

“Gente del otro lado”: *pitucos y pituquería* en relatos sobre la violencia política en Perú

Por Alfredo RAMÍREZ MEMBRILLO*

La REPRESENTACIÓN DE LOS PITUCOS y de la pituquería constituye una directriz identificable dentro de la narrativa peruana ocupada en abordar el conflicto armado en el país ocurrido a finales del siglo XX. Al respecto, el presente trabajo se ocupa de comentar tres ejemplos que exploran dicha orientación: las novelas *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto y *El año que rompí contigo* (2003) de Jorge Eduardo Benavides, y la película *Tarata* (2009) dirigida por Fabrizio Aguilar, quien también escribió el guión.

El trabajo se divide en dos partes. En primer término se aborda una serie de precisiones conceptuales e históricas alrededor de las nociones *pituco* y *pituquería*. Enseguida se da paso al comentario propiamente dicho de los ejemplos, el cual atiende, a su vez, tres rubros: *a*) identificación de algunos elementos estructurales en los relatos; *b*) recepción crítica (revisión de ciertos análisis formales y cuestionamientos ideológicos); y *c*) consideraciones finales. Sin más preámbulos doy paso a la exposición.

El Diccionario de la Real Academia Española consigna dos acepciones para la palabra *pituco*. La primera de ellas corresponde al adjetivo despectivo coloquial (también usado como sustantivo) que significa *presumido*, el cual tiene como marcas geográficas Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, Paraguay y Uruguay. La segunda acepción tiene como marca geográfica específica a Perú —también usada como adjetivo despectivo coloquial y de igual modo como sustantivo: “Dicho de una persona: De clase alta”.¹ Esta voz era explicada en 1964 por M. José Durand apuntando que la misma designaba a formas locales de esnobismo y la clasificaba como un argentinismo que pasó a Lima con una ligera modificación de su sentido original para designar al “ricachón”, al “elegante”. Durand

* Profesor-investigador de tiempo completo de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas del Centro Universitario UAEM Amecameca, Universidad Autónoma del Estado de México; e-mail: <aramembrillo@yahoo.com.mx>.

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española* (2001) en DE: <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>>. Consultada el 8-XII-2013.

ejemplificaba: “Si luego miramos a Lima en sus diversos barrios, tendremos al elegante ‘*blanquito* mirafloresino’, de la Miraflores residencial”.²

Dos precisiones caben al respecto. Primera: actualmente en Perú la voz *pituco/pituca* es empleada con connotaciones un poco más amplias para designar peyorativamente no sólo a la clase alta, sino a quienes la imitan o se identifican con sus actitudes aunque pertenezcan a otros segmentos sociales —lo cual tiene nexos con la idea de presunción. Segunda: el sentido de la palabra, en abono de lo dicho, se encuentra en directa conexión con categorizaciones sociales, raciales, económicas y culturales; así, si bien la voz *pituco* ciertamente designa, como connotación prototípica, a estamentos blancos, adinerados (clases alta y media) y limeños, ello no excluye a mestizos menos adinerados y no limeños a quienes puede aplicárseles el adjetivo.

Numerosas son las aproximaciones a la discriminación y al racismo en Perú, y no es éste el lugar para extenderse en ellas. Sin embargo, para los fines de este trabajo baste decir que, haciendo eco de diversos estudios, se considera que el peruano, en general, emplea una serie de índices diferenciadores para ubicar al “otro”, los cuales, de manera sintética, enumero a continuación: rasgos raciales y físicos, nivel de riqueza o pobreza, ubicación geográfica (de vivienda y de origen), tipo de empleo, uso de la lengua, nivel educativo y prestigio social. Los anteriores puntos —a partir de los que, entre otras etiquetas, se establece la posible pituquería— dan pie a una dinámica en la cual la ubicación de una persona en un determinado casillero comúnmente no es fija, sino contextual y situacional, si bien varias de dichas cualidades puedan resultar definitivas para determinar en qué zona se encuentra cada quien con relación a los ejes *riqueza, poder y prestigio*.³

² M. José Durand, “Castas y clases en el habla de Lima”, *Caravelle (Université de Toulouse)*, vol. 3, núm. 1 (1964), dedicado al tema Actes du colloque sur le problème des capitales en Amérique Latine, pp. 101-104.

³ Véanse, como ejemplos de trabajos sobre discriminación y racismo en Perú: Juan Carlos Callirgos, “El racismo peruano” (1993), *Cholonautas* (IEP), en DE: <<http://cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Callirgos%20IV.pdf>>; Martín Santos, “La ‘cuestión racial’: un ajuste de cuentas en tiempos de globalización y postmodernidad” (2002); María Elena Planas y Néstor Valdivia, *Percepciones de discriminación y relevancia de lugares, modalidades y motivos étnico/‘raciales’ en Lima y Cusco. Informe final en Alianza para la equidad en salud en el Perú* (2007), en DE: <<http://www.aes.org.pe/etnicidad/pdf/Percepciones.pdf>>; Liuba Kogan Cogan, “Desestabilizar el racismo: el silencio cognitivo y el caos semántico” (13 de septiembre de 2010), *Centro de Investigación de la Universidad*

En cuanto al uso del término *pituco* en Perú, con base en lo anterior, vale decir que en efecto su coloratura es despectiva, sin embargo, su carácter, comparativamente, puede no resultar tan agresivo como, por ejemplo, la voz *cholo*, que originalmente significa “mestizo”, pero que en determinados contextos se emplea como un instrumento insultante. Es decir, en el marco del léxico clasificatorio, la voz *pituco* remite a cierto sector social de manera clara, pero su función posiblemente no resulta tan descalificadora como el acto de *cholear*. El *choleo* peruano ha sido analizado en ese sentido como una forma de discriminación: se cholea al que se encuentra debajo de nuestro nivel en el imaginario social. Todo mundo tiene a quién cholear. “En el Perú choleamos y nos cholean, y con ello establecemos jerarquías, superioridades e inferioridades”.⁴ De ahí la reflexión del escritor Gregorio Martínez:

