacuchano. Sus habitantes saben que lo que está pasando no se da a conocer en la capital porque las noticias difunden otro panorama. De ahí que los llamados “pitukos” limeños culpen de todo a los senderistas, a quienes llaman “serranos comunistas”, y piden, con una indolencia absoluta, que el gobierno mande “bombardear a todo Ayacucho, que se mueran todos esos terroristas asesinos, que para qué el ejército tiene aviones y bombas sino es para eso” (Zuzunaga 265).

Otro fenómeno presente en la novela es el de la migración forzada causada por la desesperación de los pobladores andinos al estar atrapados entre dos fuegos. Ya se mencionó antes que los miembros de la clase alta podían abandonar la sierra sin mayores dificultades, pero los menos favorecidos sacrifican mucho para poder huir. Los campesinos más pobres intentan por todos los medios que sus hijos salgan de la zona de conflicto porque quedarse significa prácticamente una sentencia de muerte. El éxodo a Lima cambió su paisaje. Se incrementó la población de los distritos populares que rodeaban la ciudad, como San Juan de Lurigancho, Ate-Vitarte, El Agustino y Villa El Salvador.⁷⁶

⁷⁶ Esta situación fue aprovechada por Sendero Luminoso, que estableció una presencia activa en estos distritos. Igual que como lo había hecho en el campo, explotó la incapacidad del Estado para proveer seguridad a los ciudadanos, su labor fue imponer el orden e impartir justicia a través de campañas de intimidación. La manera de operar era la siguiente: “primero lanzaba una advertencia a ladrones y delincuentes, adúlteros, corruptos y drogadictos, para que cambiaran su forma de actuar, si no hacían caso eran golpeados y castigados físicamente y si aun así no cambiaban eran asesinados como último recurso. Era importante que se les reprendiera públicamente, el ejemplo serviría para disuadir a los demás. Ante esas medidas la población se sentía aliviada, Sendero Luminoso logró generar simpatía” (Burt 180). También organizó a los vecinos para

En cuanto a su estructura, *La noche y sus aullidos* es compleja debido a que la continuidad narrativa es constantemente fracturada. Asimismo, no tiene un solo narrador; varias voces se entretajan y primera, segunda y tercera persona se intercalan a lo largo del relato. Los cambios constantes de narrador muchas veces son señalados con tipografías diferentes que indican al lector que habla alguien distinto al anterior.

El autor, de acuerdo con Santiago López Maguiña, pone “énfasis en la enunciación de los actores antes que en la sucesión de las secuencias narrativas” (“Discurso” 68). Esto se aprecia en la narración fragmentaria, hay saltos de un narrador a otro y de una secuencia temporal a otra, como si el autor insinuara que no se puede organizar el caos sino intentar descifrarlo. Así, los personajes parecen hablar de manera espontánea e interrumpen constantemente sus propios relatos con sus digresiones.

Entre todos los hilos argumentales destacan los protagonizados por Clemente y por Tomascha. En estas dos historias hay narratarios, lo que produce la sensación de que se está llevando a cabo un diálogo: Tomascha conversa tanto con su madre como con su profesor y Clemente con un periodista, a quien se dirige en segunda persona. Éste habla muy poco, apenas al final. Es un interlocutor silencioso, anónimo e innominado, mas no ausente. Su importancia radica justamente en el silencio, en dar lugar a que el otro hable, lo cual constituye un acto polisémico. Puede interpretarse como que el autor tuvo la intención de tomar distancia y permitir que los realmente afectados fueran los encargados de hablar y no lo hicieran personajes ajenos a la situación. Esta es una diferencia sustancial con

patrullar las calles en las noches a fin de evitar robos e intentó asegurar precios justos de mercado. De este modo supo aprovechar la frustración y el descontento de la población urbana, fue muy hábil para identificar y explotar los crecientes conflictos sociales y ganar apoyo al ofrecer soluciones concretas.

respecto a Adrián Ormache en *La hora azul*, que no experimenta los enfrentamientos pero es en quien recae toda la narración. El periodista, en cambio, está ahí para escuchar, es sólo el vehículo para que los recuerdos de otros se den a conocer.

El relato comienza con un narrador en primera persona, es el periodista que advierte al lector que va a contar una historia desconcertante de violencia que tuvo lugar en Kolkamarca, un pueblo ayacuchano en donde conoció a Don Clemente, el campesino que fue testigo y víctima de lo relatado.

El periodista acepta que no tiene la certeza de la forma en la que será leído el texto que construyó, pues está situado en una frontera de géneros, tiene algo de crónica, de testimonio y de novela. En este sentido puede percibirse también un guiño metaficcional sobre el propio modo de construcción de la obra.

La guerra popular es abordada con trazos tendientes al realismo, aunque no en el sentido decimonónico del término, que proponía hacer una reproducción lo más exacta posible de la realidad,⁷⁷ sino que se construye un texto situado deliberadamente en una orilla entre ficción y realidad, en el cual es visible una relación estrecha con su contexto, traslúcida, como explicaba Antonio Candido. El propio Zuzunaga ha afirmado que su estrategia fue narrar:

Con una ficción muy cercana a la realidad, todo lo que aconteció en mi pueblo ayacuchano [...] todo lo que escribo es, en el fondo, autobiográfico porque utilizo sucesos y rasgos extraídos de mi experiencia personal. A veces, hago uso de materiales reales y vivos que son, tal vez, demasiado directos y crudos para los propósitos de mi trabajo artístico. Lo que hago es

⁷⁷ En este sentido quizá podría hablarse de más puntos en común con el neorrealismo, surgido en Italia tras la Segunda Guerra Mundial. Esta corriente difiere del realismo y del naturalismo, preocupados por describir la naturaleza, la sociedad o lo cotidiano, porque, si bien se interesa por los mismos temas, además tiene una intención de denuncia social y busca representar el impacto de la guerra en las personas comunes.

algo parecido a confundir los límites de lo real y lo imaginado (Zuzunaga 487).⁷⁸

De esa declaración puede extraerse que el proceso de ficcionalización está apegado a la experiencia, el autor presenta la situación del conflicto en la sierra sin decorados ni maquillajes, sino con artificios ficcionales. Su apuesta fue construir una novela plenamente anclada en su contexto para no perder ningún detalle en la reconstrucción de la memoria. En este mismo sentido Zuzunaga ha manifestado que su intención en *La noche y sus aullidos* fue:

Dar a conocer la verdad a los lectores. Me propuse escribir una novela que estuviese sustentada en la realidad de la guerra popular. Quiero que todos sepan que el conflicto armado no fue un hecho de mentes torcidas, dementes o diabólicas, tal como lo afirma la prensa oficial. Sino que hubo causas históricas de marginación y olvido, de extrema miseria y hambre, de vergonzosa indiferencia gubernamental (entrevista personal).

El autor señala así que su objetivo fue desmontar los relatos oficiales, a la manera de Piglia, en los que incluye prensa y literatura criolla. Debido a esa intención de verdad, durante el proceso de construcción de su texto hizo acopio de noticias, confesiones, informes y testimonios de campesinos.

Por lo anterior, Santiago López Maguiña considera que *La noche y sus aullidos* es “una obra de ficción que tiene una intención testimonial” (“Discurso” 71). El periodista es el encargado de recopilar los testimonios de Clemente sobre lo que ha visto y padecido durante la guerra en la zona andina. Esto, aunado a las declaraciones del propio autor, establece un pacto de lectura, sugiere que el lector lea con otros ojos, sin olvidar nunca que es ficción.

⁷⁸ Esta opinión fue expuesta por el autor en “La nostalgia y la lectura me hicieron escritor”, discurso que leyó en la ceremonia de premiación de la II Bienal de novela Premio Copé Internacional 2009, efectuada el 22 de abril de 2010.

Clemente no es un personaje plano, a pesar de lo que sufrió, es muy fuerte y, por momentos, cree que es posible que las injusticias desaparezcan, al final confiesa: “quisiera que todos los peruanos, blancos o chinos o indios, nos sintamos orgullosos de lo que somos, de lo que tenemos, de nuestra música, de nuestra forma de ser” (Zuzunaga 291). Por su relevancia en la novela, el siguiente apartado estará dedicado a este personaje.

5.2 Perspectivas sobre la guerra

5.2.1 Testigo y víctima: Clemente

La historia central de la novela empieza cuando interviene Clemente después de que un narrador en tercera persona detalla la vida en Kolkamarca, un pueblo como muchos otros en la sierra peruana. Primero se hace una breve descripción del clima, de las actividades, de las costumbres y de las creencias de sus habitantes y de cómo su vida se vio sacudida por la llegada de los senderistas y de los militares. Posteriormente se presenta al personaje de Clemente, un campesino que vive con lo poco que consigue trabajando la tierra. Pasó su infancia en Aqomarka, otro poblado ayacuchano, en medio de mucha pobreza, tanta que sus padres, al no poder mantenerlo, lo entregaron “como regalo” a don Abraham Rojas Pimentel, un ganadero que se lo llevó a Kolkamarca a trabajar como su sirviente. Ahí conoció a Anatolia y tuvo a su único hijo, Jorge Luischa.

Su pasado estaba lejos de ser feliz pero nunca se podía comparar con lo sucedido durante el conflicto. Hay entonces un contraste entre recuerdos: los de un pasado feliz y armónico que son narrados con soltura, y los de los horrores de la guerra que habían trastocado todo y en los que se nota la dificultad para contar.

Clemente se refiere al pasado de su vida en comunidad como “tiempos bonitos” llenos de “recuerdos lindos”. El pueblo era un lugar muy tranquilo y apacible: “en Kolkamarca, la vida era un deleite, a pesar de la pobreza de sus pobladores. Por

ejemplo, en noches como ésta, la música y la poesía recorrían sus calles; empezaban a gemir los charangos y las guitarras en manos de los músicos del pueblo” (Zuzunaga 191). En la novela la música siempre se relaciona con momentos alegres, los cantos y los bailes están muy presentes en la vida de las comunidades andinas.

La paz de Clemente y Anatolia se interrumpe con la llegada del hijo del patrón, Jorge Luis. A partir de ese momento todo cambia para ellos. Su historia sirve para ejemplificar el grado de maltrato que los trabajadores de la zona andina sufrían a manos de los hacendados, así como la continuidad del poder. Los dos personajes son víctimas de burlas, abusos, violencia, y humillaciones. Deben soportar todo esto porque no tienen a dónde ir, Clemente está solo, toda su familia había sido asesinada por los soldados en Aqomarka⁷⁹ y Anatolia es huérfana, lo que la convierte en un blanco fácil para Jorge Luis: “era mujeriego y violador de las hijas de los trabajadores, por lo que éstos no podían exigir un castigo. Anatolia no se salvó” (Zuzunaga 410).

Como lo temía, la campesina es abusada por el hijo del patrón, es una víctima más que no tendrá justicia porque sabe cómo funciona el sistema: quienes tienen poder y dinero nunca son castigados por la ley. El daño es muy grave, producto de esta violación Anatolia queda embarazada: “me contó que ella quería morirse de una vez por todas, que ella ya no servía para nada, que ella estaba ya manchada con la mancha del pecado” (Zuzunaga 427). Este episodio muestra la normalización del machismo y la resignación de las víctimas ante la impunidad. El autor dialoga y critica este fenómeno al nombrarlo.

⁷⁹ Este pasaje remite a la masacre de Accomarca, llevada a cabo el 14 de agosto de 1985 a manos del ejército peruano que pretendía destruir una base de Sendero Luminoso. Prácticamente todos los habitantes del pueblo fueron asesinados.

Clemente quería vengarse de Jorge Luis: “en medio de esa rabia, pensaba en buscar a los senderistas para unirme a ellos” (Zuzunaga 454). Esta reacción es un ejemplo de que los deseos de integrarse a Sendero Luminoso eran múltiples y a veces no se relacionaban con ideas políticas. Algunos se unieron por ideas míticas⁸⁰ o por motivos personales: porque los militares habían desaparecido o asesinado a sus familiares, o para vengarse de sus patrones.

Sin embargo, Clemente parece tener claro que David no va a poder vencer a Goliat en Perú, así que, resignado, acepta que no es capaz de unirse al grupo guerrillero ni de enfrentarse a sus patrones y opta por casarse con Anatolia y criar al niño como si fuera suyo.

A través de las palabras de Clemente, el lector conoce el inicio de la guerra: el desconcierto de los primeros estallidos de dinamita, los primeros balazos y los primeros vivas a la lucha armada y al presidente Gonzalo:

Unos muchachos de Sendero Luminoso se habían alzado en armas y estaban luchando contra todos los cogotudos abusadores que hacían llorar a los pobres del pueblo [...] Que habían, por el lado del gobierno, unos milikos harto asustadores, llamados sinchis, que estaban haciendo desaparecer a todos los muchachos sospechosos de ser senderistas. Que en todas partes se estaban encontrando muchas fosas comunes, que tenían hartos cadáveres de mujeres y ancianos y niños....En fin, decían que en nuestro pueblo, que en nuestro Ayacucho querido se había desatado una carnicería de la gramputa. Todos y todos, pues, estaban matando, ay taita Dios: senderistas y soldados abusadores (Zuzunaga 359-360).

⁸⁰ Por ejemplo el mito del *Inkarri*: cuando llegaron los españoles el último rey Inca, Túpac Amaru, fue apresado, torturado y desmembrado. Cada uno de sus miembros fue enterrado en los distintos territorios que conformaban el *Tawantinsuyu* y su cabeza en Cusco. El mito dice que sus partes se volverán a unir y cuando esto suceda se restaurará el orden del mundo que fue destruido por la colonización. Unirse a Sendero para algunos fue un intento por destruir ese orden colonial que los mantenía en la pobreza y la marginación con miras a recuperar el imperio incaico.

Como se ha podido ver, estos rumores indican que la percepción general era que tanto senderistas como militares ejercían violencia, ésta no era unilateral, ambos eran responsables de convertir a Ayacucho en una “carnicería”. Con esto puede notarse que, al menos al inicio de la guerra, entre la población no había una postura maniquea en la que se elogiara a unos o a otros, pues reconocían aspectos negativos y positivos en los dos lados.

Clemente afirma que, al principio, la llegada de los sublevados había sido sutil. A pesar de estar armados con fusiles y dinamita, no se hacían notar demasiado. Su presencia se percibía, sobre todo, en robos de alimentos y animales. Él los ve por primera vez cuando entran de madrugada a su pueblo, tocando en las casas e invitando a la gente a que se reuniera en la plaza. Ahí les hablan de sus ideas y de sus planes:

Ustedes tienen que apoyarnos en la lucha, les dijo; nosotros estamos peleando para cambiar las cosas malas del pueblo, les dijo: ya no va a haber abusos ni injusticias con los pobres campesinos, les dijo; los platudos ya no van a vivir a nuestras costillas, chupándonos la sangre como *garrapatas*, sin ellos trabajar, abusando nomás, les dijo; ahora ellos también tendrán que agarrar la herramienta como los pobres si es que quieren seguir viviendo aquí, les dijo: todos nosotros, con las armas en las manos, vamos a destruir esta caduca sociedad, les dijo (Zuzunaga 53 énfasis mío).

Los rebeldes utilizan un lenguaje cercano a los pobladores, apelan a su empatía y recurren a imágenes comparativas entre los explotadores y los animales, los degradan al nivel de un insecto infeccioso que ataca al ser humano y les piden ayuda para evitarlo.

La primera acción que llevan a cabo es exigir la renuncia de gobernadores, alcaldes, jueces y gamonales o caciques, quienes son considerados lo peor de la sociedad. De no renunciar voluntariamente, destituirían a todas las autoridades y a quienes desempeñaran algún tipo de cargo público para luego nombrar a sus

propios representantes. También saquean las tiendas de los comerciantes más tacaños y abusivos y, al final, los invitan a integrarse al ejército guerrillero popular. Les piden que no les tengan miedo, ya que son sus hermanos y están luchando por ellos, quienes deben temerles son los patrones. No obstante el tono amigable, se van no sin antes advertirles que el Partido tiene mil ojos y mil oídos: “que allí en nuestro pueblo se estaban quedando los vigilantes que nos iban a denunciar a todos los soplones y miserables traidores a la lucha armada” (Zuzunaga 206) y “que toda traición a la causa se pagaba con la muerte, que nadie debía faltar a las reglas, que no se debía tocar ni una sola hebra de hilo, ni una sola aguja, en beneficio propio” (Zuzunaga 67).

Entre los senderistas había muchos jóvenes -casi niños- y una importante presencia femenina. En lo que parece ser una sociedad abiertamente machista, que hubiera mujeres entre los guerrilleros y que incluso fueran líderes, llamaba mucho la atención.⁸¹

Al principio de la guerra los senderistas son representados en la novela como personajes violentos pero disciplinados y, sobre todo, solidarios con los pobres. Por eso los campesinos los apoyan y hasta admiran por su valentía, disciplina y coherencia entre acciones e ideas. Además, aprecian que les hablen respetuosa y fraternalmente. En sus discursos reconocen que los campesinos son víctimas de explotación a manos de sus patrones y les ofrecen una opción para cambiar su situación. Ellos, hartos de padecer hambre y miseria, simpatizan con el fin mas no con los medios.

⁸¹ Sendero dio a las mujeres espacio y oportunidad de asumir papeles y responsabilidades que históricamente les habían sido negados. Las mujeres tuvieron una importancia decisiva en el fortalecimiento de la organización y lograron ocupar dieciocho de los diecinueve cargos más importantes dentro del comité central del partido. Según las estadísticas oficiales se calcula que durante los años ochenta más del 40% de los militantes eran del sexo femenino.