Pese a la ingenua explicación de cierta ciencia social, que cholo es apelativo digno de orgullo, la verdad de la milanesa histórica muestra lo contrario. Puesto en evidencia, *cholo* (*lorcho*) es vocablo infamante, prejuicioso, racista [...] En cambio, el vocablo *pituco* sólo constituye una burla, una sátira. Por lo tanto, se puede afirmar que no existe racismo al revés, pues éste implica opresión y propósito humillante. En múltiples ocasiones, *pituco* resulta un piropo [...] Pero *lorcho* jamás es piropo, siempre es escarnio.⁵

La pituquería, ya en el plano de la literatura y bajo tal interacción de sentidos, se asocia por derivación con una multicitada polémica en Perú: la división entre escritores “criollos” y andinos. Pese a los reparos que pueda haber en cuanto a su exactitud, tal diferenciación surge de un fenómeno que inocultablemente incide en el ejercicio de la crítica literaria: la consideración, respecto a los escritores peruanos, de su extracción regional y de clase. Se trata de una clasificación que supone fronteras en lo que toca a prestigios culturales y cotos de poder, así como en formas de distribución, recepción y consumo de los textos. Las discrepancias entre autores y grupos son tales que —de manera dicotómica y maniquea— la literatura “criolla” llega a ser identificada como encarnación de

del Pacífico en DE: <http://www.up.edu.pe/ciup/SiteAssets/Lists/JER_Jerarquia/EditForm/Liuba%20Kogan%20I.pdf>.

⁴ Walter Twanama, “Racismo peruano, ni calco ni copia”, *Revista Quehacer* (Lima, Desco), núm. 170 (abril-junio de 2008).

⁵ Gregorio Martínez, “Lorchos y pitucos”, *Ómnibus* (Granada), número especial dedicado al encuentro de narradores peruanos en Madrid, 30 de junio de 2005, en DE: <<http://www.omni-bus.com/congreso/debate/gregorio2.html>>. Consultada el 29-XI-2013.

la ideología hegemónica u oficial —un Perú visible, moderno, representado por la capital y las principales ciudades, pituco en gran medida— frente a otra vertiente no oficial, subalterna y periférica —principalmente andina, aunque también urbana, pero de extracción pobre— en constante tensión con la primera.⁶ Según ciertos juicios generalizadores y por ello poco exactos, la mayoría de los escritores criollos cultivarían determinados temas y estilos en busca de éxito en editoriales de circulación internacional (con epicentro en Madrid) —y de hecho lo han logrado, como son los casos de Alonso Cueto y Jorge Eduardo Benavides—, mientras que los andinos poseerían limitados espacios de resonancia, una distribución casi exclusivamente nacional y asumirían un papel que incluiría el compromiso moral, la crítica política y el análisis antropológico.⁷ Taxonomía similar con criterios análogos ocurre en el cine donde de manera sinóptica se ha llegado a dividir a los realizadores en limeños y provincianos y a quienes, en función de la recepción de su obra, los distanciaría la mentalidad, las preocupaciones y el público al que se dirigen.⁸

Sobre este juego de identidades, citamos algunas expresiones que hacen alusión precisamente a la pituquería como factor calificativo.

Yo no creo que haya escritores andinos, criollos, limeños, provincianos, exitosos, excluidos... Me parece que esas cosas son tonterías. Lo que toda la vida ha existido en el Perú son grupetes de pitucos que se arrogan la representación literaria del país, porque detrás de ellos están los poderes. Yo no sé qué tipo de poder, pero siempre aparecen.⁹

⁶ Rommel Plasencia Soto, “Julián Ayuque: narratividad y conflicto cultural”, *Nómadas* (Universidad Complutense de Madrid), núm. especial dedicado a América Latina (2013), p. 264, en DE: <http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.42358>. Julián Ildefonso Pérez Huaranca, *La violencia política en las premisas de la crítica literaria peruana actual*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009, tesis de magister, pp. 15, 49, 61-62.

⁷ Omar Manky, “La lucha por nominar: los significados de ‘lo andino’ en la narrativa peruana contemporánea”, *Debates en sociología* (Pontificia Universidad Católica del Perú), núm. 32 (2007), pp. 95-101, 103.

⁸ Jorge Luis Valdez Morgan, *Imaginario y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000: una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005, tesis de licenciatura, pp. 118-119.

⁹ Oswaldo Reynoso, “Siempre existieron en el Perú grupetes de pitucos”, *Perú 21*, 2-VIII-2005, en DE: <<http://peru21.pe/noticia/32915/oswaldo-reynoso-siempre-existieron-peru-grupetes-pitucos>>. Consultada el 21-XII-2013.

Y Gregorio Martínez emplea asimismo el concepto para referirse a un proceso de exclusión:

los escritores regios del Perú no pueden ocultar que ansían [...] que la reyerta literaria [...] sea catalogada no como una polémica entre andinos y costeños sino como una bronca de lorchos contra pitucos [...] Ambicionan constituirse en la crema o, por lo menos, en el merengue. Y si fueran mirafloresinos, mucho mejor.¹⁰

En lo que concierne a la literatura de ficción acerca del conflicto armado en Perú, motivo de este trabajo, criterios de raza, clase social y filiación cultural a menudo han sido formulados para evaluar ciertas obras y autores. Se aduce inclusive la extracción social de los escritores, así como el empleo de determinados referentes espaciales y caracterológicos, y se subraya su alcance ideológico en relación con tan problemático periodo: “Se enfatiza el papel de la literatura como un soporte discursivo en el que se instala una lucha por la hegemonía de los distintos sujetos sociales, quienes pugnan por instalar, en el imaginario colectivo, sus respectivos puntos de vista sobre dicha catástrofe social”.¹¹ La literatura se asume entonces como campo de debate en lo que toca a la configuración de la memoria colectiva. Criollo y andino, comercial y comprometido, falsificador y auténtico serán algunos de los epítetos empleados para ubicar determinadas características. Dada la variedad de elementos axiológicos alrededor de este tipo de textos, cada escritor participa y ocupa, lo quiera o no, un sitio dentro de las distintas tipologías historiográficas, académicas, periodísticas y de grupo. En el caso de los tres autores aquí abordados, algunos datos de su origen regional resultan relevantes: Alonso Cueto pasó su infancia en París y Washington, y a los siete años regresó a Lima para, posteriormente, estudiar en la Pontificia Universidad Católica (privada) de Perú; Jorge Eduardo Benavides nació en Arequipa, estudió en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega (privada) en Lima y, más tarde, migró a Tenerife, España; Fabrizio Aguilar es limeño de ascendencia italiana y estudió en la Universidad de Lima (privada).

¹⁰ Martínez, “Lorchos y pitucos”[n. 5].

¹¹ Víctor Quiroz, “Autoritarismo y violencia política en el cuento peruano sobre el enfrentamiento armado interno (1980-2000)”, *El Muro. Revista de Cultura y Política*, núm. 2 (octubre de 2012), p. 10, en DE: <http://www.revistaelmuro.com/02/articulo_5.html>. Consultada el 25-XII-2014.

Para concluir con esta ubicación general de ejes de sentido en torno a la representación literaria de la violencia política en conexión con la pituquería, comentaré brevemente, de nuevo según parámetros históricos —en lo que cabría calificar como toda una tradición—, la narrativa que, en especial desde la segunda mitad del siglo xx, ha tenido como referentes espaciales a determinados barrios limeños. En lo que concierne a los textos abordados en este trabajo, me refiero en específico a los distritos de Miraflores y San Isidro, para lo cual recurriré a una nueva y rápida revisión.

Esquemáticamente se considera que entre los distritos limeños de nivel medio-alto y alto se encuentran San Isidro, Miraflores, La Molina, Magdalena, San Borja y Jesús María, incluyendo de igual modo exclusivas urbanizaciones (como Monterrico o Las Casuarinas) que sucesivamente se han consolidado en diversos distritos de la ciudad. En este marco geográfico, un aspecto sin duda significativo que tiene su correlato en la literatura es la evolución de Miraflores y San Isidro recurrentemente examinada en distintos trabajos sobre la historia urbanística limeña que explica el carácter elitista de tales distritos. En ellos se enfoca principalmente la migración de la aristocracia y la burguesía locales a principios del siglo xx en una lógica que continuará hasta finales del mismo, desde el centro de Lima (o de barrios de más reciente creación) a conjuntos urbanísticos cada vez más excluyentes. “Es, en esencia, un impulso antidemocrático, horrorizado de los espacios de confluencia y de las aperturas públicas, obsesionado con el mantenimiento de jerarquías y demarcaciones”.¹² Wiley Ludeña acota de igual modo:

En este esquema no interesa la existencia de la ciudad de los pobres: ésta es excluida de la idea de ciudad a transformar. Bajo el esquema de “civilización y barbarie” se piensa que el orden de la ciudad oficial, en tanto factor de civilización, debe “corregir” los males de la “otra” ciudad, no vista.¹³

Se subraya el enclaustramiento de estos núcleos poblacionales con respecto a otros sectores urbanos y, de modo aún más agudo, con respecto a la provincia y el mundo rural.

¹² Jorge Frisancho, “Notas sobre la historia de Lima”, *Ciberayllu* (29 de febrero de 2004), en DE: <http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/1F_Lima.html>. Consultada el 26-XII-2013.

¹³ Wiley Ludeña, “Lima: poder, centro y centralidad: del centro nativo al centro neoliberal”, *Eure* (Santiago), vol. 28, núm. 83 (mayo de 2002), en DE: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-1612002008300004&lng=en&nrm=iso&lng=en>. Consultada el 15-XII-2013.

Es una ciudad de espacios compartimentalizados, en la que las élites se perciben a sí mismas en permanente estado de sitio y recurren a elaboradas demarcaciones y defensas físicas para evitar la irrupción de sujetos ajenos en su territorialidad [...] las dinámicas de la dominación continúan presentes, tanto al interior de la ciudad como en su relación con el exterior, en sus modos de insertarse en el sistema global.¹⁴

Este fenómeno urbano ha tenido un reflejo palmario en la narrativa peruana. Aun cuando diversos escritores no sean limeños, Lima se ha erigido históricamente como un recurrente objeto de interés literario, en gran medida como resultado del centralismo sociopolítico nacional, lo que ha llevado a que numerosos autores produzcan “en y desde Lima e, inclusive, que muchos de ellos se dirijan a un público lector señaladamente urbano y preferentemente limeño”.¹⁵ De igual modo, al ejecutar esta tarea los narradores siguen parámetros ambientales para crear “personajes reconocibles por su pertenencia a un sector cultural y a una clase social”.¹⁶ Se produce entonces el germen de la antes citada controversia entre criollos y andinos: gran parte de la literatura peruana transcurre en Lima, y se afirma que buena parte de ella transcurre en Miraflores, ese “coqueto distrito de clase media”.¹⁷ Tal hecho lleva a exclamar a Manuel Scorza en 1983:

Lo que pasa es que nosotros vivimos en un país donde se quisiera que el eje de lectura fuera únicamente el eje de lectura de la pequeña burguesía mirafloresina. Miraflores ha querido transformarse en provincia, incluyendo San Isidro, las playas del sur. Les faltó solamente levantar una muralla. Eso es significativo, ¿no? ¡El Perú no es Miraflores!¹⁸

Así, la localización de numerosos relatos en San Isidro y Miraflores, en especial a partir de la década de los años cincuenta del siglo xx —dentro de lo que históricamente se conoce como neorrealismo urbano—, ha implicado la generación de numerosas tramas, anécdotas y escenas en las que se perciben ejercicios de

¹⁴ Frisancho, “Notas sobre la historia de Lima” [n. 12].

¹⁵ Luis Fernando Vidal, “La ciudad en la narrativa peruana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Perú, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”), año 13, núm. 25 (1987), p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷ Jorge Eduardo Benavides, “Violencia política y narrativa en el Perú de los años ochenta”, *Quórum. Revista de Pensamiento Iberoamericano* (Universidad de Alcalá), núm. 11 (primavera de 2005), p. 160.