Un caso ejemplar es el castigo aplicado a don Abraham Rojas, uno de los personajes prototípicos más mezquinos de *La noche y sus aullidos*, un violador y un abusivo que cometía todo tipo de injusticias: delataba y acusaba a gente inocente y se aprovechaba de ella en la más absoluta impunidad, pues contaba con la complicidad de las autoridades, quienes obedecían sus órdenes a cambio de dinero. Gracias a este tipo de funcionarios corruptos don Abraham Rojas llegó a ser un “gamonal todopoderoso”.

Sus peones sufrían mucho, los obligaba a trabajar a cambio de un sueldo muy bajo y ellos no tenían más remedio que soportar porque, como señala Clemente: “eso era preferible a estar andando de hambre y sin tener ningún hueco donde estar. De ese modo, teníamos que trabajar y trabajar nomás para él, sin siquiera pararnos un ratito” (Zuzunaga 211).

Aprendieron a quedarse callados porque aquellas personas que se atrevían a hacer algún tipo de reclamo a don Abraham solían desaparecer. Tal fue el caso de Leoncio, a quien el patrón acusó arbitrariamente de robarle ganado, delito por el cual fue encarcelado en Nazca. Este personaje sufre en carne propia el abuso de poder, la pobreza y el desprecio a los indios. Cuando salió de prisión se fue a vivir a Lima, a Villa El Salvador, en donde sobrevivía como vendedor ambulante y desde donde relata su historia en primera persona. Su única alternativa era el negocio informal callejero, pues quedó totalmente desamparado, desarraigado. Pero, a pesar de esto, Leoncio pedía que la gente resistiera y que no olvidara.

Los sublevados hacen un juicio popular, eventos muy comunes durante la guerra, a don Abraham. Para su ejecución, una especie de ceremonia de impartición de justicia, se reúne a la gente en la plaza del pueblo y frente a ella se enumeran sus abusos para aducir que la muerte era un castigo casi natural. Se le acusa de haber despojado de sus tierras y de robar ganado a los campesinos, de abuso de poder,

de violaciones a varias mujeres, de explotar a sus trabajadores y de impulsar la llegada del ejército para acabar con los senderistas.

La población andina aplaudía este tipo de acciones. Sin embargo, la novela da cuenta de que, conforme avanzaban los enfrentamientos, resultaba cada vez más difícil concordar con la forma de actuar del grupo insurgente y su uso de la violencia. Muchos son testigos, directos e indirectos, de injusticias cometidas por los subversivos, por ejemplo, Clemente ve que “un senderista abusivo empezó a golpear, con la culata de su fusil, al pobrecito Opa Teodosio porque no lanzaba vivas como los demás” (Zuzunaga 124).

Una vez que la guerra se normaliza, el mayor temor de Clemente y Anatolia era que se llevaran a su hijo Jorge Luischa. Se suponía que no les harían daño, pero sabían que se estaban llevando a los jóvenes a la fuerza para incorporarse a la guerrilla. Si rechazaban unirse eran perseguidos e integrados a campamentos en donde les enseñaban todo lo necesario para participar en la lucha armada: ideas políticas y revolucionarias y manejo de armas y explosivos. Fue su propio hijo quien los tranquilizó, les dijo que estaba seguro de que no debían desconfiar porque estaban peleando a favor de los pobres y que intentaban hacer justicia para ellos.

Otro peligro que esperaban era la inminente persecución militar. Los personajes saben que en esa época ser campesino era sinónimo de ser terrorista para muchas autoridades, por lo que cuando los rebeldes atacaban a las autoridades de los pueblos, al poco tiempo llegaban los militares y arrasaban con ellos. Sobre esto circulaban muchas historias. Se rumoraba que soldados inculpaban a inocentes, golpeaban, secuestraban, torturaban, violaban, desaparecían y mataban a los habitantes de la zona andina. Por eso a nadie sorprende la forma en la que llegan al pueblo, anunciándose con disparos, gritos, insultos, rotura de puertas y golpes:

Dicen que han llegado unos militares llamados los “llapan atiq” y los “sinchis”, que dizque vienen a combatir a esos abigeos terroristas quistán jodiendo a la buena gente de estos lares... ¿quiénes nomás serán estos militares?, que dizque tienen una mirada de fieras rabiosas... Son dizque los que mejor están preparados pa combatir a los subversivos, pues no se atienen a nada y logran nomás sus objetivos a toda costa, sin miramiento, ni sentimiento alguno... ellos vienen nomás a pelear a favor del pueblo (Zuzunaga 34).

Comprueban rápidamente que su prioridad no es “pelear a favor del pueblo”. Por el contrario, con su llegada la violencia se dispara en múltiples direcciones. La novela pone particular atención en los efectos que el conflicto tuvo en la vida cotidiana en la sierra, la cual cambió de manera drástica. Los habitantes de la región coincidían en que con la presencia militar y senderista su vida estaba marcada por el miedo, particularmente a la noche, en la que ambos solían actuar, por eso el aumento de gritos, dinamitazos y balazos, sin que se pudiera determinar quiénes eran los causantes.

Los personajes de Clemente y Anatolia refieren el profundo temor que les causó la llegada de los militares a su casa, a la que entraron de forma violenta en busca de terroristas:

Habla, hijueputa, te decían. ¿Dónde escondes la dinamita? Y patadas y más patadas, en las costillas. Y golpes y más golpes, toda tu boca está llenecita de sangre y estabas escupiendo tus dientes partidos. ¡Perdón, papacitos! Clamabas lloriqueando. ¡Nosotros nuimos hecho nada malo, papay! ¡Ya no nos peguen, por caridá! ¡Compasión, pues, tengan de nosotros (Zuzunaga 223).

Implacables, golpearon a Clemente y a su familia para saber si escondían a alguien o algún arma. En ese momento, el campesino comprendió que muchos hablaran sólo para salvarse, puesto que soportar los golpes era terrible. Muchos denunciaron a sus amigos y familiares por la presión de la tortura. Pero Clemente

no podía juzgar a los soplones, aunque tampoco habría podido culpar a un inocente.

Los golpes no fueron lo peor que le sucedió a Clemente, apenas era el inicio. Su esposa fue golpeada y violada frente a sus ojos, en una de las escenas más terribles y con mayor carga de violencia de toda la novela:

Durante toda esa noche, los milikos desfilaron por encima de tu mujercita, entre risotadas y palabras llenas de lujuria y mañosería. Cada uno se acercaba desabrochándose el cinturón, y retornaba abrochándose y acomodándose la ropa, con un gesto de satisfacción y sonriendo con malicia. Y eso para ti era como una cuchillada en el corazón y te hacía verter hartas lágrimas que te mojaban el rostro (Zuzunaga 265).

Anatolia es entonces violada por segunda ocasión, se convierte en una de las mayores víctimas de la violencia de género en esta historia. Después de todo esto, los militares se la llevaron junto con Clemente y su hijo a la plaza del pueblo. En el camino, heridos y maltrechos, observaron varios elementos simbólicos que dan cuenta de la crisis: mujeres golpeadas, niños llorando y perros muertos en casi todas las puertas de las casas. Cuando llegaron a la plaza se encontraron con una escena más aterradora, todos sus conocidos estaban ahí, paralizados por el miedo, sufriendo, llorando y rezando mientras les gritaban:

¡Todos contra el muro del campanario! [...] el miliko mandón, el llamado teniente, se plantó delante de ustedes y, haciéndose el buen cristiano, suavizando un poco su voz de toro rabioso, les dijo que no tuvieran miedo, que nada malo les iba a pasar, que ellos sólo querían asegurarse de que no había ningún terruko entre ustedes, que no temieran nada, que ellos estaban ahí para ayudar a la gente de bien, que ellos sólo tenían la intención de limpiar la zona de terroristas, asesinos y esas cosas (Zuzunaga 284).

En la cita anterior se exhibe otra analogía con animales, esta vez los militares no sólo son comparados con toros, mamíferos que se asocian con la fuerza, el dominio y la bravura, sino que se les califica de rabiosos, de portadores de una enfermedad

infecciosa que provoca la muerte. Con la población ya sometida, los militares prosiguieron con su farsa:

¡Vamos a cantar el Himno Nacional! [...] ¡Tenemos que cantar nuestro himno nacional con verdadero patriotismo! ¡Cerremos los ojos para concentrarnos mejor! [...] Cuando en eso: ¡Fueoooooooooooooooooooo! Púchika, caray, como una mismita granizada les llegó la lluvia de balas [...] El fragor de los disparos y los alaridos de terror de la gente llenó a toda la plaza, entre humo y olor a pólvora. En ahí, viste cómo toda la gente empezó a caer, como carrizos marchitados, como paja sesgada por un golpe de guadaña, entre gritos desgarradores y súplicas (Zuzunaga 285).

Las escenas aquí descritas denotan la forma en la que los soldados mentían a la gente. Fingían ser amigables pero sólo era una trampa para borrar cualquier rastro de senderistas. Este es uno de los episodios más cruentos de *La noche y sus aullidos*, prácticamente todos los habitantes del pueblo son masacrados por los militares que, sin ningún tipo de reparo, los engañaron y asesinaron a sangre fría, por eso es narrado con fuerza, casi a gritos y entre súplicas. Además se combina la tercera persona con la segunda, lo que da la idea de que Clemente se encuentra en pleno proceso de rememoración. También resulta trágico que el asesinato masivo suceda en la plaza pública, espacio céntrico de vital importancia para las comunidades indígenas, en donde se llevan cabo actividades políticas, sociales, comerciales y culturales. La destrucción de la plaza, que queda cubierta por cadáveres descritos como “carrizos marchitados” y “paja sesgada”, simboliza entonces la muerte del corazón de estas poblaciones.

Por medio de estas citas es posible apreciar la violencia, más allá de los hechos, en el lenguaje utilizado por el autor. Zuzunaga escoge cada palabra con minuciosidad para crear un impacto intencional en el lector, para meterlo en la escena y provocar un efecto de empatía con las víctimas.

Después de la matanza, Clemente despierta en medio de un silencio lúgubre y rodeado de cuerpos ensangrentados, entre los que busca a su esposa y a su hijo. El lector lo acompaña en esta devastadora búsqueda:

Por fin hallaste a tu mujer; estaba entre los muertos, todavía bien abrazada a tu hijo [...] Harta pena te dio ver su cadáver, con varios huecos colocados en el pecho y en la barriga [...] Sólo tu hijo Jorge Luischa tenía un hueco bien feo en medio de la frente. De un de repente, tú ya estabas llorando, harto desesperado, bien abrazado a los cuerpos de tu mujer y de tu hijo, pedías al cielo para que te mandara la muerte (Zuzunaga 298-299).

La cosmovisión inca implica una estrecha relación entre los seres humanos, la naturaleza y los dioses. En ella es fundamental el vínculo de los individuos con la comunidad, la cual es considerada como una individualidad o una familia (Huamán, *Urpischallay* 172). Por eso es inimaginable el daño tan profundo que debió causar a Clemente no sólo la muerte de su familia, sino la destrucción de su comunidad. Queda en el más absoluto desamparo. Debía huir del lugar antes de que alguien regresara y se diera cuenta de que había un sobreviviente. Entiende que debe abandonar su pueblo de forma inminente, lo que implica dejar su vida y a sus muertos, a quienes ni siquiera puede enterrar. Herido, corre durante la noche para huir del ejército:

Debe correr, a todo ful, rápido, si quiere salvar la vida; debe ocultarse, desaparecer, y, de ser posible, meterse en algún monte de espinos, en alguna quebrada profunda, donde sus perseguidores no puedan seguir corriendo tras él. Más adelante, está a punto de precipitarse en el negro abismo de una quebrada y empieza a bordear a lo largo de ella, rasgándose el poncho en los arbustos espinosos; adelanta las manos para no tropezar en medio de la oscuridad; hay pencas espinosas y hojas de maguey que lo hacen retroceder... A unos metros, tiene que pasar el cuerpo por encima de una enorme roca, resbalando y golpeándose los codos y la rodilla; allí pierde a una de sus ojotas y siente que las piedras puntiagudas y los espinos le lastiman horriblemente la planta del pie descalzo, *mierda, achakallauy*... Detrás, entre las casas del pueblo, se escucharon voces roncas y, casi al

instante, tabletea una ametralladora. *Virgencita de las nieves*, implora y se mete en un bosque de arbustos [...] Por detrás, a lo lejos, continúan escuchándose disparos, gritos y ladridos desesperados; en varios lugares del pueblo estallan ráfagas de ametralladora y, por sobre su cabeza, silban las balas. Al parecer, se está matando a la gente, sin piedad. *Mamacita linda, ojalá que no me encuentren* (Zuzunaga 130-131).

Incluí la cita completa de manera deliberada porque recuerda a la fuga de Miriam en *La hora azul*. Clemente también pasa una larga y angustiada noche corriendo. Ambos personajes deben evadir a militares y a senderistas y superar el miedo al cansancio, al frío, a que el cuerpo no les responda. Los dos sabían que no podían parar, su vida dependía de ello. Miriam corre intentando ganarle a la hora azul en la que la luz del amanecer significaba ser descubierta y Clemente lo hace en medio de la noche y sus aullidos, como anuncia el título de la novela, pero los peligros de la oscuridad no lo frenan. En esta descripción, la mayoría relatada en tercera persona y sólo una línea final en primera, Clemente debe sortear además a la naturaleza: arbustos espinosos, quebradas y rocas y un ambiente sonoro en el que gritos y disparos aumentan su desesperación.

Clemente logra llegar a una cueva en donde lo encuentra una viejita, Apolinaria Huarcaya, quien lo cura y alimenta. Juntos van de pueblo en pueblo huyendo de los miembros del ejército y en busca de noticias de su gente. Éstas llegan tiempo después a través del radio: “los muertecitos de Kolkamarka habían sido enterrados en una fosa común, ya que todos estaban irreconocibles y destrozados, y eran pura piltrafa humana, sobra de los zorros y cóndores y pumas, y entonces, ustedes, no pudieron aguantar la gran pena que estaban sintiendo, se pusieron a llorar” (Zuzunaga 407).

Apolinaria y Clemente son muy cautelosos y viven con una mordaza, pues, aunque quieren, tienen miedo de hablar de lo que había pasado porque saben que los testigos estaban siendo perseguidos por miembros del ejército para evitar que

se revelara quiénes eran los verdaderos culpables de tantos crímenes. Por esa razón, los militares maquillaban las escenas para que se pensara que los hechos habían sido cometidos por los subversivos, dejaban carteles con las típicas leyendas senderistas: “así mueren los traidores a la lucha armada, viva el Presidente Gonzalo, líder guía de la guerra popular, viva el marxismo-leninismo-maoísmo”, pero la gente no era ingenua y no la engañaban tan fácilmente.

Tres años después de la matanza, Clemente se entera de que Kolkamarka se está poblando con gente nueva y regresa. Cuando llega advierte que los soldados están empadronando a los habitantes y, al asegurarse de que no son los mismos que habían participado en la matanza para que no puedan reconocerlo, decide quedarse: “me presenté para alejar más las sospechas hacia mi persona, yo les dije que era un viajero sin querencia ni familia y que estaba necesitando un lugar donde poder asentarme a vivir y, de ese modo, me hice habitante legal de Kolkamarka” (Zuzunaga 424).

Uno de los requisitos que piden los militares para permanecer en el pueblo es que los hombres se organicen en rondas campesinas, es decir, que sirvan de vigilantes armados para avisar y defenderse de los rebeldes. En esta parte la novela muestra un lado más de la guerra: los ronderos.⁸² El lector conoce cuáles son las labores que

⁸² Las rondas campesinas eran comités de autodefensa organizados por los pobladores rurales. Fueron creadas para enfrentar a los senderistas y expulsarlos de sus comunidades. Pertenecer a una ronda era una declaratoria de guerra a Sendero porque implicaba aliarse con los militares, pues sus miembros servían de vigilantes o de delatores. Sus labores consistían en salir en la noche a cumplir turnos de patrullaje, mantener garitas de control y torres de vigilancia, así como la participación en las reuniones masivas. Conforme las rondas tomaron fuerza y se organizaron mejor fueron desplazando, y en algunos casos expulsando, a Sendero de sus comunidades. Fueron fundamentales para que la organización guerrillera fracasara, nunca se esperó una alianza como ésta ni que los campesinos rechazaran su revolución. Con esto: “Sendero sufrió su primera derrota estratégica a manos de quien menos lo esperaba, el campesinado pobre, que debía haber sido el aliado natural de la revolución” (Degregori, *Cosechando tempestades* 94).

desempeñan y por qué se unen a las rondas. En el caso de este personaje, acepta estas condiciones porque está cansado de huir y de estar solo, por lo menos ahí estaría cerca de sus muertos y en su tierra.

Una vez restablecido en Kolkamarka, Clemente recibe al periodista e inicia la conversación que da pie al desarrollo de la historia. El lector deduce que la contienda no ha terminado porque ellos hablan con mucho cuidado y enfatiza, en varias ocasiones, que deben ser muy discretos. Incluso, esconde al periodista cuando se entera de que había llegado al pueblo disfrazado de comerciante:

Le dijiste que por aquí nadie viene, por puro miedo a los senderistas y a los soldados, que si usted quiere permanecer aquí deberá pasar desapercibido y no hablar mucho. Y, cuando te enteraste de que se trataba de un periodista, tuviste un poco de miedo y le dijiste que nadie debía enterarse de eso, que eso era muy peligroso, que debía irse inmediatamente diaquí [...] Pero te rogó, por favor señor, estoy investigando, tengo que saber qué es lo que ha ocurrido aquí, han llegado muchas quejas a Lima y quiero saber la verdad [...] Entonces, en tu interior se despertó tus deseos guardados de encontrar algún día justicia y aceptaste contarle todo lo que sabías y habías escuchado hablar a la gente de estos lugares. Por eso le estás narrando al periodista todo lo que has sufrido en estas tierras (Zuzunaga 333).