¹⁸ Roland Forgues, *Palabra viva*, 1. “Narradores”, Lima, Stadium, 1988, p. 83.

representación de sus habitantes, a quienes prototípicamente se les ha adjudicado poseer pretensiones aristocráticas y oligárquicas —signadas por la superficialidad y el devaneo—, pero a los que también se atribuyen rasgos sórdidos y manifestaciones de temor, angustia y desubicación frente a la realidad de Perú.¹⁹

Con el advenimiento del conflicto armado esta concentración localista va a cambiar radicalmente en lo que toca a la escena literaria nacional. Desde los años ochenta una nueva narrativa de sesgo andino y político va a proliferar a lo largo del país.

[Esta] nueva casta de escritores [...] ya no escribían sólo de Lima o desde Lima y mucho menos sobre Miraflores o desde Miraflores: [eran] escritores surgidos como el imperativo de tiempos acaso más terribles y surgidos de las regiones más castigadas del país [que] empezaba[n] a publicar, a ser conocidos, a ser leídos y reseñados sus novelas y sus cuentos donde latía la presencia terrorista, la violencia brutal y la ignominia del Estado, por otra parte, un tema prácticamente omnipresente en la literatura peruana.²⁰

Sin embargo, pese a su ímpetu el (re)surgimiento de la literatura andina y de provincia no implica que la narrativa urbana de y sobre los barrios pitucos desaparezca. De hecho, autores de dichas extracciones abordarán la temática y, a veces, ubicarán sus historias precisamente en estos espacios. Los resultados serán dispares pero, en cualquier caso, y como premisa central de este trabajo, su presencia constituye una dirección insoslayable dentro de la narrativa peruana contemporánea. Así, a partir de la pertinencia de analizar ciertos aspectos de su funcionamiento y de su recepción, comenzaré, pues, con el comentario de los textos que, como podrá apreciarse, tendrá vinculación con las páginas precedentes, las cuales han tenido el propósito de establecer algunos aspectos semánticos nodales.

En primer término abordaré la caracterización de los protagonistas en las tres historias objeto de este trabajo, mecanismo narrativo que, evidentemente, constituye un factor fundamental en la representación de la pituquería. En *La hora azul*, como primer caso, la caracterización se ofrece de modo explícito desde las primeras páginas de la novela. Sobre el protagonista, Adrián

¹⁹ Vidal, “La ciudad en la narrativa peruana” [n. 15], p. 38.

²⁰ Maruja Barriga citada por Benavides, “Violencia política y narrativa en el Perú de los años ochenta” [n. 17], p. 161.

Ormache, se dice que una foto suya —en la que aparece sonriente, con la corbata ceñida, acompañado de su esposa y cada uno con su respectivo vaso de whiskey en las manos— fue publicada en la sección “Mundo social” de la revista *Cosas*; tiene 42 años de edad, pesa 80 kilos, mide 1.82 metros de estatura y percibe un sueldo de nueve mil dólares mensuales; es socio de un prestigioso estudio de abogados y asiste una hora diaria al gimnasio; indirectamente se describe su aspecto físico mediante la alusión a los ojos verdes y el pelo sedoso de una de sus hijas; su casa está situada en San Isidro y consta de quinientos metros cuadrados.²¹

En *El año que rompí contigo* la caracterización se ofrece en gran medida de manera grupal y a lo largo del relato van proporcionándose datos dispersos de los personajes; se trata, en suma, de un puñado de estudiantes mirafloresinos (matriculados aparentemente en escuelas privadas) que presumen de sofisticadas lecturas y escuchan, por ejemplo, música de Mahler o Debussy; Aníbal, uno de los protagonistas, es arequipeño de nacimiento pero con varios años en Miraflores (lo cual le vincula con la biografía del autor) y es descrito como “blanquiñosito” que a veces usa corbata; de María Fajís, la pareja de Aníbal, se dice que es “burguesita, católica, fresas con crema, cuarto ciclo de psicología medio abandonado”, mientras que de Elsa se apunta “economía en la Católica, papá comandante [militar]”; las chicas de Miraflores en general son descritas como “lindas y carositas, ojiverdes y patilargas”.²² No obstante, más importante que tales descripciones construidas a través de datos esporádicos, en *El año que rompí contigo* resulta crucial la intervención del narrador cuya focalización coincide con la de los protagonistas, y que en el arranque de la novela sitúa el contexto de las acciones: “desde el centro de Lima [...] gente bonita y blanquiñosa escapaba hacia San Isidro, Monterrico, San Borja y Miraflores, donde persistía escasamente un ligero respiro de barrio decente y burgués a sus horas, de casas coquetas y edificios flamantes”.²³ Y de las mirafloresinas universitarias se enuncia irónicamente lo que opinan sobre los sectores bajos limeños:

²¹ Alonso Cueto, *La hora azul*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 12-14, 28.

²² Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, Madrid, Alfaguara, 2003, pp. 13, 28, 30, 66, 303.

²³ *Ibid.*, p. 12.

los barrios elegantes donde vivían [...] las hacían exclamar que la situación de esa pobre gente, “ay, es horrible”, con amigos que toman “un par de cervezas heladitas y arquetípicamente proletarias en el Juanito [del barrio] de Barranco, especialmente acondicionado para que uno se sienta del pueblo [...] si todos somos iguales, carajo [...] Y todos era el cholo que acababa de asomar la jeta en Miraflores. Punto.²⁴

En realidad estos estudiantes parecen más bien de medio pelo, pues de hecho Aníbal trabaja como taxista para sostener sus estudios, no obstante, por su procedencia y su nivel educativo se considera a sí mismo y a su grupo por encima de los demás:

Y por qué [esos estudiantes tienen que ser precisamente de las universidades (públicas)] de San Marcos o Villarreal? [...] Por las pintas, hijito, dijo ella. ¿No acaba de decirnos Aníbal que todos eran *bastante mestizos*? Eso en boca de un arequipeño sólo puede ser un eufemismo de chontril, y tanta concentración de chontriles sólo se da en aquellas universidades.²⁵

Mauricio, otro de los estudiantes mirafloresinos, es consciente de su actitud, rasgo que da profundidad y complejidad a su personaje: “La mala educación que recibimos —dijo apenado Mauricio [...] Gente de clase media, media jodida, con gustos de clase alta y sueldos de clase baja”.²⁶

En *Tarata*, por su parte, a partir de una serie de escenas iniciales de presentación, la caracterización de los personajes perfila a un grupo de clasemedios arquetípicos. Daniel es contador en una universidad pública y, más que pituco, parece un poco inadaptado con su situación personal y familiar; en cambio Claudia, su mujer, encarna con toda claridad el carácter aspiracional de ciertos sectores medios limeños: al gozar de reconocimiento en su trabajo como estilista, tiene la pretensión de fundar su propio negocio para ascender en la escala social.

Pero además de dichos instrumentos caracterizadores, explícitos en gran medida, en estos tres relatos (y en otros) el principal recurso para formular narrativamente la pituquería de los personajes consiste, de modo esquemático, en ubicar una serie de acciones, por parte de los mismos, en espacios ajenos al confort de su hábitat cotidiano. Este procedimiento funciona por contraste y a menudo

²⁴ *Ibid.*, pp. 12-13.

²⁵ *Ibid.*, p. 143.

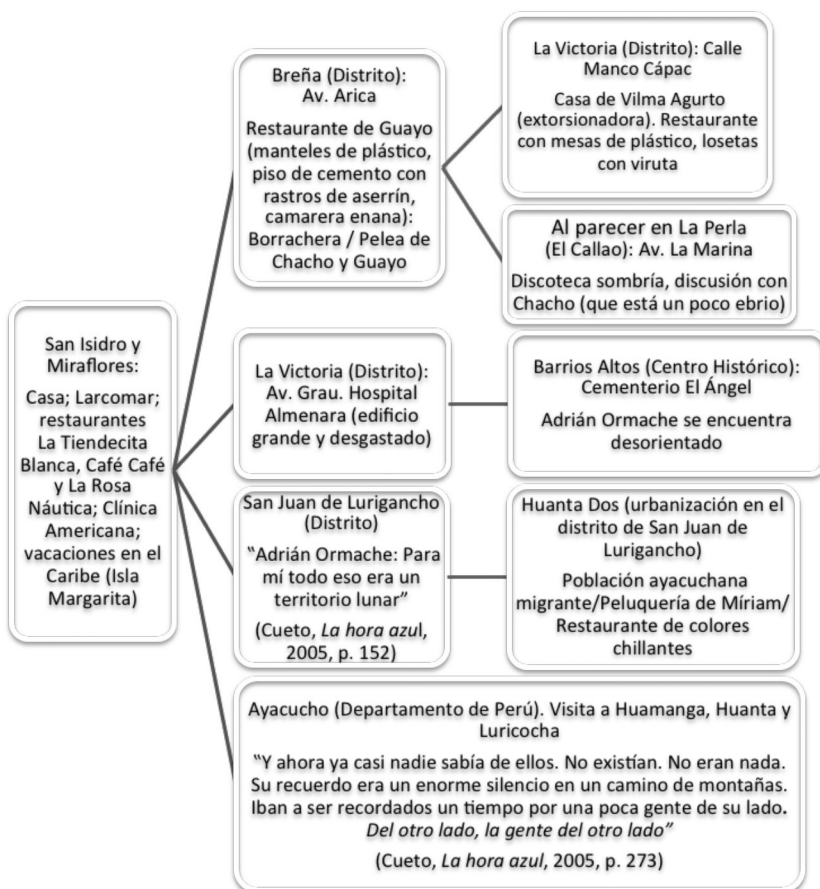
²⁶ *Ibid.*, p. 292.

concuera con el desarrollo de situaciones límite, al tiempo que los hechos son acompañados de reflexiones por parte tanto del narrador como de los personajes. Se dan oposiciones evidentes: barrios altos y barrios medio-altos vs barriada popular o provincia; blancos, blanquiñosos o mestizos de estatus medio o alto vs cholos, indígenas y negros de clase social media o baja; sobriedad, seguridad y alegría vs ebriedad, riesgo y depresión; lujo vs pobreza. Comúnmente el resultado de este dispositivo deriva en una toma de conciencia del personaje respecto de su situación social o bien, simplemente se manifiesta en la perplejidad que muestra por las condiciones en que viven muchos de sus connacionales. Apreciable en algunos famosos textos no necesariamente referidos al conflicto bélico del periodo, esta estrategia, eficaz en sí misma, responde en realidad a un cliché en la narrativa peruana. Me refiero en particular a lo que podría denominarse como *la acción del personaje de clase alta o media que visita a la servidumbre (ya sea en sus casas o en sus barrios)*. Este procedimiento aparece, por ejemplo, en el niño protagonista (e indirectamente en la lavandera) de *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique, en Zavalita en la cervecería de La Victoria en *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa y, más recientemente, en el personaje de Diego cuando se refugia en la casa de su sirvienta en la película *Dioses* (2008) de Josué Méndez. Práctica ficcional que parece responder a una experiencia compartida referencialmente por peruanos de cierta extracción.

En *La hora azul* esta operación por contraste se plantea de modo reiterado y va creciendo en intensidad conforme el protagonista entra en crisis. Paulatinamente, al investigar a Míriam, la amante de su padre, Adrián Ormache no sólo sale de su barrio, sino que viaja a la provincia peruana. Este itinerario puede sintetizarse en el esquema de la página siguiente.

En este juego por oposición se enfatizan las cualidades de quienes se encuentran fuera del orden pituco de Adrián Ormache. Chacho y Guayo, antiguos subalternos militares de su padre —de hecho torturadores—, son descritos en ambientes sórdidos en los que abunda el alcohol y, como se advierte en la trama, moralmente deplorables. Chacho es descrito en compañía de una mujer, presumiblemente su amante, de “pelo crespo en un extremo” (como característica racial relevante).²⁷ El chofer dice al protagonista,

²⁷ Cueto, *La hora azul* [n. 21], p. 112.