La estrategia fragmentaria se observa muy bien cuando la focalización narrativa recae en Clemente, lo que puede considerarse como una muestra de las dificultades para narrar un trauma de las que se habló en el primer capítulo. En la cita anterior podemos ver la necesidad de Clemente de contar lo que había visto y padecido aunque le resulte tan difícil debido a que tiene las huellas de la guerra muy frescas y los recuerdos son demasiado dolorosos. Por eso el diálogo es atropellado, como él mismo confiesa: “por momentos, cuando te acomete la tristeza acarreada por los recuerdos, te detienes porque un nudo en la garganta te impide seguir extrayendo tus palabras y, a veces, lloras desconsoladamente, con cierta vergüenza” (Zuzunaga 332).

Sin embargo, por muy duro que sea el proceso de duelo, Clemente entiende la importancia de contar, sabe que no sólo se trata de él, de desahogarse, sino de develar los horrores de una guerra que estaba acabando con los habitantes de la sierra peruana. Sabe que pone en riesgo su vida, pero decide hacerlo porque considera que la prioridad es que ese periodista cuente la verdad y todos la puedan conocer.

Igual que Miriam, Clemente tiene una necesidad imperiosa de hablar, por eso relata lo que vivió a otro, para que éste se encargue de escribir, tal como Miriam hace con Adrián. Desea dar testimonio y contribuir a esclarecer lo que había pasado: “así es, señor periodista. Es como para no creer esta historia. Pero todo esto ha ocurriú en este pueblo. Escríbalo así, tal como yo ley contau para que la gente sepa la verdá de las cosas” (Zuzunaga 478). La voz del personaje sigue el tono del habla andino y pertenece a un universo cultural distinto al del código escrito. En esto se asemejan las víctimas de las dos novelas: Clemente y Miriam hablan, no escriben, quienes lo hacen son personajes que se dedican a ello, un periodista y un escritor.

5.2.2 Senderistas: Tomás y José Carlos

La noche y sus aullidos, contrariamente a *La hora azul*, incorpora el punto de vista y la voz de los senderistas. Esto resulta muy sugestivo porque no los sataniza, sino que los presenta en toda su complejidad. La novela expone las razones de quienes decidieron integrarse a la guerrilla: la principal era luchar por cambiar la situación de desigualdad política, económica y social, terminar con un sistema que era, a todas luces, injusto porque mantenía en extrema pobreza a la población andina.

No obstante, no todos los personajes tienen una fuerte convicción y los motivos para enrolarse en Sendero a veces son muy difusos. Muchos no sabían a qué se enfrentaban y no dimensionaron las consecuencias de su decisión, por eso se

daban fugas, lo cual era considerado un acto de traición que debía ser castigado con la muerte.

A lo largo del capítulo ya se han dado algunas pistas sobre la forma en la que están representados los personajes, así como de los cambios en las percepciones sobre ellos. En el siguiente apartado se analizarán los casos particulares de Tomascha y José Carlos, a través de los cuales la novela profundiza en este aspecto.

Tomás

La historia de Tomascha es narrada en presente desde una tercera y una segunda persona, ésta última es un recurso para crear la sensación de que es su conciencia la que está hablando.

Tomascha es un joven campesino que paulatinamente se da cuenta de la pobreza y las injusticias que sufrían los indígenas. En ese proceso su profesor, Antonio, desempeña un papel fundamental. Con él sostiene diversas conversaciones en las que le explica la situación social, política y económica. Antonio insistía en que su mayor deseo era lograr que la justicia y la igualdad predominaran en Perú y que, para conseguirlo, la lucha armada era una opción viable. Por eso justificaba el levantamiento de Sendero Luminoso (ya se ha visto que Clemente también lo justificaba). Para él, ese mismo pueblo que había sido históricamente oprimido era el que se estaba alzando en armas para defender sus derechos, aunque implicara ejercer violencia. En varios momentos elogia a los sublevados y a sus métodos de lucha:

[Los senderistas] a algunos los matan con harta crueldá y sin consideración alguna; pero a otros los respetan hasta con humildá... a los miserables explotadores o revisionistas los aplastan como a gusanos; en cambio, a los que caen prisioneros en sus manos, los respetan; incluso a los que los van a ejecutar les dan un buen trato y les dan de comer o beber antes de matarlos [...] en cambio; el ejército viola, maltrata y tortura a sus prisioneros antes de desaparecerlos... Es que ellos, los senderistas, tienen el propósito de

alcanzar lo justo para el pueblo, sin cometer abusos, con buena educación [...] Pero ellos no matan por gusto Tomascha; el partido es como un león que sólo mata cuando tiene hambre, o sea, cuando es necesario para los fines que persigue... A la gente del pueblo los tratan como a compañeros o camaradas y les dan ayuda cuando es necesario... y sus leyes o principios básicos son igual a los del imperio incaico: *ama suwa*, *ama qilla* y *ama llulla*, o sea, no seas ladrón, no seas ocioso y no seas mentiroso (Zuzunaga 189).

Algo que llama la atención de las declaraciones de Antonio que son, por demás maniqueas, es que también recurre a la comparación con animales: los explotadores son gusanos, es decir, parásitos rastreros, mientras que los senderistas son leones, felinos poderosos, depredadores natos que, en este caso, no atacan “por gusto”, lo hacen para conseguir el bien común.

Antonio enumeraba las virtudes y particularidades que hacían de Sendero un movimiento muy diferente a los anteriores que habían surgido en el país y en el resto de América Latina. Éstos habían desarrollado una base guerrillera en las montañas, bajo la influencia de la revolución cubana, pero no contaban con el apoyo del campesinado ni con un buen plan militar de guerra de guerrillas. Otras de las cualidades destacadas por el profesor eran su organización y disciplina, incluso de los que estaban presos. En las cárceles mantenían ambas y continuaban estudiando y preparándose para la lucha armada.

Tomascha no dudaba que los rebeldes tuvieran buenas intenciones, sólo que los hechos lo descontrolaban. No estaba de acuerdo con la violencia aunque el profesor afirmaba que era terrible pero inevitable: “la lucha es la lucha. Y en toda lucha hay terror y muerte” (Zuzunaga 457).

Las universidades y los profesores son dos figuras fundamentales en muchas de las obras literarias sobre el conflicto. Esto se explica porque la afiliación senderista tuvo su origen en las universidades, ahí surgió el movimiento y obtuvo muchos

adeptos entre los jóvenes universitarios de provincia. Pasar de las aulas a las armas se volvió frecuente.

Víctor Vich explica que Ayacucho vivió una verdadera transformación social en los años sesenta, producto de la reapertura de la Universidad San Cristóbal de Huamanga,⁸³ donde Abimael Guzmán era profesor de filosofía. Los principales sujetos en los que la organización encontró seguidores fueron los estudiantes. Eran un sector de la sociedad que contaba con acceso a la universidad pero no veía un mejoramiento claro en sus condiciones de vida. Por eso era común que se sintieran frustrados y, por lo tanto, fueran susceptibles para el reclutamiento. Guzmán y otros profesores los convencían de que la lucha armada era la mejor opción para cambiar al país. De esta forma, se aprovechaba la universidad para reclutar, educar, organizar y engrosar sus filas. Los estudiantes constituyeron una forma ideal de forjar una relación con sus comunidades porque muchos regresaban a ellas y ponían en práctica el trabajo revolucionario que habían aprendido en su paso por la universidad. Además, de acuerdo a Carlos Iván Degregori, integrarse a Sendero implicaba, para los jóvenes rurales con educación pero con escasas esperanzas de progresar: “la posibilidad concreta de ascenso social por la vía del (nuevo) estado senderista. La militancia en SL puede ser vista entonces, también como un canal de movilidad social” (*Cosechando tempestades* 134).

El profesor de esta novela no es la excepción, en varios momentos subraya que enseñar política a sus alumnos era una labor esencial, los abusos e injusticias

⁸³ “Esta casa de estudios se convirtió en el principal agente modernizador de la región, activando la idea de que solo con la educación podía salirse de la miseria y de la marginalidad histórica. En pocos años, todos los sectores sociales, pero especialmente los campesinos, depositaron en la universidad sus anhelos de ascenso social. No sólo una buena parte de su estudiantado provenía del mundo rural, sino que los alumnos solían realizar sus prácticas profesionales en las comunidades campesinas y escribían sus tesis interpretando la realidad local”. (Vich *Poética del duelo* 27).

debían dar a conocerse para que en el futuro se rebelaran contra quienes los cometían. Consideraba que:

El verdadero maestro debe de enseñar a la juventud la mismita verdad de las cosas porque sino todo lo que anhela nuestro pueblo se va a ir a la mismita mierda, con tanto abuso y explotación de aquellos jijunas que se encuentran arriba, entre las castas dominantes, quienes son pues carajo los que siempre han estado jodiendo y destruyendo los derechos más elementales del ser humano, así como todo principio cristiano de los que tanto nos han hablado y predicado los taita curas hipócritas, perros servidores de la gente adinerada, o sea de la burguesía y de la oligarquía, y esta es una de las tantas causas por las que nuestro pueblo se ha alzado en armas, lo que es una lógica y natural reacción, en defensa de nuestros derechos conculcados, pues como se sabe la peor violencia es aquella violencia que se ejerce desde el poder militar y económico, basada en la prepotencia y el abuso, y ello pues engendra el resentimiento y la rabia popular, y por eso nuestra violencia desde abajo no es otra cosa que una violencia legítima en defensa de nuestros derechos (Zuzunaga 314).

En unas pocas líneas se condensa el pensamiento del profesor. En ellas manifiesta su total repudio al abuso y la explotación de la clase privilegiada y expone la que considera que es la verdadera labor de los profesores. Antonio es un personaje coherente, sin embargo, también es desmedido, a veces parece rayar en lo absurdo, repite frases hechas y lugares comunes (en su opinión los pobres siempre son bondadosos y los ricos son mezquinos), por momentos pareciera que no tiene argumentos propios. Es el personaje menos logrado, a mi modo de ver. Su discurso es repetitivo, mecánico y poco convincente. Además, su insistencia puede ser interpretada como el deseo de adoctrinar a Tomascha, para que piense como él.

En el joven, tal vez por la inocencia propia de su edad, las ideas de Antonio ejercieron una enorme influencia. Lo marcaron tanto que provocaron su despertar político. Como no tenía una ideología sólida, las absorbió fácilmente. Si a esto le

sumamos que se daba perfecta cuenta de las diferencias sociales que lo rodeaban,⁸⁴ puede entenderse cómo el personaje fue forjando su personalidad y se hizo inminente su integración a Sendero Luminoso.

Tomascha ya no podía tolerar tantas infamias, le resultaba muy complicado quedarse callado ante los abusos de patrones y autoridades, estaba decidido a hacer algo para poder cambiar esa situación, quería luchar para conseguir justicia e igualdad y para vengar la muerte de su hermano Constantino, quien había sido asesinado debido a que don Abraham lo había acusado injustamente de ser terrorista. Aquí puede verse otro caso en el que, junto con un motivo político, hubo uno personal para enrolarse en el grupo guerrillero.

En el capítulo XI, Tomascha ya forma parte de Sendero, y a partir de ese momento se nota una progresión dramática del personaje: su carácter y personalidad cambian, se vuelve más fuerte y valiente. Incluso modifica su manera de hablar, no se refiere a sus compañeros como terrukos, sino como guerrilleros del Ejército popular del Perú y pide que ya no lo llamen Tomascha, sino Tomás.

Sin embargo, su adaptación a la vida guerrillera no fue sencilla, era duro recorrer largas distancias en un terreno agreste en medio del frío y del silencio de la sierra, y lograr vencer los nervios que le provocaban las armas y los combates.

⁸⁴ Tomascha sabía que la desigualdad era causada por otras personas, que “los pobres no somos pobres porque queremos o porque taita Dios lo quiere así, no señor, sino que así es que lo disponen otros jijuayputas, que a costa de nuestro sudor y sufrimiento se dan la gran vida, que por eso hay tanta gente pobre que está comiendo basura, mientras que hay también unos pocos jijunas que comen manjares celestiales” (Zuzunaga 133). Además, sabía que la forma en la que se manejaba la religión en su país perpetuaba las injusticias: “son precisamente esos pitukos los que más se benefician con esa cojudez de la religión, porque le diré que hay que ser cojudo para aceptar eso de que el pobre es pobre porque taita Dios lo dispone así, y el rico es rico por lo mismo [...] que nadie me venga con que eso de que los platudos son platudos porque han trabajado como esclavos y les ha costado sudor y sacrificio juntar sus riquezas. Eso no, sino que yo creo que todo lo han conseguido de puro pendejos, gracias a la astucia y al robo que en eso sí que son especialistas” (Zuzunaga 134).

Los vínculos familiares de un miembro de Sendero estaban prohibidos, por eso sólo en contadas ocasiones Tomás pudo ir a visitar a su mamá, a quien le confesó que se sentía culpable por muchas acciones que debía hacer como guerrillero y que no comprendía algunas de las decisiones tomadas por el grupo, por demás jerarquizado. Como ejemplo, le habla de lo sucedido en el pueblo de Ankawasi, a donde llegaron para hacer una asamblea popular, pero “al no encontrar ninguna autoridad a quien difuntear... solamente mataron a uno de sus mismos compañeros... y eso solo por haber robado unas zapatillas nuevas a un comerciante pobre” (Zuzunaga 85). Tomás creía que la violencia los estaba enloqueciendo.

No obstante, en lo que sí estaba de acuerdo era en las acciones de venganza contra los ricos y abusivos. Los senderistas iban de pueblo en pueblo ajusticiando a las autoridades y haciendo pagar a los patronos que explotaban a sus trabajadores. De hecho, Tomás fue el encargado de matar a don Abraham Rojas Pimentel en lo que calificó como su “bautizo de sangre”. Por ello y por otros crímenes, Tomás era perseguido por los militares, por lo que era peligroso que siguiera participando con los insurgentes, además, había sido herido en un enfrentamiento. Por esas razones regresó a casa de su madre para que lo ocultara y curara mientras evitaba ser localizado.

El episodio de los últimos momentos de Tomascha, narrado en segunda persona, tiene una gran carga emotiva. El personaje caminaba sin saber a dónde lo estaban llevando. Recordaba su infancia, su hogar, su familia y sentía un “desamparo infinito”. No lo dejaban detenerse ni por un segundo, él sólo los maldecía: “son unos *sapaypa wawan*: hijos del demonio”. Aún tenía muy frescos en la memoria los gritos y las amenazas, las imágenes de cómo lo habían golpeado a él y a su madre y la violación a su hermanita. Junto con otros compañeros fue llevado al borde de un barranco en donde lo obligaron a cavar su propia tumba. En esta parte el relato la segunda persona intensifica el tono dramático:

Una vieja pala cae a tus pies. *Empieza a cavar, hijo de puta*. Un culatazo en la espalda te obliga a obedecer. *Mamá, mamacita linda*. El recuerdo distante de una caricia maternal te acoge y se torna en llanto incontenible. Sabes que has llegado al final del viaje. La última vez que te golpearon fue cuando te sacaron de tu choza. *Te jodiste, terruco de mierda*. Tus padres gimotean como perritos apaleados. Caen de hinojos frente a los soldados. *No se lo lleven, taititos*. Se arrastran y se abrazan a las botas. Imploran piedad (Zuzunaga 216).

En varios momentos de la novela, los militares actúan con intimidación y sin tener consideración con la familia de los acusados, cuyas súplicas no son exitosas.

La madre de Tomascha sospechaba que un habitante del pueblo, Anacleto Quispe, había sido su delator porque existía entre ellos una vieja rivalidad por una mujer. El mismo Tomascha confirma que no sólo fue él quien dio aviso de su paradero, sino que fue su asesino: “el *Tinkuq Chaki*, Anacleto Quispe, ya sin el pasamontañas en el rostro, parado al borde de la fosa, con las piernas abiertas, con una mueca de odio entre sus labios, abre fuego sobre ti” (Zuzunaga 217). Con este caso el lector percibe un ejemplo más de la violencia horizontal, entre iguales. La guerra dividió a la sociedad andina de manera tan profunda que uno y otro bando tenían que matar a sus conocidos, a personas con las que habían crecido o incluso a sus familiares.

José Carlos

Otro personaje que permite conocer la perspectiva de un senderista es José Carlos “Carluscha”, quien, además, nos muestra un enfoque diferente. Es un guerrillero atípico, no es muchacho pobre como Tomascha, por el contrario, pertenece a una de las familias más ricas de la zona. Es el hijo de don Cipriano, uno de los gamonales más poderosos que, junto con don Abraham, es descrito como un hombre vil y abusivo que contaba con el respaldo de las autoridades para mantener sus privilegios.

Su hijo no podía ser más diferente, era sencillo, estudioso y dedicado, lo describían como “de buenos sentimientos y amante de la justicia”. Incluso, se enfrentaba a su padre cuando éste abusaba de los trabajadores. Dedicaba buena parte de su tiempo a enseñar a leer y a escribir a los campesinos porque pensaba que podría abrirles los ojos con las lecturas: “lo que les he leído es un fragmento de la novela de Ciro Alegría. Fíjense que, desde que se escribió este libro hasta la fecha, las leyes casi nada han cambiado. El indio o el campesino sigue siendo blanco de injusticias, jodido, soportando abusos y antojos del gobierno” (Zuzunaga 167).

A Carluscha le gustaba escribir, de hecho es el autor de un libro de relatos titulado *Cuentos en tiempos de guerra*. Un aspecto estructural muy interesante y que merece destacarse es la presencia de esos catorce cuentos intercalados a lo largo de *La noche y sus aullidos*. En ellos se abordan distintos aspectos de la guerra en Ayacucho, como las torturas cometidas por los soldados, los hallazgos de cadáveres, la complicidad entre autoridades y patronos, el miedo de la gente ante la llegada de los militares y de los senderistas, la leva forzosa, los infiltrados en uno y otro bando, entre otros temas. Todos los relatos, en palabras de Carluscha, tenían una intención realista, quería que fueran: “un fiel reflejo de todo lo que está aconteciendo en nuestro pueblo, es un documento muy valioso” (Zuzunaga 70). Esto quizás es una insinuación del propio escritor acerca de que para él la literatura es también una herramienta de lucha, tiene un valor como documento y un deber de denunciar.

Carluscha estaba convencido de que se debía combatir para terminar con la pobreza y las injusticias. En un acto de total coherencia con sus ideas, renuncia a su vida de privilegios y se integra a Sendero Luminoso, pues consideraba que un verdadero revolucionario era:

Un hombre que sólo sirve a la revolución, sin lazos que le unan a nadie, sin sentimientos y sin siquiera tener un nombre, su única pasión es hacer la

guerra popular y si sigue viviendo en esta sociedad desigual y corrupta es solo con el afán de destruirla y para conseguir esto está incluso dispuesto a morir en la empresa (Zuzunaga 167).

Los guerrilleros aprovechaban el entusiasmo de personas como Carluscha para reclutar miembros a lo largo del país. En distintas regiones encontraron jóvenes que aceptaban asistir a las llamadas “escuelas populares”, en donde los preparaban ideológica y físicamente para la lucha armada. Los convencían de que el partido los necesitaba para eliminar el “capitalismo burocrático y semi-feudal existente” e instaurar un nuevo poder encabezado por Abimael Guzmán. Carluscha fue uno de estos jóvenes comprometidos que pasó a la vida clandestina, pero poco tiempo después fue asesinado en una emboscada militar.

Por último, cabe señalar que, al igual que en *La hora azul*, en la novela es mencionado el líder senderista, Abimael Guzmán. Es descrito como un excelente profesor de filosofía de la Universidad de Huamanga y como: “un hombre bien empapado de todas las obras de Marx, Lenin y Mao [...] sumamente persuasivo y preciso en sus debates ideológicos” (Zuzunaga 438-439).

Los campesinos ayacuchanos, por su parte, construyen la imagen de Guzmán a partir de sus acciones y de las opiniones de quienes lo conocían. En general, éstos sólo tenían comentarios positivos que rayaban en la admiración y el fanatismo porque no había ni el menor atisbo de reprobación hacia sus acciones, como se percibe en la siguiente cita:

Dizque ese señor era una persona muy buena y respetuosa... una persona muy educada, atenta y servicial... ese hombre tenía un gran corazón, tan grande que trataba a todas las personas humildes con harta veneración y respeto, incluso a los mendigos los abrazaba y les daba palabras de aliento... Les decía dizque que tuvieran paciencia, que muy prontito todo esto iba a cambiar para bien de los pobres y la humanidad (Zuzunaga 120-121).

Los personajes que se involucran en la guerrilla -el profesor, José Carlos y Tomás- comparten algunas características, tales como la radicalidad de sus ideas, la firmeza en sus pensamientos, la inocencia de pensar que podían lograr sus objetivos (como acabar con la pobreza y la discriminación) y el fracaso, pues no puede obviarse que ninguno logra cumplir su sueño, todos fallecen en el intento.

Sobre la manera en la que los senderistas son representados en esta novela, vale la pena señalar que cuando aparecen en grupo, como cuando se habla de “los senderistas” o “los guerrilleros”, no logran ser complejos, se quedan planos. Sin embargo, cuando son personajes individuales y se presentan sus historias personales, son redondos, lo que permite una mirada más humana. Como ya se ha comentado, en el conjunto de obras sobre el tema no suelen ser representados de esta forma, sino que se cae en los extremos. Zuzunaga hace, en cambio, una construcción ficcional de los rebeldes muy equilibrada y crítica.

5.2.3 Militares

Una vez revisada la manera en que los senderistas son ficcionalizados, este apartado se enfocará en la contraparte: los militares. En primera instancia sobresale que, a diferencia de *La hora azul*, en donde los militares tienen voz y un peso fundamental (recordemos a Chacho y a Guayo), en *La anoche y sus aullidos* no hay personajes de los que se conozcan sus historias particulares. Pocos militares están nominados, son un conjunto, no como los senderistas y las víctimas analizadas anteriormente, que tienen nombres e historias personales definidas.

En general, los miembros del ejército son representados como personas despiadadas y abusivas. En varios momentos se narran sus arbitrariedades y el miedo que causaban en la gente cuando llegaban a sus pueblos: “Nadie se atrevía a mirar de frente a esos *maqtillos* que parecía que estaban decididos a todo; sus voces salían troncas y sus movimientos eran enérgicos y decididos” (Zuzunaga 205).

Diferentes personajes relatan que los militares arrasaban con cualquiera que pareciera sospechoso de ser terrorista. Su método de prevención era matar a hombres jóvenes antes de que ellos los mataran. Temían que, si bien en ese momento no pertenecían a Sendero Luminoso, posteriormente lo hicieran. Un soldado confiesa que muchas veces capturaban personas al azar:

La consigna era traer prisioneros a la guarnición para hacerlos cantar, a punta de torturas, antes de matarlos y enterrarlos en fosas comunes. Y no podíamos dejarlos vivos porque usted sabe: *muerto el perro, se acabó la rabia*. Muchacho que veíamos, caray, tenía que ser apresado, antes de correr el riesgo de que fuesen reclutados por Sendero Luminoso (Zuzunaga 471-472 énfasis mío).

En sus incursiones también aprovechaban para robar las pertenencias de valor, matar a los animales y golpear al resto de los hombres.

Mención aparte merece la violencia de género,⁸⁵ en especial las violaciones grupales de mujeres y niñas: “por sobre quienes desfilaba todo el comando, por turnos, empezando por mí, o sea por orden de rango, y eso lo hacíamos antes de matarlas a bayonetazos” (Zuzunaga 470). Muchas de estas violaciones terminaban en embarazos y, como consecuencia, en los pueblos andinos crecieron muchos niños sin padre, quienes eran la huella más palpable de los efectos de la guerra

⁸⁵ La violencia de género incluye violaciones (los datos del informe de la CVR, tomo V capítulo 1, indican que en promedio las víctimas de violaciones fueron mujeres entre 10 y 29 años de edad, aunque también hubo niñas más pequeñas y ancianas, y fueron llevadas a cabo en su mayoría -83%- por agentes estatales,) prostitución forzada, unión forzada, esclavitud sexual, abortos y embarazos forzados. Además, durante el gobierno fujimorista (entre 1996 y 2000) y en el marco del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación familiar, a muchas mujeres (se calcula que aproximadamente fueron 314, 605) se les quitó el derecho a la reproducción al ser esterilizadas sin su consentimiento y fueron sometidas a hostigamientos, chantajes y amenazas (pago de multas, penas de prisión o cancelación de ayuda alimentaria) de parte de personal médico para llevar a cabo los procesos quirúrgicos que les impedirían tener hijos. Es importante señalar que los hombres también fueron víctimas de violaciones sexuales, aunque el informe no lo cataloga con ese nombre, sino como una modalidad de la tortura.

para sus madres, tal como Miguel era para Miriam en *La hora azul* y Jorge Luis para Anatolia.

En estos episodios vemos las mismas prácticas cometidas por el teniente Ormache y sus hombres en el texto de Cueto, las cuales otorgan una gran crudeza a las dos obras. Aunque cabe destacar que en esta novela se percibe la violencia de género no sólo durante el conflicto, sino antes de él, cuando se abordan las condiciones en las que las mujeres indígenas eran tratadas por sus patrones. Un ejemplo claro es el caso de Anatolia, quien tras sufrir diversos abusos y ser violada por Jorge Luis, debe enfrentar sola el embarazo y la crianza de un hijo. Posteriormente, como se pudo ver, vuelve a ser víctima de la violencia y le es imposible sobrevivir.

En *La noche y sus aullidos* muchos militares justifican sus acciones diciendo que sólo hacen lo que les habían enseñado durante su entrenamiento, en el que la prioridad había sido inculcarles odio a los subversivos, a los campesinos y a los habitantes de la sierra, lo cual denota el racismo imperante.

Una de las pruebas por las que tenían que pasar, con el fin de que desarrollaran al máximo su capacidad para la crueldad, era el llamado “bautizo de sangre”, una especie de ritual profano con una fuerte carga simbólica: consistía en degollar a un perro vivo, sacarle las vísceras, el corazón y los ojos, y, finalmente, chuparle la sangre. Con esto suponían lograr que: “el sentimiento se les escape del cuerpo y en su lugar se coloque una crueldad sin límites. Los hacen pensar que ellos no son seres humanos, sino fieras salvajes, sedientas de sangre” (Zuzunaga 396).

Una vez en la zona de conflicto la prueba pasaba a otro nivel, tenían que hacer lo mismo con personas. Cuando los soldados capturaban a sus prisioneros llevaban a cabo torturas aterradoras, a las que se dedican varias páginas en la novela. El autor no limita las descripciones ni escatima en los detalles cuando se trata de estas prácticas. La carga de violencia es excesiva, abrumadora. Sirva la siguiente cita

para observar esta idea, es un diálogo entre Clemente y otro campesino que le cuenta los rumores que ha escuchado:

Dizque, primero introducen al prisionero en un cilindro diagua, de cabeza, con las manos atadas atrás y así lo tienen por un buen rato, hasta que está a punto de augarse y lo sacan y le preguntan, y si no quiere hablar le siguen metiendo nuevamente en el cilindro... A eso dizque los soldados lo llaman "el submarino" [...] ¿Y hay otra forma de tortura?...Claro, la parilla... ¿Y cómo es eso? ¡Cuéntemelo!... Consiste en colocar al prisionero sospechoso sobre un somier de catre metálico, el que sialla conectau a unos cables de electricidad a allí se le rocía con agua y se le da descargas eléctricas [...] y nues solo eso, Clementicha, sino quia y también otras formas de torturas. Por ejemplo, "el magneto" que es cuando al sospechoso se le mete electricidad en los testículos o en la vagina si es mujer; "la colgada" que es cuando al prisionero se le cuelga de las muñecas, con los brazos puestos por detrás; "el trapo" que es cuando al sospechoso se le tapa con un trapo mojavu la cara y se le rocía agua hasta semiaugarlo... Púchika, ¿y cómo sabe usted todo esto?... Es que hay prisioneros quian lograu salir de esto por reclamo de sus familiares o por presión de las altas autoridades (Zuzunaga 103).

El hecho de que un par de campesinos conociera los nombres y las implicaciones de los procesos de tortura indica que, a esas alturas, el territorio ayacuchano ya estaba totalmente embebido por la guerra. Por otro lado, la descripción minuciosa de las torturas revela el grado de violencia que sufrían las víctimas.

En la novela algunos militares enloquecen frente al poder que tenían en sus manos y que nunca habían imaginado, lo que ocasiona que tengan un complejo de superioridad asombroso.⁸⁶ Otros, los más radicales, se olvidan casi por completo de cualquier rastro de humanidad, por eso son representados como máquinas, sin sentimientos de culpa ni remordimientos de ninguna índole, capaces de ejercer violencia no sólo contra los sublevados, sino contra campesinos o sus propios subalternos. Sólo en el último cuento escrito por José Carlos, titulado "Muerto el

⁸⁶ Por ejemplo, uno afirmaba: "Uno es como un dios; llega a la altura de nuestro Señor todopoderoso. La autosuficiencia te hincha el pecho y te hace sentirte como un emperador romano" (Zuzunaga 153).

perro, se acabó la rabia”, hay uno que muestra su arrepentimiento. El protagonista es un ex militar que se describe a sí mismo como:

Un asesino, un hijo de puta. Sí, un chucha de su madre que, en las zonas de emergencia, hizo cosas terribles. [...] Sólo pensaba en matar nomás, en ver sangre, en acabar con todos los terrukos de mierda, aunque para eso tuviera que exterminar a toda una población de indios... ¿Ve? ¿Ahora se explica por qué yo me encuentro en este estado muy calamitoso? ¡Es, pues, porque tengo la conciencia hecha una misma mierda, hecha una podredumbre! (Zuzunaga 472).

Al igual que Ormache, este militar sobrevive a la guerra y lamenta sus acciones. Otro punto en común es que alguien cambia su forma de pensar, tal como Miriam había hecho con Ormache, esta vez un niño lo deja “con una sensación extraña en el cuerpo” que impide que lo torture. Pero son casos aislados, la mayoría de los militares, al igual que Chacho y Guayo de *La hora azul*, no muestran la más mínima señal de arrepentimiento.

5.3 Vínculos intertextuales y culturales

Uno de los aspectos más interesantes de la novela es el vínculo que establece con su tradición literaria. En este sentido me parece que *La noche y sus aullidos* es heredera de la obra de José María Arguedas, quien tenía un profundo conocimiento de la cultura y cosmovisión quechuas.

En primer lugar quiero hacer énfasis en los lazos intertextuales que el autor establece con obras de la literatura andina, pues es sintomático de la tradición en la cual quiere situarse.⁸⁷ Además de *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, que se mencionó en el apartado de José Carlos, aparecen el cuento “La agonía de Rasu

⁸⁷ Tanto Alegría como Arguedas son considerados los máximos exponentes de la literatura de tema indígena del Perú en el siglo XX, aunque se ha señalado que el segundo supera ampliamente los preceptos de esta vertiente.

Ñiti” y la novela *Yawar Fiesta*⁸⁸, de Arguedas. La relación con ellas no radica sólo en los temas, sino en la forma, por lo que hay una evidente influencia literaria. Se trata de una intertextualidad explícita: por referencia en el caso de la novela de Arguedas, de la que se menciona el título; y por cita textual⁸⁹ en el caso de *Ciro Alegría*, de la que al mismo tiempo se hace un desarrollo explicativo.

Con el cuento existe una relación de intertextualidad por paráfrasis. El relato aborda la historia de un danzante de tijeras -tema que, como se verá más adelante, ocupa un lugar significativo en la novela- de nombre Pedro Huancayre, “Rasunñiti”, quien en sus últimos momentos de vida, danza en una especie de ceremonia para transferirle a un discípulo, “Atok’ sayku”, el espíritu de su *wamani*⁹⁰ que lo ayudó a convertirse en uno de los mejores bailarines. El genio de cada danzante dependía de su *wamani* y el de Pedro era uno grande con nieve eterna que tenía como espíritu a un cóndor gris. Toda esta historia es relevante para el capítulo X de la novela.

Por otra parte, aunque no está mencionada de manera explícita como en los casos anteriores, me parece que, en cuanto a la construcción textual, hay una relación profunda con otra obra de Arguedas, su última novela publicada póstumamente, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*,⁹¹ la cual está creada de manera fragmentaria: la diégesis se intercala con diarios personales en los que se narran las dificultades en

⁸⁸ La novela *Yawar fiesta* narra los conflictos entre *mistis* e indios en torno a la legitimidad de las corridas de toros en la zona andina peruana. Los *mistis* quieren prohibirlas por considerarlas un espectáculo bárbaro y los segundos las defienden por lo que tienen de tradición cultural.

⁸⁹ Se cita un fragmento del capítulo “Rosendo Maqui y la comunidad”.

⁹⁰ Para las comunidades andinas un *wamani* es un dios montaña.

⁹¹ La novela denuncia el proceso de modernización del puerto de Chimbote derivado del impulso a la pesca. Aborda el proceso de migración de población andina que llegó al puerto atraída por esta industria y que tuvo que dejar sus pueblos y sus tradiciones ya que vivir en una urbe implicaba sumergirse en la modernidad y el capitalismo que les imponían, con lo que, según Arguedas, había una pérdida de identidad cultural.

el proceso de creación de la propia obra y algunas cartas. El título mismo denota el interés del autor por las tradiciones indígenas, proviene de una leyenda quechua que habla de dos zorros originarios de las dos regiones en las que se dividía el mundo: la de abajo, cercana al mar, y la de arriba, en las montañas, es decir, simbolizan la manera en la que Perú está dividida no sólo geográfica, sino socialmente, aspecto que también inquieta a Zuzunaga. Otro punto en común es que en la novela no hay un protagonista, pues al igual que en *La anoche y sus aullidos* desfila una gran cantidad de personajes.

El camino literario seguido por Zuzunaga es el que antes inauguró Arguedas. Los dos escritores enfocan sus trabajos en el mundo indígena, pero, a diferencia del indigenismo tradicional que lo hacía desde una postura paternalista, ajena y distante, idealizándolo o viéndolo como un universo exótico, ambos lo hacen con una mirada interna. De ahí que Zuzunaga sea, al igual que Arguedas, “un mestizo que habla desde dentro” (Huamán 45). En Zuzunaga, autor de origen ayacuchano que escribe de y desde ese contexto, se percibe la existencia de un interés genuino en abordar la realidad -cultural, económica y política- indígena sin descuidar la calidad estética. Los personajes de *La noche y sus aullidos* hablan desde dentro de ese otro mundo del que Adrián Ormache en *La hora azul* sólo es un novel espectador. Estos escritores no se aproximan al mundo indígena desde una perspectiva blanca y lejana (como podría ser el caso de Alonso Cueto).

De esta manera se observa el paralelismo entre sus propuestas literarias, en ambas hay una auténtica vinculación con el universo oral indígena, la cosmovisión andina no es un pretexto, sino que tiene un peso fundamental, se vuelve forma.

Los puntos en común con la obra arguediana no se reducen, entonces, al tema (problemáticas de los indígenas o la vida cotidiana en la zona andina), van mucho más allá. La influencia se aprecia en las técnicas literarias y en los recursos estéticos utilizados por Zuzunaga. Muestra de lo anterior es la presencia de varias voces y

de varios mundos: el de los campesinos, el de los senderistas, el de los militares, incluso el de las canciones. En la novela se incluyen muchos modos de hablar y muchas formas de pensar, recursos que Arguedas utilizó en sus obras, en especial en *Los ríos profundos*, sobre la que Cornejo se preguntaba quién hablaba. Me parece que su apreciación también funciona para *La noche y sus aullidos*: “la única respuesta tendría que subrayar su índole múltiple, dispersa, entreverada, capaz entonces -y por eso mismo- de abrir una amplia gama polifónica que incluye el sutil tejido de dos idiomas” (Cornejo 197).