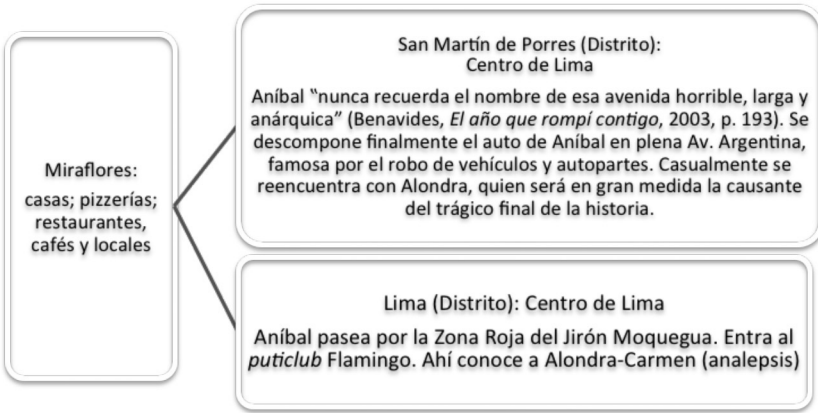


cuando éste le indica que quiere ir a La Victoria: “Disculpe que le diga, doctor, pero qué va a hacer un señor como usted en ese barrio”.²⁸ Y cuando Adrián Ormache comenta a su esposa Claudia detalles de las historias de ejecuciones de niños y mujeres en la guerra contra Sendero Luminoso, ésta le dice evasivamente: “No me sigas contando [...] Exclamó en voz baja pero qué horror, no puedo creer que haya pasado algo así, y siguió su camino hacia la sala”.²⁹

En *El año que rompí contigo* este procedimiento resulta menos reiterado, pero sigue siendo clave. El grupo de personajes se mueve principalmente en Miraflores, su nicho de confort.

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

²⁹ *Ibid.*, p. 89.



Esta operación por contraste no se realiza en *El año que rompí contigo* sólo por medio de la ubicación espacial de los hechos —como ha sido anotado ya respecto a la caracterización—, sino principalmente a través de enunciaciones del narrador o de los personajes en las cuales se enfatizan las diferencias entre los barrios y los tipos de personas. El narrador apunta: “Para muchos, durante un tiempo fue sencillo escapar sin pretexto de la sarna limeña: bastaba con cerrar los ojos al noticiero, no transgredir nunca las fronteras de la ciudad transitable”.³⁰ De los mirafloresinos, se afirma: “comuna jactanciosa, blanquita y sobrada [...] demasiado pituca como para admitir aquel bofetón mestizo y miserable [...] [escandalizada] con aquella invasión de cholos”.³¹ Y de los “otros”, se dice:

La miseria del serrano inmigrante [...] del indiecito deslumbrado por los edificios y las luces, eso que la gente decente llama la escoria, sin hacer distinción entre los cholos, los rateros, las putas, los cabros [los homosexuales], los pobres y los indios, ese conglomerado que clasifica bajo el mismo rótulo a los que tienen el color de la desdicha: la escoria. Histórica pero eficiente definición que chillan los pitucos en Monterrico o en San Isidro y hasta los arribistas de San Borja.³²

Aníbal, por su parte, cuando se encuentra borracho en el Flamingo, tiene un monólogo interior que expresa su desubicación en dicho ambiente: “¿Pero quién te crees que eres? ¿Zavalita? [...] se re-

³⁰ Benavides, *El año que rompí contigo* [n. 22], p. 12.

³¹ *Ibid.*, p. 31.

³² *Ibid.*, p. 203.

tractó al descubrirse jugando al desclasado. ‘Si está visto que no perteneces ni pertenecerás a esta dimensión de la pobreza porque hasta para morir de hambre siempre habrá un escalafón’”³³

En *Tarata*, por su parte, el principal aspecto escénico que rompe con el hábitat miraflorentino corresponde a los eventos dentro de la universidad pública donde trabaja Daniel, sitio donde éste recopila los mensajes que Sendero Luminoso deja en las paredes; Daniel convive ahí con cholos y es testigo de cómo la policía secuestra a un alumno por sospechas. La mayor parte de las acciones ocurren en espacios cerrados propios de la clase media y, significativamente, es importante la visita de la familia protagónica que llega en su viejo Volkswagen Sedan a una fiesta de clase media-alta donde intentan encajar en el pretencioso ambiente y Claudia es ascendida en su trabajo. Ya en el desenlace, los miembros de Sendero Luminoso que han sido detenidos junto con Daniel, se encuentran en una lúgubre oficina de la Dirección Nacional contra el Terrorismo (Dincote) y las escenas finales se desarrollan en una prisión y en las oficinas del Centro Nacional Penitenciario.

Alonso Cueto, autor de *La hora azul*, ha manifestado haber recurrido a dicho mecanismo en forma consciente. Él explica que su obra es una especie de “cuento de hadas, pero al revés, porque el protagonista procede del país de las hadas, del confort, pero se encuentra con el infierno, con una realidad muy diferente y con el descubrimiento del horror”.³⁴ Y en entrevista reitera su posición:

Es una clase [la clase media] que está en conflicto [...] Es vivir entre mundos, entre un mundo y otro. Es una clase que está en permanente tensión entre sus aspiraciones y sus rechazos [...] Uno puede vivir en una clase social como en una burbuja, como en un paraíso.³⁵

Y Jorge Eduardo Benavides ha declarado lo propio respecto a la configuración de sus personajes:

las minucias cotidianas [de] mis personajes están ocasionadas por la propia dejadez de nuestra clase media, que funciona impulsada por una pavorosa

³³ *Ibid.*, p. 210.

³⁴ “Alonso Cueto narra los horrores de la sociedad peruana en su libro *La hora azul*”, *El país*, 13-XII-2005, en DE: <http://cultura.elpais.com/cultura/2005/12/13/actualidad/1134428403_850215.html>. Consultada el 16-I-2013.