En ese sentido, considero que en la novela de Zuzunaga la influencia arguediana se nota, sobre todo, en el tratamiento del lenguaje. El autor maneja dos idiomas⁹² y dos concepciones del mundo distintas. Como en la zona donde se desarrolla la historia está presente una composición lingüística diglósica que, en palabras de Martín Lienhard, es “la coexistencia, en el seno de una formación social, de dos normas lingüísticas [en este caso español y quechua] de prestigio social desigual” (147), hay una especial atención en este aspecto. El autor ha explicado que, por ser serrano, conoce a profundidad la idiosincrasia del mundo andino y, por eso mismo, el lenguaje que utiliza es un “castellano quechuizado” (*Pauza*).

La novela podría considerarse como una muestra de “literatura escrita alternativa”, término que el crítico suizo acuñó para referirse a las literaturas que se caracterizan por “la tendencia a articular, de un modo o de otro, la escritura o cultura gráfica occidental con los universos discursivos indígenas o mestizos hasta hoy predominantemente orales” (Lienhard 95).

Estos textos son de naturaleza híbrida, dan cuenta de que el contacto entre dos universos culturales -uno hegemónico, europeizado y escrito; y otro marginal,

⁹² En *La noche y sus aullidos* el bilingüismo está presente a lo largo de toda la novela, se incluyen palabras en quechua que son traducidas para el lector.

indígena, oral y popular-, si bien ha sido conflictivo, también ha permitido intercambios. Son, entonces, textos que dan testimonio de la convivencia, oposición e interacción de dos prácticas literarias: escritura y oralidad, y de dos mundos: el andino y el occidental. En este sentido, Lienhard dialoga con Ángel Rama y su concepto de narrativa transculturada y con Antonio Cornejo Polar y su propuesta de literatura heterogénea, puesto que ambas etiquetas “aluden a una práctica literaria alternativa que ofrece cierto espacio a la voz de los marginados” (20).

La noche y sus aullidos forma parte de una literatura escrita alternativa sensible a la oralidad indígena y campesina. Esa sensación de oralidad es generada a través de monólogos, diálogos, gritos, soliloquios y canciones. Incluso el lector puede percibir, como señala López Maguiña, que por momentos tiene más peso el habla de los personajes que las acciones o las intrigas (Discurso 68).

Lienhard subraya que la oralidad en las sociedades amerindias: “fue- y sigue siendo- un sistema semiótico complejo, multimedial, que se apoya(ba) no sólo en la comunicación verbal oral, sino en los medios -plásticos, gráficos, coreográficos, gestuales, musicales, rítmicos- más variados” (32). Es decir, una literatura atenta a la oralidad indígena no sólo incluye palabras en quechua, sino que respeta la manera de hablar del otro, su ritmo, su entonación, su tono poético y sus modismos, y rescata lo que otros medios, como las canciones, expresan.

En la novela de Cueto la línea narrativa es sencilla, pero, ya se mencionó, *La noche y sus aullidos* tiene un orden discontinuo, lo que me lleva a pensar que tiene similitudes con lo que Cornejo identifica como literatura oral, la que no se ajusta a los cánones de la literatura escrita: ordenada y con un principio y un final claramente definidos. Para el crítico peruano estas diversas maneras de narrar y de organizar los relatos tienen que ver con: “la variedad cultural de las conciencias históricas y las muchas maneras que los distintos sujetos socio-étnicos tienen de recordar lo sucedido en el tiempo y de conferirle realidad y legitimidad por el

escueto recurso de recordarlo" (*Escribir en el aire* 44). Debido a la manera en la que los personajes recuerdan el pasado tan cercano, la estructura y el tono de la novela de Zuzunaga se acerca al estilo oral: fragmentado, con saltos espaciales y temporales, con muchas voces, con varias historias simultáneas y con la mezcla de registros en la que predomina la manera de hablar de la zona andina.

Hay varios ejemplos de lo anterior, el más claro es el diálogo entre Clemente y el periodista. Éste transcribe las palabras de su interlocutor conservando el tono de la expresión oral, respetando su idiolecto, inflexiones quechuas, giros tonales y construcción de frases, incluso los excesos de conjunciones causales y la pronunciación incorrecta de algunas palabras. Lo deja hablar en todo momento, sólo se limita a orientar el discurso narrativo, lo guía y lo encauza cuando hay digresiones. Que sea Clemente, un campesino iletrado, quien lleve el peso de la narración significa, como dice Lienhard: "una apropiación de la palabra de los sectores marginados" (169).

Además de que el autor construye un relato que recrea tanto el modo de hablar de los indígenas como su forma de ver el mundo, también incluye una amplia gama de voces que habían sido silenciadas o que no ocupaban un lugar preponderante en la literatura "post CVR": los campesinos ayacuchanos. Una de ellas es la de Clemente, quien lleva a cabo la labor de recrear la memoria colectiva con un gran esfuerzo, ya que la memoria no es estática, se mueve y hay que ir a buscarla aunque duela. Su mayor temor era que se le olvidaran las cosas, forzaba a su memoria para no dejar escapar ningún detalle, como puede verse en el siguiente fragmento en la que se nota el tono poético:

Paloma desmemoriada es mi cabeza terca e ingrata que no quiere volver al pasado pero que yo, apretando con fuerza los ojos y forcejeando duro con el olvido, puedo todavía meter un poquito de luz en mi cabeza oscura y le cuento lo que le estoy contando, y eso que no quiero recordar este recuerdo porque fue toda una desgracia (Zuzunaga 399).

La novela es polifónica, articula varios discursos de procedencia oral y escrita para interpretar la realidad no sólo desde un punto de vista, sino desde varios superpuestos al mismo tiempo, lo que permite un acercamiento desde diferentes ángulos. Todas las voces que hablan estuvieron involucradas en el conflicto de alguna manera, lo vivieron como víctimas, testigos o victimarios. Este recurso moldea la estructura y obliga al lector a estar atento, a no perder la secuencia de las historias narradas. Esta es una de las mayores diferencias con *La hora azul*, *La noche y sus aullidos* no se centra en la historia de una familia ni en la recuperación de esa memoria en particular, sino que es un relato sobre la recuperación de la memoria de una comunidad, de ahí que tenga tantos personajes.

Aunque cabe señalar que esta multiplicidad de voces provoca que no todos los personajes tengan la misma solidez. Algunos son hiperbólicos por momentos, sin matices e, incluso, maniqueos, como es el caso del profesor. Tal vez la intención del autor al usar este recurso haya sido crear una sensación de caos, como la derivada de la violencia, y reflejar la intensidad de la guerra y la inestabilidad que provocaba en los pobladores.

En *La noche y sus aullidos* hay una extraordinaria inclusión y un manejo de referencias culturales y de elementos primordiales de la cultura indígena como cantos, historias, leyendas y mitos.⁹³

La música tiene un peso fundamental en la novela: en varios momentos hay referencias a canciones, a *waynos* y a *harawis*.

⁹³ Entre los mitos destaca el del *pishtako*, un ser diabólico que se aparecía en las montañas. Los habitantes de la zona relacionaban a los militares con *pishtakos* porque desde niños sabían que: “estos eran hombres muy malos, que se apostaban en los caminos solitarios para asaltar a los viajeros y matarlos y, así, extraerles la grasa. Eran, pues, los *pishtakos*, gente que no tenían alma en el cuerpo y que, más bien, estaban pactados con el diablo” (Zuzunaga 256).

El *wayno* es un género musical tradicional de la zona andina y un elemento identitario para su población. Es cantado en español, en quechua o en ambos y suele bailarse en pareja. Debido a las migraciones hoy existen *waynos* nativos o rurales y mestizos o urbanos. También ha recibido diversas influencias que lo han ido transformando, se ha enriquecido con otros estilos musicales, otras tradiciones, otras lenguas y otros instrumentos.

En los *waynos* los temas -que van desde el enamoramiento y el cortejo, hasta la estimulación de la resistencia a las injusticias y la burla de los poderosos- son tratados con una gran riqueza poética.

Aparte de tener una función estética, tiene un valor histórico. El *wayno* es descrito por Carlos Huamán como: “un recurso artístico con el que se puede representar la memoria y la cultura popular de los pueblos; es, además, expresión estética que hace del testimonio y la historia peruana, fuentes importantes para el conocimiento e interpretación de su realidad” (*Urpischallay* 23). En ellos están plasmados los problemas a los que se enfrenta la población indígena, tales como los procesos de migración, los desplazamientos forzados, el atraso, los bajos salarios, el desempleo, las crisis económicas, la violencia, la inseguridad y el hambre. Entre sus múltiples temas también se encuentran los movimientos sociales. Por eso durante la guerra se compusieron *waynos* que daban testimonio de la tragedia que estaba sucediendo. Asimismo, Huamán -junto a Arguedas- afirma que los *waynos* son una manifestación de oposición cultural y de pervivencia frente a las imposiciones del blanco-*misti*” (*Pachachaka* 155).

A continuación se citan algunos ejemplos⁹⁴ presentes en la novela de Zuzunaga. Hay cantos alegres que se asocian con el carnaval:

⁹⁴ Todas las canciones que se insertan en la novela existen. El autor no las inventa, las retoma de la cultura popular.

*Si tu marido es celoso
Dale un pedazo de hueso;
Hasta que chupe el hueso
Cholita, vámonos conmigo (Zuzunaga 57, 92).*

*Mira, mira, qué alegría,
Flor de margarita,
Carnavales ha llegado
Ojitos, ojos de capulí,
Eres la dueña de mi vida (Zuzunaga 92).*

Y hay otros tristes, muchas veces relacionados con el desamor:

*Espumita del río
Quisiera ser
Para que, de ese modo
Pudiera desaparecer (Zuzunaga 158).*

*Tarukita corredora
De las altas punas,
¿Por qué tan temprano,
Sin motivo, piensas olvidarme? (Zuzunaga 188).*

*Con qué estrella habré nacido
Para estar en esta tristeza
Árbol sin hija, flor sin aroma,
Noche oscura, eso soy yo... (Zuzunaga 192).*

*Yerbabuenita que creces
A las orillas de un río
Para qué te he de querer ahora
Si me has de olvidar mañana
Kolkamarkinita pretenciosa
Eres la causa de mi perdición
Mi vida es un tormento
Desde el momento que te conocí (Zuzunaga 257).*

*¿Hasta cuándo seré yo
El blanco del sufrimiento?
Desde mi tierna infancia*

De pesares me alimento... (Zuzunaga 280).

*Yo soy la palomita
Tú eres el gavilán;
Yo soy la pobre presa
De tus arrebatos de amor* (Zuzunaga 413).

Por su parte, el *harawi* es una forma musical que ocupaba un lugar privilegiado en el imperio incaico. A diferencia del *wayno*, no se baila y es cantado por mujeres a coro en momentos de tragedia. Suele transmitir sentimientos de tristeza y nostalgia porque se asocia con despedidas. Cuando son despedidas por muerte se llaman *aya harawi* (canto de/para muertos) y son melodías de dolor que purifican el pecado de los muertos. Los *harawis*, explica Huamán: “en general, reúnen la expresión más profunda del sentimiento doloroso del mundo quechua-andino en la narrativa arguediana” (173). Lo mismo ocurre en *La noche y sus aullidos*, en donde hay, como se ha visto, no pocos momentos de dolor.

Un primer ejemplo es un *harawi* cantado en quechua por unas viejas campesinas (y traducido al español por el autor):

*Amayá sipiykuychu
Cristiano masiykita
¿manachu sunquyq pay?...
¡amayá sipiykuychu, taitallay!
(Por favor, no aniquiles
A un cristiano como tú...
¿Acaso no tiene corazón él?
¿Acaso no es como nosotros él?...
¡Por favor, no lo mates, padrecito!)* (Zuzunaga 161).

El siguiente es cantado en un panteón:

*Cuando yo tenga sed
¿Quién me alcanzará un poco de agua?,
Cuando yo tenga hambre
¿Quién me alcanzara un mendrugo?
¡Ay, mamacita linda!*

¿Por qué me has dejado sola en el mundo? (Zuzunaga: 288).

Por último, Anatolia cantó esto cuando murió su padre:

Ay, papacito lindo

Por qué tú también me has dejado.

¡Ayayay, taitayaitaita!

El pakarito tiene su árbol

El pececito tiene su río

El lucerito tiene su cielo...

¡Ay, malhaya suerte!

¿Y a quién? ¿Yo a quién tengo? (Zuzunaga 336).

Estos dos géneros musicales⁹⁵ ocupan un lugar muy especial en la identidad cultural y el arraigo de los miembros de las comunidades indígenas que aparecen en la novela de Zuzunaga.

La música es un elemento clave de *La noche y sus aullidos*, no está sólo como telón de fondo, sino que forma parte esencial de la narración, complementa y escolta los momentos más emotivos. Está estrechamente ligada a los personajes, a sus sentimientos, a su visión del mundo. Les da fuerza en los peores momentos, les alivia el dolor, les recuerda episodios alegres, los vuelve a la vida. El sonido de arpas y guitarras los ayuda a tranquilizarse, a alegrarse o a sobrellevar momentos tristes, por eso es común que cuando hay escenas de abusos militares los personajes canten. Así, al igual que en *Los ríos profundos*: “la música se convierte en una especie de emisora de mensajes que llegan a lo más profundo de los sentimientos humanos, tocando las fibras de la sensibilidad, produciendo alegría, nostalgia y fuerza para combatir” (Huamán 159). En este caso se intenta combatir la tristeza, la soledad, la violencia y el dolor de la guerra.

⁹⁵ También aparecen otros, aunque en menor medida, como los *yaravíes*, género mestizo que combinó los *harawís* con música española. Clemente le dedicó uno a Anatolia cuando eran novios: “Arañita venenosa, no me mates con veneno; márame, pues, con caricias, ¡quiero morir en tus brazos!” (Zuzunaga 55).

La danza es otro aspecto cultural muy significativo para la vida en las comunidades serranas. Los danzantes de tijeras merecen una mención especial, al igual que en *La hora azul*, en esta novela también se habla de ellos, pero de manera más prolija.

La danza de tijeras combina elementos españoles y precolombinos y es practicada por indígenas en Ayacucho. Arguedas, que le dedicó algunos estudios, menciona que sus raíces se remontan a la época colonial:

El danzante de tijeras fue introducido al Perú por los españoles; muy antiguos mates burilados los describen con una indumentaria hispánica inconfundible que se ha conservado. La denominación quechua de este bailarín constituye una muestra típica de las palabras mixtas (raíz quechua y terminación española), que el indio se vio obligado a crear para nombrar los elementos traídos por los españoles e incorporarlos luego al acervo de su propia cultura. La terminación *k'* forma el participio activo: *danzak'* que significa danzarín o danzante (ctd en Huamán *Pachachaka* 183).

Los danzantes bailan al compás de violines y arpas, en la mano derecha llevan tijeras que chocan entre ellos y cuyos golpes siguen el ritmo de la música. Tienen fama de ser hombres muy valientes porque ejecutan muchas pruebas durante la danza. Se dice que cada uno es “un ser privilegiado que concentra la fuerza mágica de la naturaleza. Un *dansak'* puede concentrar la energía o las características de ciertos animales” (Huamán 285) y, además, “posee ciertos rasgos que le inmunizan del dolor y le permiten realizar proezas únicas” (*Id.* 286).

En *La noche y sus aullidos* se menciona que los danzantes de tijeras siempre iban a Kolkamarka, en especial durante las fiestas patronales, en las cuales se podían apreciar sus habilidades para ejecutar las distintas etapas de sus bailes que incrementan el grado de tensión en cada una: entrada, pasacalle, tonada, pampa-ensayo, alto-ensayo y el *yawar-mayu*⁹⁶ o la prueba de valor.

⁹⁶ *Yawar mayu* significa “río de sangre” y, como se explica en el cuento de Arguedas ya mencionado, es el paso final que existe en todas las danzas de indios.

Los danzantes empezaban desde muy pequeños y, a pesar de que eran admirados, se creía que eran “brujos malos” y que hacían pactos con el demonio porque sólo así se explicaba su impresionante destreza para realizar movimientos acrobáticos:

En las pruebas de valor de danzante, merodea la muerte. Ellos son capaces de inverosímiles piruetas y sangrientos actos: se cosen la boca con alambres, se azotan con espinos enormes, se tragan un sapo vivo [...] Cada danzante tiene un *apu* o un *wamani* que los protege y los libera del miedo y del dolor, durante la competencia de la danza. En retribución, los danzantes les ofrendan pagos a la tierra madre (Zuzunaga 180-181).

La música y la danza son dos aspectos fundamentales en *La noche y sus aullidos*, ayudan al lector no sólo a percibir la forma en la que la población recurrió a ellas para hacer frente al conflicto armado interno, sino que permiten conocer el lugar que estas manifestaciones artísticas ocupan en el mundo indígena peruano y su importante relación intermedial con la literatura. Ya lo señala Carlos Huamán, con respecto a la obra de Arguedas:

Las danzas y las canciones no son ornamento, dotan de color, movimiento y tensión a los momentos clave del proceso creativo. Con las danzas y las canciones se marcan no sólo los diferentes climas y ritmos de la narración, en los que los personajes destapan sus relaciones, conflictos sociales e individuales, sino también la funcionalidad de la naturaleza siempre musical y colorida, partícipe directa de los acontecimientos (*Pachachaka* 301).