³⁵ “Alonso Cueto: *La hora azul* en horario holandés”, *YouTube* (2014), en DE: <<http://www.youtube.com/watch?v=Oz1xv2cciEg>>. Consultada el 16-XII-2014.

entelequia: clase media que rehúye con asco de la clase baja y sólo aspira a ser clase alta. Clase que no es, que prefiere no ser a identificarse con el “estigma” de su ubicación social.³⁶

Esta cualidad de los personajes pitucos posee en gran medida un anclaje referencial. En los relatos se acentúa el hecho de que los integrantes de las clases media y alta se sientan a menudo sin protección al toparse con situaciones o con sujetos que no se rijan por sus códigos cotidianos de convivencia. Se enfatiza lo que podría calificarse como una deficiencia de carácter: el pituco es incapaz de entender al “distinto”, en el mejor de los casos lo catalogará como extraño, lejano o no deseable e, incluso, ya en plena exacerbación de las disparidades, como inferior, desagradable o peligroso. Al ser interrogada sobre el por qué a la clase alta peruana se le hace tan difícil convivir con el resto de grupos, la socióloga Liuba Kogan responde:

Creo que hay una dificultad para mirar al otro. Hay algo de temor. No son grupos que normalmente miran la calle. De alguna manera tener mucho dinero los vuelve vulnerables, porque les impide “tener calle”, interacción, cierta maña. Esto uno lo ve en los jóvenes de clase alta. Hay en ellos una sensación de peligro. No es que no quieran tener contacto con el otro: es que se sienten vulnerables.³⁷

En ese sentido, y como característica central, debe advertirse que en las tres historias aquí comentadas no se da un diálogo directo o un enfrentamiento claro entre los pitucos y los militantes subversivos —en *Tarata* se presenta alguna escena al respecto (con estudiantes senderistas), aunque de manera incidental, y en *El año que rompi contigo* ocurre de igual modo, si bien Aníbal no es consciente de ello (con respecto a Alondra) ni el narrador lo explicita. Aunque se alude a la violencia que campea en el país, no se presenta de manera puntual una interacción entre estos prototipos dicotómicos. La violencia acontece pero no invade el entorno inmediato de los protagonistas, o bien sucedió en el pasado: la guerra está en otro

³⁶ Ernesto Escobar Ulloa, “Jorge Eduardo Benavides: ‘al peruano no le gusta ser, sino estar’”, *The Barcelona Review* (Barcelona), núm. 36 (mayo-junio de 2003), en DE: <http://www.barcelonareview.com/36/s_jeb.htm>. Consultada el 25-I-2014.

³⁷ Renato Cisneros, “El dinero hace vulnerable a la clase alta limeña (entrevista a Liuba Kogan)”, *Choledades* (2013), tomado de *El Comercio*, 29-XII-2009, en DE: <<http://choledades.wordpress.com/2010/01/03/el-dinero-hace-vulnerable-a-la-clase-alta-limena/>>. Consultada el 15-XII-2013.

lugar. Lo más próximo a ello es la representación del atentado en la calle Tarata (Miraflores), episodio modélico en ese sentido —aparece en *Tarata* y *El año que rompí contigo*—, así como la carta y las llamadas anónimas de integrantes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) que recibe Mauricio —también en la novela de Benavides—, hechos que en definitiva generan tensión en los personajes y en la trama. Lo que sí se representa con claridad es el terror a las explosiones —cada vez más cercanas— y un miedo difuso a lo que pudiera ocurrir. Así, el elemento que se subraya narrativamente es el desasosiego que se suscita ya sea cuando los personajes salen de su zona de confort, cuando tienen que relacionarse con gente de otra extracción social, o bien cuando observan de frente la suciedad, la degradación y la pobreza en otras zonas de la ciudad y del país: la violencia bélica, en suma, es encuadrada de manera tangencial o encubierta.

Con una representación del mundo burgués y pequeño burgués basada principalmente en estos procedimientos, debe decirse que las tres obras poseen virtudes en relación con sus tácitos fines de divulgación de cuestiones históricas. No obstante, y pese a sus logros, debe señalarse, haciendo un breve repaso de su recepción, que las mismas han llegado a ser objeto de reprobaciones de distinto calibre —algunas bastante duras. En primer lugar, me centraré en la localización de ciertos aspectos formales que, según lo anotado por la crítica, demeritan su calidad. En cuanto a *La hora azul* y *Tarata*, se ha señalado como rasgo sobresaliente que en buena medida ambas historias han quedado inmersas en los estereotipos de las clases alta y media: el burgués en su lujosa rutina y aburrido matrimonio, así como la supuesta grisura de los funcionarios, empleados y pequeños empresarios.³⁸ En especial se señala que tal estereotipia no sólo afecta la configuración de los sectores acomodados, sino la descripción de los “otros”, el amplio conglomerado de los no pitucos, cuya representación resulta afectada por una estrechez de miras que, al cabo, cabría atribuir a la propia visión de los autores.

En un vapuleo que se interna en terrenos ideológicos y cuyo aspecto abordaré más adelante, Dante Castro, dedica tres páginas a desmenuzar detalles inverosímiles en *La hora azul* (incluso aquellos que denomina ejemplos “patéticos”) y metáforas “dispa-

³⁸ Rita Gnutzmann, “El largo viaje de Alonso Cueto hacia el corazón de las tinieblas”, en Sonia Mattalia, Pilar Celma y Pilar Alonso, eds., *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 140.

ratadas”.³⁹ El minucioso ataque se encadena con la indicación de las supuestas carencias del autor que, a decir de Castro, provendrían de su extracción: “Las descripciones de la clase pudiente son sumamente reales y por ello abominables y nauseabundas incluso para el lector de estratos medios. Es lo que mejor conoce el autor, aquello de lo que puede dar un testimonio veraz”.⁴⁰ Para rematar pone el énfasis en que un relato de esta índole debe poseer mayor solidez en el manejo de los elementos fácticos: “La novela de Cueto [...] no puede abusar de las licencias que le otorga la ficcionalización literaria”.⁴¹ Algo similar se afirma de *Tarata*, que llega a ser admitida como una buena idea que no logra resolverse ni plasmarse en la pantalla, y de la cual se señala de igual modo su poca verosimilitud.