Me atrevo a incluir esta referencia porque me parece que Zuzunaga comparte con Arguedas esta visión de la música y la danza. En su novela también pueden apreciarse las funciones que Huamán identificaba en la propuesta arguediana.

5.4 Relación con el pasado

La noche y sus aullidos plantea una compleja relación con el pasado porque es muy reciente y sus huellas están todavía muy frescas. Por eso recordar resulta tan doloroso pero, a la vez, tan ineludible, de ahí que se hagan constantes esfuerzos por rescatar los recuerdos.

En el capítulo anterior se dijo que por su tratamiento de la memoria *La hora azul* era considerada un ejemplo de posmemoria. En este caso, me parece que *La noche y sus aullidos* lo es de una ficción de la memoria. En “The literary Representation of Memory”, Brigit Neumann utiliza el término “fictions of memory” para referirse a textos que representan procesos en los que se recuerda (Neumann 334). Para Neumann las características generales de las ficciones de la memoria son las siguientes:

Characteristically, fictions of memory are presented by a reminiscing narrator or figure who looks back on his or her past, trying to impose meaning on the surfacing memories from a present point of view. Thus, the typical pattern for the literary representation of memories is retrospection or analepsis (Neumann 335).

Las ficciones de la memoria, como un tipo de contradiscurso ficcional, pueden potenciar simbólicamente a los marginados u olvidados por la memoria hegemónica. Además, al reunir múltiples -incluso incompatibles- versiones y recuerdos, ponen énfasis en que existen tantas interpretaciones de un pasado colectivo compartido como personas que lo vivieron, pues lo padecieron de diferente manera y, por lo tanto, también lo recuerdan de manera distinta, con lo que se destruye la idea de una sola memoria.

En este caso, considero que la novela de Zuzunaga tiene elementos de una “ficción de la memoria” por la forma en que está organizado el relato y por la manera en la que recuerda uno de los personajes principales. Clemente vivió la guerra directamente y el presente desde el que recuerda es todavía convulso, por eso el lector nota que le cuesta trabajo narrar, describir lo que ha visto. Sin embargo, aun así decide recordar y hablar, sabe que es necesario hacerlo porque su versión, desde el margen que le da ser un campesino andino, podrá contribuir a la memoria colectiva. Me centro en Clemente porque es uno de los personajes más recurrentes, pero, como ya se señaló, la novela es polifónica y posibilita que el lector conozca

las versiones de muchos otros participantes en el conflicto, tanto víctimas como victimarios y, por tanto, amplíe su panorama sobre el pasado peruano.

La noche y sus aullidos es una pieza primordial del engranaje literario que intenta comprender lo ocurrido, reconstruir una memoria colectiva y participar en el proceso de duelo llevado a cabo desde la literatura peruana. Sócrates Zuzunaga, en palabras de Gustavo Faverón, es uno de los escritores que reconoció el valor de la ficción como diálogo, válvula de escape o puente para abordar las ondas expansivas de la violencia (*Toda la sangre* 34).

Zuzunaga, como escritor andino contemporáneo, es representante de una literatura que poco se conoce fuera de Perú y que ofrece una visión muy distinta a aquella que nos muestran las obras de las grandes editoriales a las que tenemos acceso.

En primer lugar porque el escenario no es la ciudad, sino la sierra. Esta novela revela que el conflicto armado fue una gran ruptura que transformó la vida y fracturó a la sociedad de esa zona, devastada desde antes por las condiciones socioeconómicas. Al tener una estrecha relación con el contexto que ficcionaliza, el autor puede desentrañar la complejidad de una guerra desarrollada en una sociedad heterogénea y desigual.

En segundo lugar por su temporalidad. Aunque fue publicada una vez que la lucha armada había terminado, en ella el conflicto es presente, por eso sus personajes apenas comienzan a llevar un proceso de duelo, les ha faltado tiempo para completarlo. Las heridas, tan recientes, están todavía abiertas. El personaje que lleva a cabo el primer paso de este proceso es Clemente, testigo y víctima que habla de lo ocurrido. Esta es una de las mayores diferencias con *La hora azul*, en donde el personaje de Adrián Ormache es en quien se centra la perspectiva de la historia.

No quisiera dejar de señalar que, a diferencia de *La hora azul*, *La noche y sus aullidos* no es una novela de reconciliación. A pesar de haber sido publicadas con apenas cinco años de diferencia, ésta no pretende sugerir que un pasado reciente, con semejante carga de violencia, es fácilmente superable. Tampoco comparte la fórmula de la mayoría de las obras “post CVR”, cuyas historias se sitúan en una época de posguerra. Aquí no hay distancia temporal con respecto al conflicto, no es posible hacer un balance sobre sus ecos si se están viviendo día a día.

Me parece que Zuzunaga optó por ubicar su historia en plena guerra precisamente con el fin de plantear la imposibilidad de llevar a cabo una reflexión que conduzca a la superación del duelo si aún quedan muchas cosas por decir. Un proceso de duelo exitoso, ya lo mencionaba Avelar, presupone la capacidad de contar una historia sobre el pasado, en este caso debe contarse la de los campesinos que fueron víctimas para poder siquiera pensar en superar este trauma social. De esta manera, Zuzunaga confronta a la literatura de la reconciliación, esa que cubre las heridas sin curarlas y que propone ignorar el sufrimiento de los afectados.

Me gustaría insistir en que uno de los mayores aciertos de la novela es su propuesta de explicar el origen de la guerra y los motivos por los que surgió -y tuvo éxito- Sendero Luminoso. No se dejan de lado las condiciones socio-culturales (de pobreza, injusticia y desigualdad) y la violencia estructural e histórica que condujeron al hartazgo y detonaron la rebelión. *La noche y sus aullidos* ubica a sus personajes en este entorno que otras obras pasan por alto y que fue determinante para que un grupo como Sendero germinara y se expandiera en el país.

No hay duda de que es una novela cruda que muestra al Perú convertido en un despeñadero. En ella la violencia es multidireccional, miembros del estado, grupos insurrectos y ronderos encerraron a los habitantes de la zona en un cerco atroz. Por eso, conforme se desarrolla el conflicto, se percibe una gran confusión en los personajes que no saben qué bando es confiable.

En cuanto a la recepción de la obra, al inicio del capítulo señalé que no existen trabajos académicos formales sobre *La noche y sus aullidos*, sólo se han escrito algunas reseñas en publicaciones de divulgación. Su autor, en una entrevista personal, manifestó las posibles razones para tanto silencio alrededor de su novela y para que no hubiera llamado la atención de la crítica y de la prensa:

A pesar de haber sido galardonada con un premio internacional, no apareció como noticia en los diarios oficiales de mi país. Sólo se difundió la noticia en un diario, en forma sesgada, y en un espacio pequeño. Si el galardonado hubiese sido un escritor de la burguesía, tal vez otro habría sido el tratamiento. Eso ocurre siempre con los escritores que somos de provincia. Por otro lado, mi novela demoró en ser publicada cerca de dos años; en cambio, las novelas de anteriores galardonados salieron a luz a los pocos meses, y en ese mismo año. Amigos que han leído la novela sostienen que, tal vez, fue por el tema de mi obra, un tema tan fuerte y descarnado que reflejaba una realidad tan contundente y brutal, de abuso y asesinato, contraria a la que el oficialismo difundía, distorsionaba y amañaba a su favor. Todos están con miedo de que se sepa la verdad. Los periódicos no mueven ni una pluma, ni una sola hoja, porque se pueden despertar los muertos. Todos esperan que pase el tiempo y se olviden pronto de esta novela, es un verdadero peligro para la «democracia oficial».

La cita anterior me lleva a un último aspecto, el problema de la circulación de la obra y su ubicación en el debate criollo-andino, analizado en el segundo capítulo. Para Zuzunaga, la andina es una literatura que está en desventaja porque es local, circula en una zona pequeña y muchas veces no se conoce fuera de Perú o incluso en Lima, debido a que su proceso de producción y comercialización es muy distinto al de las obras criollas o cosmopolitas. Las andinas son obras más profundas pero, al ser críticas y confrontar los relatos oficiales, resultan incómodas y no son merecedoras de espacios para su discusión.

Esto me remite a Noé Jitrik, quien ha señalado que en los sistemas literarios se presenta una oposición entre obras que lo ratifican y otras que proponen una ruptura. Ésta puede darse en dos sentidos: al interior del texto, es decir, dentro de

su código (por ejemplo cuando se rompen las reglas de un género) o contra el sentido mismo del código, contra una tradición y un paradigma.

La noche y sus aullidos no pertenece al canon de la literatura peruana porque propone una ruptura con el código interno. En la novela no se rompe ninguna convención del género novelístico, lo que se intenta poner en cuestión es el código de la tradición hegemónica de la literatura peruana. Se apuesta por otra tradición, la andina, que ha quedado al margen de ese canon.

El crítico argentino afirma que una ruptura en el sistema literario produce: “una conmoción de su estabilidad, la continuidad trastabilla. Se trata de una amenaza”. (“No toda es ruptura” 16) Por ello la respuesta del sistema es reducirla o neutralizarla, integrarla de manera aparente. En el caso de la novela de Zuzunaga, que él propio autor califica como “peligrosa”, este fenómeno es notorio: permanece como una obra marginal pues, a pesar de haber recibido un premio y haber sido publicada en una importante editorial, no ha tenido circulación ni ha sido reseñada o analizada formalmente.

Ya se ha mencionado que la novela de Zuzunaga no ha tenido una recepción importante por parte de la crítica, la cual tiene un papel fundamental en la configuración de un canon. De acuerdo a Jitrik la crítica:

«Sabe» con certeza distinguir entre lo que está mal o bien hecho, entre lo que es pertinente o no en la obediencia a las leyes de los géneros, entre lo que genera valor en los textos o lo degenera; también sucede con quienes otorgan premios y los justifican y, por supuesto, con quienes favorecen el conocimiento de una obra o ejecutan maniobras de ocultamiento porque, precisamente, esa obra no responde a cánones que deberían haberla orientado (“Canónica” 158).

El hecho de que esta novela no haya sido objeto de estudios es sintomático del lugar que la crítica pretende darle.

Para Jitrik lo canónico es: “lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica” (“Canónica” 153). Por eso atribuye a los textos marginales una dimensión política en la medida en que constituyen una opción respecto del sistema literario. *La noche y sus aullidos* propone una ruptura con el canon de obras literarias sobre el conflicto armado interno; las rechaza por simplistas o por su mirada externa. *La hora azul*, por el contrario, es un texto que cumple de manera rigurosa con las reglas de la literatura “post CVR” y que no se propone romper una tradición sino perpetuarla.

El autor ayacuchano ha comentado que fueron muchos los motivos que llevaron a escritores de diversos orígenes y tradiciones a tratar el conflicto armado en sus obras. Entre todos ellos destaca a los andinos porque, en su mayoría, han apostado por una literatura comprometida⁹⁷ con la verdad y el dolor de la población, al contrario de otro tipo de autores:

Unos lo hicieron soñando quizás con una inesperada fama. Otros lo hicieron sólo por causar gran impacto social y, tal vez, sólo para impresionar a los lectores con su trabajo literario. Muchos de los escritores que lo han abordado lo han hecho desde el exterior, desde la orilla y con ojos de turista,

⁹⁷ En varias ocasiones Sócrates Zuzunaga ha declarado que es defensor y promotor de una literatura comprometida y que, debido a los ideales que profesa y defiende, para él es imposible hacer arte sólo por el arte, “en mi caso es inexorable el que tenga una pluma comprometida con los justos anhelos de nuestro pueblo”. Considera que una literatura valiosa debe tratar temas como la lucha de clases, la miseria y el abuso. De lo contrario la califica como “estupidizante”, es decir, que crea lectores pasivos, sin capacidad de protesta ni de reclamo contra las injusticias y los abusos (“Vorágine”). En este mismo sentido, en una entrevista personal, el autor me comentó que: “Frente a la sangrienta e irresponsable represión militar, en la que morían gran parte de inocentes campesinos y estudiantes o profesores, no me quedó otra manera o forma que tomar una posición de compromiso ante el abuso y las injusticias. Me considero un escritor comprometido con el sufrimiento de mi pueblo. No puedo escribir solo por arte. Para mí, la literatura es un instrumento de lucha, orientado a alcanzar justicia social para todos los oprimidos de mi pueblo”.

son escritores que no han estado en el seno mismo de la muerte y el genocidio y por eso sus libros no reflejan la realidad de lo que en verdad aconteció en Ayacucho. O sea, han escrito sobre lo que no conocen bien y sólo lo han imaginado todo con base en noticias falseadas o amañadas, y eso hace que sus obras no sean creíbles para aquellos lectores que si conocen esa realidad (entrevista personal).

Desde su punto de vista, los escritores andinos han tenido como prioridad exponer lo que en verdad ocurrió en esa guerra. Destaca el trabajo de Óscar Colchado Lucio, Félix Huamán Cabrera, Luis Nieto Degregori, Julián Pérez y Dante Castro.

En cambio, los criollos, desde una visión lejana, han escrito obras⁹⁸ que no profundizan en las causas que la motivaron y son descalificadas por el autor de manera tajante: “son novelas escritas para el comercio barato, los campesinos son unos fantoches o payasos, cuando no una tira de anormales, que están viviendo en la edad de piedra” (*Vorágine*). Es decir, son novelas que ratifican el canon literario peruano.

Comparativamente la literatura andina tiene un público lector menor porque el acceso no es sencillo. En estas condiciones los autores no pueden formar parte de lo que hoy se conoce como literatura mundial o *world literature*, concepto que Damrosch explica de la siguiente manera: “I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original languages” (4).

Estas publicaciones no pasan a otros sistemas literarios, se circunscriben a un lector muy específico por varias razones. El problema de la publicación y distribución de novelas andinas no puede pasarse por alto. Pero, por otro lado, debe mencionarse que, a veces, son los propios autores quienes consideran que un lector de fuera no va a entender lo expuesto. Lienhard señala que esto se debe, en parte, a la

⁹⁸ Menciona específicamente: *Lituma en los Andes, Un lugar llamado Oreja de perro, Abril rojo y La hora azul*.

dificultad de que un lector occidental pueda entender a cabalidad las literaturas escritas alternativas, pues no es posible “captar un mensaje codificado según un código híbrido que incluye un sistema ajeno a su cultura” (206). Estas obras suelen ser, siguiendo con Lienhard, menospreciadas: “vistas como anticuadas, repetitivas, incapaces de enfrentarse artísticamente con un mundo cada vez más complejo” (*Id.* 310).

No obstante, no siempre sucede así, aunque no entendiera por completo las referencias culturales, esto no sería obstáculo para que un lector de fuera se interesara en ellas. Es así que muchas veces son los propios autores andinos quienes rechazan participar en otros modos de circulación y de lectura. Algunos se aíslan, se automarginan del mercado, se niegan a salir de su zona de origen lingüístico y cultural por temor a perder su esencia, no comparten lo que sostiene Damrosch, en cuanto a que: “as it moves into the sphere of world literature, far from inevitably suffering a loss of authenticity or essence, a work can gain in many ways” (6). Es evidente que una obra se lee de diferente manera en su lugar de producción que en otros contextos, pero en ningún caso esto es algo negativo y en ninguno pierde, al contrario, gana con más perspectivas de lectura. Un texto andino podría enriquecerse con otras tradiciones, podría resignificarse con traducciones o penetrando en otros sistemas literarios.

En el caso particular de *La noche y sus aullidos* no se trata de una marginación intencional, pues el autor ha manifestado su interés en que circule fuera de Perú y sea traducida a otros idiomas. La novela propone una ruptura del canon por todos los aspectos ya señalados: como la incomodidad que causa representar el conflicto de manera directa y plantear una reconciliación con obstáculos. Es un ejemplo claro de la marginación de la literatura andina y la consecuente dificultad para acceder a ella, lo cual no deja de ser lamentable porque es una obra en la que se perciben las tensiones del mundo andino y es una interesante muestra de la forma

en la que se ha representado el conflicto armado interno con una visión desde adentro, desde el corazón de dicha zona cultural. Hay muchas ventajas en la circulación de los libros en otras esferas y sin duda valdría la pena que esta obra fuera conocida en otros países y que muchos lectores pudieran tener acceso a ella.

La noche y sus aullidos, con todas sus complejidades (en cuanto al manejo de lenguaje, estructura, polifonía, temporalidad, personajes), propone un proceso de duelo y recuperación de la memoria acorde con lo sucedido, coherente con los niveles y alcances de la violencia. Aquí no hay una mirada condescendiente al mundo indígena y sus sufrimientos, el lector está frente a una novela que reconoce la inviabilidad de una falsa reconciliación, que rechaza la indiferencia de cierta literatura peruana hacia la población andina y sus problemáticas y que apuesta por una literatura heterogénea, alternativa e incluyente.

6. Conclusiones

Recordar un pasado violento y traumático es doloroso pero necesario para comprenderlo y darle algún sentido. No en vano Todorov afirmaba que volverlo inteligible era también tratar de conocernos mejor (*El jardín imperfecto*: 319). En dicho proceso de comprensión, la literatura puede ser de gran utilidad. Al respecto Brigit Neumann señala que:

Literature, as a part of the prevailing processes of creating memory, is endowed with a (memory)-cultural effectiveness and contribute to a new perspectivization of extra-textual orders of knowledge and hierarchies of values. The concepts of memory staged within the medium of fiction may influence the extra-literary memory culture given that they are also actualized by the recipients. Thus, these concepts can influence the creation and reflection of individual as well as collective images of the past. *As a medium of cultural self-reflection, literature -through its aesthetic structure- paves the way for cultural change* (341 énfasis mío).

De acuerdo con Neumann la literatura puede ayudar a reinterpretar el pasado y a reconstruir la memoria colectiva. En los textos ficcionales hay espacio para los recuerdos, para reconocer los daños y las culpas y para ver aspectos de la realidad que no se ven a simple vista o que no tienen cabida en otro tipo de discursos. Son una forma de poner el dolor en la escena pública, hacerlo visible y quizá sanar las heridas.

El conflicto armado interno peruano dejó una gran cantidad de huellas e historias de víctimas y victimarios que necesitan ser contadas. Muchas de ellas han sido retomadas por la literatura -y otras artes- para contrarrestar el silencio, la negación y el olvido impuesto. En este sentido, Gustavo Faverón ha reconocido “el rol de la literatura para resquebrajar el hermetismo absoluto y la radical desconexión producida entre los actores” (*Toda la sangre* 34).

La guerra peruana, hecho histórico multifactorial y polisémico, ha sido tema central en una gran cantidad de obras literarias desde su inicio, en la década de los ochenta, hasta la actualidad. Todas ellas han desempeñado un papel fundamental en la reflexión sobre el pasado reciente, que no tiene que ver con dar respuestas a lo sucedido, pero sí con un proceso de curación y documentación de una comunidad. Asimismo puede impactar de manera individual, pues de acuerdo con Guillermo Niño de Guzmán, la ficción contribuye: “a que cada lector tenga una mayor comprensión como ser humano de su razón de ser y de estar. La ficción puede ayudar a modelar la sensibilidad de las personas transmitiendo diversas emociones suscitadas por hechos de la realidad (45).

Aunque la literatura nunca se refiere directa o fielmente a la realidad, y el mundo que presenta es necesariamente un mundo transfigurado, me parece que sí favorece la apertura de la conciencia y, como se afirma en la cita anterior, impulsa la sensibilidad de los lectores.

Cada obra literaria, como pieza de un rompecabezas, muestra un ángulo distinto de la historia, por lo que ambas vertientes se complementan. Por ejemplo, algunas se centran en la guerra, mientras que otras lo hacen en sus secuelas; unas apuestan por la idea de reconciliación y otras por la necesidad de no caer en una armonía forzada.

Esta investigación no pretende ser una visión panorámica de la literatura peruana sobre el conflicto armado interno, pues me he limitado a dos autores que lo han abordado desde dos tradiciones: andina y criolla. Quise evidenciar que son dos visiones del pasado y dos concepciones del mundo diferentes cuyas contradicciones no pueden ignorarse. Esta elección me permitió, además de tener una perspectiva más completa, mostrar la complejidad tanto de la contienda como de sus representaciones.

Considero que estas dos novelas “post CVR” cumplen una función como dispositivos de memoria, los cuales, de acuerdo a Víctor Vich, contribuyen a reformular, corregir y ampliar las conclusiones del informe final de la CVR y a generar reflexiones sobre la violencia política encaminadas a la superación del duelo.

En ambas obras, que tratan de forma distinta a la memoria, se observa la dificultad para abordar un pasado doloroso. En *La hora azul* la recuperación de la memoria se lleva a cabo de manera individual; en *La noche y sus aullidos* es un trabajo colectivo, ya que la guerra es presentada como una experiencia vivida en comunidad.

Como se ha podido ver, los protagonistas se relacionan con el conflicto de forma diferente: Clemente, campesino ayacuchano, tiene una relación directa, mientras que la de Adrián, abogado limeño, es mediada. La novela de Zuzunaga está situada temporal y espacialmente en plena guerra, tanto víctimas como verdugos hablan desde dentro, intentan recuperar la memoria de manera inmediata. Mientras que la novela de Cueto se sitúa en Lima con la finalidad de explicar una situación familiar. En ella existe un distanciamiento generacional, temporal y espacial; los enfrentamientos ya han terminado, por lo que se adopta la forma de una investigación para conocer sus consecuencias. En *La hora azul* el encargado de buscar las huellas de la violencia es Adrián, él es quien quiere recuperarlas, pero quien las padece es Miriam, la voz del pasado llega con ella, con una víctima. En *La noche y sus aullidos* nadie busca el pasado porque todavía está muy reciente y todas las voces están marcadas. Los ecos del conflicto llegan a través de varios personajes de la zona andina que llevan sus huellas encima de manera explícita y necesitan hablar de ellas.

Tanto Cueto como Zuzunaga se interesan por repensar la historia reciente desde la ficción, cuyas particularidades ofrecen cierta libertad de la que carecen otras disciplinas y posibilitan que las heridas y las huellas sean visibles. Sus formas de

acercarse al pasado son sin duda alguna distintas, cada uno lo reconstruye según sus estrategias estéticas y da peso a determinados aspectos de acuerdo a sus criterios ideológicos.

En cuanto a los recursos narrativos (estilo, tipo de narrador o estructura temporal) y tradición literaria, las novelas analizadas también son muy disímiles. En *La hora azul* el tono de la narración es homogéneo, sin sobresaltos, independientemente del hecho narrado, debido al tipo de narrador homodiegético. Adrián Ormache es el encargado de contar la historia pero, al ser un personaje que no vivió el conflicto, es comprensible que su forma de narrar sea contenida y distante. Esto cambia de manera notoria cuando lo hace Miriam, una víctima directa.

Por su parte, *La noche y sus aullidos* tiene un tono totalmente heterogéneo, lo que obedece a que no hay un solo narrador, aunque el peso recae en Clemente. Los múltiples narradores están, de alguna forma, involucrados en la contienda y la están viviendo en el presente, lo que explica la polifonía, la fragmentación y el ritmo vertiginoso.

Los narradores, Adrián y Clemente, son los portadores de la palabra y los organizadores del discurso. Es indudable que un mismo hecho es contado, interpretado y recordado de distintas maneras según quien sea el encargado de hacerlo. Por ello fue esencial observar, en cada novela, quiénes eran los emisores, desde dónde escribían y para quién.

En cuanto a la estructura temporal también hay diferencias. *La hora azul* tiene una estructura lineal, fácil para el lector. *La noche y sus aullidos*, por su parte, tiene una estructura mucho más elaborada, hay saltos temporales hacia atrás y hacia adelante, es sumamente fragmentada.

Como ya se ha mencionado, estas dos novelas responden a dos tradiciones, a dos sistemas de representación distintos. *La hora azul* se inserta en la tradición criolla. Tiene una intención cosmopolita o un deseo de universalidad pues, aunque está

anclada en un contexto específico, es fácilmente comprensible en otras latitudes. Lo anterior puede notarse desde el fraseo y el uso del lenguaje (que la hace traducible a varios idiomas) hasta la manera de presentar la historia: si ésta se considera como la búsqueda de una persona o como un secreto familiar que es revelado podría suceder en cualquier parte y época, pues pasa por alto el trasfondo histórico en el que germinó la guerra. Esto no sucede en *La noche y sus aullidos*, apegada a la tradición andina y anclada en su contexto de manera profunda, en ella la guerra es el tema medular. El tratamiento del lenguaje y la inclusión de aspectos culturales la vuelven más intrincada para un lector de fuera, sin querer decir con esto que no pueda ser comprendida.

Según Auerbach todo proceso de investigación lleva a una deducción. Al final de mi trabajo, la mía es que los problemas de la sociedad están latentes en las obras literarias, por lo que éstas pueden ser un medio para repensarlos y reconstruir la memoria, como ha sido posible observar en el caso peruano. Para llegar a estas conclusiones las herramientas teóricas fueron fundamentales: considerar a la memoria como una actividad (Ricoeur); establecer que la literatura peruana sobre el conflicto armado interno es poscatástrofe y que tiene un lugar primordial en el proceso de duelo tras la experiencia del trauma social (Avelar); plantear que las novelas son traslúcidas (Candido) y, en cuanto a su manejo de la memoria, que *La hora azul* tiene elementos de posmemoria (Hirsch) y *La noche y sus aullidos* tiene más puntos en común con las ficciones de la memoria (Neumann).

El análisis de estas dos obras me permitió reconocer la diversidad de la producción literaria sobre la guerra, las dificultades de representar ficcionalmente un episodio tan violento como éste, la forma en la que los textos de ficción poscatástrofe trabajan el duelo y los caminos que la literatura peruana ha tomado para reconstruir la memoria de la contienda. Cada texto, cada versión y cada lectura forman todo un conjunto, un mapa ficcional del conflicto armado que incluye

muchas perspectivas, lo que permite esclarecer lo ocurrido para poder, en algún momento, superarlo.

Sirvan estas líneas finales para exponer que mi intención fue problematizar y reflexionar sobre las huellas del conflicto armado en la literatura peruana y, con ello, enriquecer las discusiones y diálogos sobre esta problemática. El tema es sumamente complejo e inabarcable en un trabajo como éste, con limitaciones de tiempo y extensión. Es por eso que quedarán abiertos varios caminos que espero puedan impulsar futuras investigaciones. Por último quisiera señalar mi interés en contribuir al estudio de obras literarias de autores peruanos contemporáneos y hacer una aportación al cuerpo crítico en formación de los escritores andinos, quienes permanecen marginados de la academia y son poco conocidos en México.

7. Bibliografía

Obras literarias sobre el conflicto armado peruano (citadas o referidas en la tesis)

- Agrupación Cultural Ave Fénix. *Desde la persistencia*. Lima: Ave Fénix, 2005.
- . *La ceniza de lo vivo*. Lima: Arteidea, 2008.
- Alarcón, Daniel. “Guerra en la penumbra”. *Guerra en la penumbra*. New York: Harper Collins, 2005.
- . *Radio ciudad perdida*. Bogotá: Alfaguara, 2007.
- Ampuero, Fernando. “El departamento”. Faverón, Gustavo (ed.). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006: 293-298.
- . *Caramelo verde*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Araoz, Areli. *Después del silencio*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura, 2006.
- Araujo, Óscar (selecc.). *Cuentos peruanos. Generación del 80*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.
- Arribasplata, Miguel. *La niña de nuestros ojos*. Lima: Arteidea, 2010.
- Benavides, Jorge Eduardo. *El año que rompí contigo*. Madrid: Alfagurara, 2003.
- . *Los años inútiles*, Madrid: Alfaguara, 2002.
- Castro, Dante. “Ñakay Pacha (el tiempo del dolor)”. Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos, 2000: 23-37.
- . “La guerra del arcángel San Gabriel”. Faverón, Gustavo (ed.). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006: 123-146.
- Cavero, Samuel. *La agonía del Danzak*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, 2011.
- . *¡Goodbye, poetas!* Lima: Arteidea, 2008.
- . *Un rincón para los muertos*. Lima: Editores asociados, 1987.
- Chueca, Luis Fernando. *Contemplación de los muertos*. Lima: Estruendomudo, 2005.
- Cisneros, Antonio. *Las inmensas preguntas celestes*. Lima: Visor Libros, 1992.
- Colchado, Óscar. *Cordillera negra*. Lima: Alfaguara, 2008.

- . “Hacia el Janaq Pacha”. Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 189-94.
- . “La casa del cerro El Pino”. Faverón, Gustavo (ed.). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006: 309-313.
- . *Rosa Cuchillo*. Lima: Alfaguara, 1997.
- Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000.
- Crisólogo Roxana y Miguel Ildefonso (comps.). *Memorias in santas. Antología de poesía escrita por mujeres sobre la violencia política*. Lima: Programa Democracia y Transformación Global, DEMUS, Flora Tristán, 2007.
- Cueto, Alonso. *La hora azul*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- . “Pálido cielo”. Faverón, Gustavo (ed.). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006: 315-359.
- . *La pasajera*. Lima: Seix Barral, 2015.
- Cueto, Fernando. *Días de fuego*. Lima: Editorial San Marcos/ Río Santa Editores, 2009.
- De Piérola, José. “En el vientre de la noche”. Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 45-58.
- . *El camino de regreso*. Lima: Norma, 2007.
- Dughi, Pilar. “El cazador”. Faverón, Gustavo (ed.). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006: 197-217 y Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 69-92.
- Durán, Julio. *Incendiar la ciudad*. Lima: Edición del autor, 2002.
- Fajardo Calderón, Carlos. *El bibliotecario de las catacumbas*. Lima: Altazor, 2012.
- Faverón, Gustavo (ed.). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006.
- Fernández, Manuel. *Octubre*. Lima: Estruendomudo, 2006.

- Galarza, Sergio. "Velas". *La soledad de los aviones*. Lima: Estruendomudo, 2005.
- González Vigil, Ricardo. *El cuento peruano, 1980-1989*. Lima: PetroPerú, 1997.
- Grupo Literario Nueva Crónica. *Camino de Ayrabamba y otros relatos*. Lima: Nueva crónica, 2007.
- Guevara Paredes, Mario. "Sólo una niña". Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 123-126.
- Gutiérrez, Miguel. *Confesiones de Tamara Fiol*. Lima: Alfaguara, 2009.
- Hinostroza, Rodolfo. "El muro de Berlín". Faverón, Gustavo (ed.). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006:361-407.
- Huamán Cabrera, Félix. *Candela quema luceros*. Lima: San Marcos, 2009.
- Huarag Álvarez, Eduardo. *La barca*. Lima: San Marcos, 2007.
- Iwasaki, Fernando. "Rock in the Andes". *22 escarabajos. Antología hispánica del cuento Beatle*. México: Páginas de Espuma, 2010.
- Mazzotti, José Antonio. "19 de junio/ La muerte en los penales, 1986". *Castillo de popa*. Princeton: Asaltoacielo, 1988.
- Medo, Maurizio y Raúl Zurita. *La letra en que nació la pena: muestra de poesía peruana 1970-2004*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 2004.
- Molina, Marcial. *La palabra de los muertos o Ayacucho en la hora nona*. Lima: Lluvia editores, 1998.
- Morillo Ganoza, Juan. *Hienas en la niebla*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2010.
- Nieto Degregori, Luis. "La joven que subió al cielo". Lima: Norma, 2008.
- . "Vísperas". Faverón, Gustavo (ed.). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006: 219-239 y Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 93-116.
- Niño de Guzmán, Guillermo. *En el camino*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1986.

- Ortega, Julio. *Adiós Ayacucho*. Faverón, Gustavo (ed.). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006:67-122.
- Osorio, Juan Alberto. "El júbilo de las sombras". Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 117-122.
- Padilla Chalco, Feliciano. "Sonata de los caminos opuestos". Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 141-148.
- Pantigoso Montes, Jaime. "El canto del tuco". Faverón, Gustavo (ed.). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006:187-196 y Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 149-160.
- Pérez, Julián. *Criba*. Lima: Copé/ PetroPerú, 2014.
- . *Fuego y ocaso*. Lima: Editorial San Marcos, 1998.
- . *Retablo*. Lima: Editorial San Marcos, 2004.
- Pérez Huaranca, Hildebrando. *Los ilegítimos*. Lima: Altazor, 2004.
- Pita, Alfredo. "El final del camino". Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 59-68.
- Ponce, Víctor Andrés. *De amor y de guerra*. Lima: Norma, 2004.
- Rada, José. *Senderos de sangre*. Lima: Mosca azul, 1995.
- Reyes Tarazona, Roberto (comp.). *Narradores peruanos de los años ochenta: mito, violencia y desencanto*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 2012.
- Romualdo, Alejandro. *Ni pan ni circo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2005.
- Roncagliolo, Santiago. *Abril rojo*. Madrid: Punto de lectura, 2007.
- Rosas Paravicino, Enrique. "Por la puerta del viento". Faverón, Gustavo (ed.). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006: 241-259 y Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 161-182.
- Salazar, Claudia. *La sangre de la aurora*. Lima: Animal de invierno, 2013.

- Silva Santisteban, Rocío. *Las hijas del terror*. Lima: Copé, 2007.
- Thays, Iván. *Un lugar llamado Oreja de perro*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Trelles Paz, Diego. *Bioy*. Barcelona: Ediciones Destino, 2012.
- Vargas Llosa, Mario. *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta, 1999.
- Valenzuela, Jorge. "Al final de la consigna". *Horas contadas*. Lima: Colmillo Blanco, 1988.
- Ventosilla, Walter. "En la quebrada". Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 39-44.
- . "Trampa tendida". Lima: Lluvia, 1995.
- Vidal, Luis Fernando. "Antes que amanezca". *Alma matinal* 4, 1992: 62.
- Zariquiey, Roberto. *Tratado de arqueología peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.
- Zorrilla, Zein. "Arrasados". Faverón, Gustavo (ed.). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006: 171-185.
- . "Castrando al buey". Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 127-140.
- Zuzunaga, Sócrates. "Ayataki". Cox, Mark (selecc.). *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: Editorial San Marcos: 2000: 183-188.
- . *La noche y sus aullidos*. Lima: Ediciones Copé/PetroPerú, 2011.

Textos teóricos y críticos

- Adorno, Theodoro. *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Akal, 2008.
- Aínsa, Fernando. "Lugares de la memoria. Sistemas celebratorios y memoria selectiva. La preservación literaria del recuerdo". *América. Mémoire et culture en Amérique Latine*, 30 (2003): 27-42.
- Akos Morris, Christopher. "La novela y la memoria del conflicto armado de Sendero Luminoso en el Perú". Tesis. University of Vermont, 2011.
- Aristóteles. *Parva Naturalia: breves tratados de filosofía natural*. México: Jus, 1991.

- Auerbach, Erich. *Mimesis: la realidad en la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Basile, Teresa (coord.). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- Basombrío, Carlos. "Sendero Luminoso y los derechos humanos: una lógica perversa que contagió al país". Stern, Steve (ed.). *Los senderos insólitos del Perú. Guerra y sociedad 1980-1995*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1999: 413-434.
- Benavides, Jorge Eduardo. "Violencia política y narrativa en el Perú de los años ochenta". *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, 11 (2005): 153-162.
- Benjamin, Walter. "El narrador". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1998.
- Bernardoni, Rodja. "La voz de las víctimas: muerte y ficción en la narrativa peruana de la guerra sucia". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34, (2009): 151-164.
- Blair Trujillo, Elsa. "Memoria y narrativa: la puesta del dolor en la escena pública". *Estudios políticos*, 21, (2002): 9-28.
- Butler, Judith. *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Burt, Jo-Marie. *Violencia y Autoritarismo en el Perú: Bajo la Sombra de Sendero y la Dictadura de Fujimori*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.
- Cabrejos, Irene. "Remembranzas de Edipo en *La hora azul*". *Ajos y Zafiros*, 8/9 (2007): 274-276.
- Camacho Delgado, José Manuel. "Alonso Cueto y las novelas de las víctimas". *Caravelle*, 86 (2008): 247-264.
- Candido, Antonio. *Estruendo y liberación*. México: Siglo XXI, 2000.

- . *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2007.
- Castro, Dante. “¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto?”. Cox, Mark (comp.). *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Pasacalle, 2010: 25-30.
- Castro Urioste, José. “Globalización y violencia en el teatro peruano”. Mark Cox (comp.). *Pachaticray (El mundo al revés): Ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: Editorial San Marcos, 2004: 175-183.
- Cavero, Samuel. “Violencia y literatura”. WEB 6 junio 2014
<<http://gremiodeescritoresdelperu.jimdo.com/samuel-cavero-galimidi/ensayo-violencia-y-literatura-de-violencia>>
- Cohen, Esther y Ana María Martínez de la Escalera (coords.). *De memoria y escritura*, México, UNAM, 2002.
- . *Los narradores de Auschwitz*. México: UNAM/Paidós, 2010.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe final*. Lima: CVR, 2003. Web 15 enero 2013.
<www.cverdad.org.pe>
- Congrains, Enrique. “Reflexiones a propósito de *La hora azul* de Alonso Cueto”. *Wayra* 4 (2006): 89-91.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003.
- . “Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de las últimas décadas”. Kohut, Karl. *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana, 1998: 23-34.
- Cox, Mark. “An annotated bibliography of Narrative Fiction About Sendero Luminoso and the Guerrilla War in Peru”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 48 (1998).

- . “Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 68, 2008: 227-268.
- . “Describiendo lo ajeno: narrativa criolla sobre la guerra interna en Ayacucho”. *Hispanic Issues On Line* 17 (2016): 33-46.
- . “Narrativas «desde adentro» en la guerra interna peruana”. De Vicanco Roca Rey, Viviana (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013: 450-466.
- . (comp.). *Pachaticray (El mundo al revés): Ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: Editorial San Marcos, 2004.
- . (comp.). *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Pasacalle, 2010.
- Cueto, Alonso. “Lo fundamental es que todos tengamos derecho a la justicia”. Por Manuel Eráusquin y Carlos Sotomayor. *Correo*. 15 enero 2006. Web. 20 agosto 2014 <<https://carlosmsotomayor.lamula.pe/2006/01/15/entrevista-a-alonso-cueto/carlossotomayor/>>
- . “Con Sendero perdimos todos”. *La república*. 8 noviembre 2005. Web. 15 agosto 2014 <<http://www.larepublica.pe/08-11-2005/con-sendero-perdimos-todos>>
- . “Entrevista”. Por Diego Salazar. *ClubLiteratura*. 2005. Web. 1 septiembre 2014. <www.clubcultura.com/especiales/especial.php?esp_id=247>
- . “Secretos de familia”. Por Álvaro Matus. *Revista de libros de El Mercurio*. 16 diciembre 2005. Web. 3 octubre 2014 <<http://www.letras.s5.com/lp070106.htm>>
- Chueca, Luis Fernando. “Desentierros, des-identificaciones, desapariciones. Apuntes sobre representaciones de la violencia política en tres poemas peruanos recientes”. *Ajos & Zafiros* 8/9 (2007): 69-86.
- Damrosch, David. *What is world literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

- De Lima, Paolo. *Poesía y guerra interna en el Perú 1980-1992*. Nueva York: Edwin Mellen Press, 2013.
- De Vivanco, Lucero. “«Pares-dispares»: dinámicas de simbolización de la violencia política en la literatura peruana (de 1980 al presente)”. De Vivanco Roca Rey, Viviana (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013: 333-361.
- De Llano, Aymar. “Senderos iluminados. Mito y violencia en la novela peruana contemporánea”. *Revista Pilquen* 16 (2013): 1-8.
- Degregori, Carlos Iván. “Cosechando tempestades. Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso en Ayacucho”. *Los senderos insólitos del Perú. Guerra y sociedad 1980-1995*. Stern, Steve (ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1999: 133-160.
- . *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2010.
- Dema, Pablo. “El relato literario y la memoria colectiva”. *Revista Borradores* 8 (2008): 1-9.
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América: ensayos*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Encinas Carranza, Percy. “Una aproximación a la dramaturgia peruana del conflicto interno”. *Ajos & Zafiros* 8/9 (2007): 101-119.
- Esteban, Ángel. “Alonso Cueto o el espejo invertido”. *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 67 (2008): 227-231.
- Faverón, Gustavo. “El destino de Pérez Huaranca”. 18 junio 2006. WEB 13 noviembre 2014<<http://puenteareo1.blogspot.mx/2006/06/el-destino-de-prez-huaranca.html>>
- . “La otra guerra del fin del mundo. La narrativa peruana y los años de la violencia política”. *Quimera* 281 (2007): 66-73.
- Flórez-Áybar, Jorge. *Literatura y violencia en los Andes*. Lima: Arteidea editores, 2004.

- Freud, Sigmund. *Duelo y melancolía*. 1917. WEB 1 abril 2014.
<<http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%EDa.pdf>>
- García Miranda, Carlos. "Agendas narrativas: una lectura de la narrativa peruana última". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 33 (2006). WEB 6 septiembre 2014
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/agendas.html>>
- Garvich, Javier. "La televisión de la última guerrilla peruana: apuntes sobre los grupos teatrales del alzamiento armado en el Perú durante los años ochenta". *Mark Cox (comp.). Pachaticray (El mundo al revés): Ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: Editorial San Marcos, 2004: 185-202.
- Giménez Micó, José Antonio. "Olvidar o no olvidar la violencia: ¿ésa es la cuestión?". *Cox, Mark (comp.). Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Pasacalle, 2010: 145-157.
- Gnutzmann, Rita. "Cine y novela sobre los años de violencia peruana". *Letral* 3 (2009): 69-82.
- . "El largo viaje de Alonso Cueto hacia el corazón de las tinieblas". *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Mattalia, Sonia, Pilar Celma y Pilar Alonso (eds.). Madrid: Asociación Española de Estudios Literarios/Iberoamericana/Vervuert, 2008: 135-146.
- . *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Alicante: Universidad de Alicante, 2007.
- . "Una retrospectiva sobre medio siglo de narrativa peruana". *América sin nombre* 13-14 (2009): 192-202.
- Gómez Fernández, Juan Paolo. "Poesía y violencia política. Perú 1980-1992". Tesis. University of Ottawa, 2009.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Antrophos, 2004.
- Heno Restrepo, Darío. "Literatura y sociedad: una perspectiva regional. Los novelistas como cronistas". *Poligramas* 22 (2004): 207-227.

- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Londres: Harvard University Press, 1997.
- . "The generation of postmemory". *Poetics Today* 29 (2008): 103-128.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica/Grijalbo Mondadori, 1998.
- Huarag, Eduardo. *Violencia social y política en la narrativa peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.
- Huamán, Carlos. *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: El Colegio de México, UNAM/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2004.
- . *Urpischallay. Transfiguraciones poéticas, memoria y cultura popular andina en el wayno*. Lima: Altazor/ Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/ Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2015.
- Huamán, Miguel Ángel. "Literatura de la violencia política o la política de violentar la literatura?". *Ajos & Zafiros*, 8/9 (2007): 31-40.
- . "¿Narrar la crisis o crisis del narrar? Una lectura de la narrativa peruana última". *Lienzo* 17 (1996): 409-428.
- Inal, Benjamín. "Literatura como medio de construcción de memorias e identidades colectivas". *Cuadernos de Aleph* 3 (2011): 108-127.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- Jitrik, Noé. "Canónica, regulatoria y transgresiva". *Orbis Tertius* 1 (1996): 153-166.
- . "No toda es ruptura la de la página escrita". Gonzalo Aguilar (comp.). *Informes para una academia. Crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/ Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1996: 11-28.
- Kohut, Karl, José Morales Saravia y Sonia V. Rose (eds.). *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana, 1998.

- . “Literatura y memoria”. *América. Mémoire et culture en Amérique Latine* 30 (2003): 9-18.
- . “Literatura y memoria. Reflexiones sobre el caso latinoamericano”. *Revista del CESLA* 12 (2009): 25-40.
- . “Política, violencia y literatura”. *Anuario de Estudios Latinoamericanos* 59 1 (2002): 193-222.
- Kristal, Efraín. “La violencia política en la narrativa peruana: 1848-1998”. Mark Cox (comp.). *Pachaticray (El mundo al revés): Ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: Editorial San Marcos, 2004: 57-66.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2003.
- López, Maguiña, Santiago. “Discursos de la purificación y la limpieza en la narrativa literaria sobre la guerra interna”. *Hispanic Issues On Line* 17 (2016): 68-83.
- . “Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso”. *Ajos & Zafiros* 8/9 (2007): 15-30.
- Lorenzoni Leiria, Elisandra, et al. “Sobre Narrativas e conhecimento: a violencia em *La hora azul*, de Alonso Cueto”. *Revista Literatura em Debate* 6 10 (2012): 27-41.
- Luna Escudero-Alie, María Elvira. “De la ficción, la revolución y la tragedia”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 30 (2005). WEB 12 marzo 2013. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/ficcrevo.html>>
- Maeso, María Ángeles. “Literatura y sociedad”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 28 (2004). WEB 5 marzo 2013. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/a_maeso.html>
- Mitscherlich, Alexander y Margarete. *La incapacidad del duelo*. Madrid:Alianza, 1973.
- Neumann, Brigit. “The literary Representation of Memory”. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Erll, Astrid y Ansgar Nünning, (eds.). Berlín: Walter de Gruyter, 2008: 333-344.

- Nieto Degregori, Luis. "Los escritores andinos, la violencia y la invisibilidad". *Revista Argumento* 4 (2008) WEB http://web.revistargumentos.org.pe/index.php?fp_cont=1037.
- . "Incendio en un vaso de agua". Mark Cox (comp.). *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Pasacalle, 2010: 19-24.
- . "Un país en el infierno. Sociedad, política y cultura en el Perú de los ochenta y noventa". *La Página* 67/ 68: Convergencia y evasión. Literatura actual del Perú, (2007): 11-24.
- . "Violencia, sociedad y literatura en el Perú de los ochenta y noventa del siglo XX". *Hispanic Issues On Line* 17 (2016): 23-32.
- Niño de Guzmán, Guillermo. "Ficción y crisis: una mirada a la narrativa peruana contemporánea". Kohut, Karl. *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana, 1998: 39-46.
- Ómnibus. *Revista intercultural del mundo hispanohablante*. Número especial: I Congreso Internacional de Narrativa Peruana, 2005. WEB 3 marzo 2014 < <http://www.omnibus.com/congreso/index.html>>
- Ortega Martínez, Francisco. *Trauma, cultura e historia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. Barcelona: Plaza y Valdés, 2005.
- Pastor Soto, Carlos y María Pilar Gavilano Llosa. "Representaciones del conflicto armado interno en el Perú a través del cine". Tesis. Pontificia Universidad Católica de Perú, 2014.
- Paz Soldán, Edmundo. "Narrativa peruana contemporánea, un mapa". *Diario La Tercera*, Chile, 31 de diciembre 2005. WEB 14 enero 2015 <<http://www.letras.s5.com/lp0201061.htm>>

- Perilli, Carmen. "Todas las sangres. La narrativa peruana de posguerra". *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 7-8 (2009/2010): 76- 91.
- Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Prendes Guardiola, Manuel. "Constantes temáticas en tres novelas peruanas sobre la época del terrorismo". *Romance Notes* 50 2 (2010): 229-240.
- Quiroz, Víctor. "Elementos para una sistematización de las novelas peruanas sobre el conflicto armado interno". *El hablador* 16 (2009). WEB 23 marzo 2014. <http://www.elhablador.com/est16_quiroz1.html>
- . "Ficciones de la memoria. La novela del conflicto armado interno (1980-2000) y las tensiones de la modernidad colonial en el Perú". *El Hablador* 10 (2005). WEB 28 marzo 2014 <<http://www.elhablador.com/quiroz1.htm>>
- . "Traficando con la memoria: un thriller en el rincón de los muertos". *Ajos & Zafiros* 8/9 (2007): 271-273.
- Ramírez Membrillo, Alfredo y Lino Martínez Rebollar. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 33-34 (2012-2013): 13-40.
- Ramírez Treviño, Francisco. "Qué difícil es ser Dios. El problema de la representación del conflicto armado interno peruano (1980-2000) en la literatura y el arte". Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Reinstadler, Janett (ed.). *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2007.
- Restrepo, Darío. "Literatura y sociedad: una perspectiva regional. Los novelistas como cronistas". *Poligramas* 22 (2004): 207-227.

- Ricoeur, Paul. *La Memoria, La Historia, El Olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 2006.
- . *Tiempo y narración*. t. 1, México: Siglo XXI, 2003.
- Roncagliolo, Santiago. "Cocaína y terroristas: quince años de literatura peruana". *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban (eds.). Madrid: Iberoamericana /Vervuert, 2008: 77-82.
- Rowe, William. "La novela y los problemas de la historiografía en el Perú andino". *Estudios* 10 (1997): 112-136.
- Saavedra, Néstor. "Identidad y diferencia: un acercamiento al conflicto armado de la década de los 80 representado en cinco novelas peruanas contemporáneas". *Ajos & Zafiros* 8/9 (2007): 55-68.
- Sagermann Bustinza, Leonor. "La memoria de la violencia: las consecuencias del conflicto armado contra Sendero Luminoso representado en una película y dos novelas peruanas". *Studia Romanica Posnaniensia* 41 1 (2014): 147-162.
- Said, Edward. *El mudo, el texto y el crítico*. México: UNAM/ Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2004.
- Salazar del Alcázar, Hugo. *Teatro y violencia: una aproximación al teatro peruano de los años ochenta*. Lima: Jaime Campodónico, 1990.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *El mundo de la violencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una Discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Saxton-Ruiz, Gabriel. *Ambigüedades éticas y estéticas: la narrativa peruana contemporánea y la violencia política*. Tesis. University of Tennessee, 2010.
- Schmidt-Welle, Friedhelm (coord.). *Culturas de la memoria*. México: Siglo XXI, 2012.

- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Punto de Lectura, 2004.
- Sourp, Claire. "La hora azul en pos de la memoria traumática del Perú". *Amerika* 3, 2010. WEB. 20 octubre 2014 <<https://amerika.revues.org/1419>>
- Spiller, Roland (ed.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 2004.
- Stern, Steve (ed.). *Los senderos insólitos del Perú. Guerra y sociedad 1980-1995*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1999.
- Suárez Simich, Mario. "Convergencia y evasión: las dos mitades de la violencia en la narrativa peruana 1980-2006". *La Página* 67/ 68: Literatura actual del Perú (2007): 25-40.
- Todorov, Tzvetan. *El jardín imperfecto. Luces y sombras del pensamiento humanista*. Barcelona: Paidós, 1999.
- . *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Ubilluz, Juan Carlos y Alexandra Hibbertt (comps.). *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009.
- Valdez Morgan José Luis. "Imaginario y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre la violencia política". Tesis. Pontificia Universidad Católica de Perú, 2005.
- Vargas Salado, Carlos. "¿Quieres una moraleja? La violencia política en dos dramas peruanos". Cox, Mark (comp.). *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Pasacalle, 2010: 89-102.
- Vich, Víctor. "Contrapunteo peruano entre el humor y la violencia". De Vivanco Roca Rey, Viviana (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013: 379-399.

- . *El caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.
- . *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.
- . “Una violencia de novela”. Por Martín Paredes. *Revista Quehacer*, 2009: 110-117. WEB. 8 febrero 2015. <<http://pt.scribd.com/doc/51324038/VICTOR-VICH-Una-violencia-de-novela-entrevista>>
- . “Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto”. *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Ubilluz, Juan Carlos y Alexandra Hibbertt (comps.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009: 233-246.
- Villacorta, Carlos. “La reconstrucción de la memoria, la poesía peruana después de la violencia política 2000-2010”. Ponencia presentada en el Congreso Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Georgetown, 2010. WEB 5 marzo 2014. <<http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/villacorta.pdf>>
- Villagómez, Alberto. “La violencia política en el teatro peruano”. *Pacarina del sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano* 22 (2015). WEB 18 noviembre 2015. <<http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/243#enero-marzo-2015>>
- Zubieta, Ana María (comp.). *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2008.
- Zuzunaga, Sócrates. “Entrevista a Sócrates Zuzunaga Huaita”. Por Ítalo Villaverde Huaita. *Pauza*. 12 octubre 2011. Web. 3 febrero 2015 <http://www.pauza.com/index.php?option=com_content&view=article&id=306:percy&catid=40:italo-villaverde&Itemid=80>
- . “Entrevista con el escritor Sócrates Zuzunaga Huaita”. *Movimiento cultural vorágine*. s/f. Web. 18 febrero 2015 <<http://m-c-voragine.es.tl/Entrevista-con-el-escritor-S%F3crates-Zuzunaga-Huaita.htm>>

—. "Entrevista a Sócrates Zuzunaga". Por Niko Velita Palacín. *Nikovelita*. 25 mayo 2013.

Web. 3 marzo 2015. <<http://nikovelita.blogspot.mx/2013/05/entrevista-socrates-zuzunaga.html>>

—. "Entrevista personal". Por Brenda Morales Muñoz. 9 diciembre 2015.