Tarata no es creíble desde el momento mismo en que la calle nunca apareció viva en el filme de Aguilar [...] *Tarata* no existió en la película que lleva su nombre. Ni una sola escena que haga la calle familiar, querida, cálida o simplemente viva a pesar de los malos tiempos [...] ¿De qué terrorismo nos está hablando el director? ¿De qué calle? ¿De qué Lima? ¿De qué clases sociales? Es imposible reconocer nada del Perú allí. Todo es falso y maniqueo para los que vivimos esos tiempos. Por eso es peligroso que los que no los vivieron terminen de ver la película alzándose de hombros, como si se tratara de un aburrido acontecimiento más en sus vidas.⁴²

Se reprueba el hecho de que resulten más atractivas las aseveraciones que Fabrizio Aguilar —guionista y director—, hace en las entrevistas sobre la película, que la película misma. Se ataca al filme por solemne, plano, poco natural, impostado y frío. Y se apunta el riesgo de que en novelas o películas que abordan temas históricos predomine el didactismo, trampa en la que se puede caer si el objetivo de una obra es además político o testimonial, es

³⁹ Con respecto a *La hora azul* debe acotarse que no toda la bibliohemerografía crítica alrededor de ella es negativa, también la hay positiva e incluso elogiosa, pero para los fines de esta ilustración me he centrado en este tipo de señalamientos.

⁴⁰ Dante Castro Arrasco, “La hora precipitada de Alonso Cueto: comentarios críticos a la novela *La hora azul*, ganadora del Premio Herralde 2005”, *Umbral. Revista de Educación, Cultura y Sociedad* (Lambayeque), año VI, núm. 11-12 (agosto de 2006), p. 201.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Ricardo Vásquez Kunze citado por José Alejandro Godoy, “*Tarata*, una película fallida”, *Desde el Tercer Piso. El otro Lado de la Política* (21 de septiembre de 2009), en DE: <<http://www.desdeeltercero.com/2009/09/tarata-una-pelicula-fallida/>>. Consultada el 20-xi-2013.

decir, narrativas en las que se busque, además de un logro estético, transmitir un mensaje con un determinado contenido extratextual.⁴³ Jorge Luis Valdez Morgan considera que desafortunadamente pocos realizadores limeños han podido superar este escollo con verdadero éxito, a diferencia de los directores de provincia que logran “mayor realismo, verosimilitud y cercanía”.⁴⁴ Se apunta que en *Tarata* el cúmulo de información y de elementos que intentan abordarse es tal que “la película se queda sólo en la ilustración: ninguno de esos temas están tratados con la pausa o la tensión narrativa necesarias para que podamos sentirlos como reales”.⁴⁵

En cuanto a *El año que rompí contigo*, la crítica resulta menos demoledora tanto en cantidad como en acritud, pero sobresale una aseveración que posiblemente llegue a incomodar al autor por su reiteración: se le acusa de ser un escritor deudor de las técnicas e incluso del estilo de Mario Vargas Llosa, a lo cual Benavides responde en diferentes entrevistas con justificaciones e insistentes evasivas.

Sin embargo, independientemente de estos aspectos formales, la verdadera controversia que envuelve a éstas y a muchas más obras de su ámbito corresponde a los aspectos ideológicos que sus propuestas conllevan. Vale decir que el origen de dichas discusiones se funda en la convicción de que ciertos relatos, además de fungir como instrumentos artísticos de representación de la realidad, en definitiva se inscriben en la problemática del poder. Así, toda vez que los textos enfocan o encarnan el conflicto armado en Perú, su interpretación se encamina al terreno de la crítica cultural y política. El racismo, el clasismo y el elitismo en los relatos sobre la pituquería aquí analizados, se asumen como polos de sentido inaplazables ya sea que sus manifestaciones se consideren deliberadas, inconscientes o internalizadas por parte de los autores o bien se consideren expresas o latentes con respecto a la construcción de instancias ficcionales como los narradores o los personajes. Se reprocha, por ejemplo, que las tramas “falten” a la verdad histórica con el solo fin de complacer a los receptores, que las historias no se inmiscuyan en el meollo social del conflicto —sin enfocar lo

⁴³ Valdez Morgan, *Imaginario y mentalidades del conflicto armado* [n. 8], pp. 115-116.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁵ “*Tarata-Crítica*”, *Generación* (2013), en DE: <<http://www.generacion.com/usuarios/5292/tarata-critica>>. Consultada el 27-xi-2013.

que de manera primordialmente grave habría sucedido en la sierra, olvidando que Lima también fue campo de batalla (con sus propias características)—, que resulten pretenciosas y, en especial, que al valorar los acontecimientos compartan las *perspectivas oficiales* —categoría por cierto problemática, pues tampoco hay homogeneidad en ese sentido.

Algunos autores a menudo han invocado en su defensa la idea de la independencia en el ejercicio de la ficción con respecto a la atestación de los hechos, pero incluso esta argumentación resulta recurrentemente descalificada y, no sin razón, se la cuestiona: “¿No existe también un trasfondo e intención política en quien reclama una lectura puramente estética de su obra literaria?”⁴⁶ Así, bajo criterios de valoración compartidos por autores y lectores, el tiroteo crítico en estos terrenos resulta incesante e implacable.

La hora azul, por otra parte, ha sido fustigada sobre todo por considerársele un intento fallido de simbolizar la reconciliación en el país. Se le ataca por configurar de modo optimista el proceso de transformación de un personaje limeño acomodado y, en cambio, estigmatizar a los personajes de extracción andina —verdaderas víctimas de la violencia.⁴⁷ Se trataría del ejercicio de una falsa compasión y caridad cristianas donde, de modo determinista, los involucrados se interrelacionan a partir de pactos simultáneamente paternalistas y discriminadores.⁴⁸ Se afirma que la obra establece un aparato de sentido fundado en una suerte de culpa social que el imaginario de las clases alta y media ha configurado en años recientes, para evadir o explicar su participación en el conflicto armado en el país, lo cual, al cabo, no sería otra cosa que una nueva vuelta de tuerca en la articulación del discurso hegemónico. “La culpa social es también la culpa concreta de gozar de una posición social [donde los pocos tienen mucho] sostenida por la obscenidad del poder (las torturas, las violaciones, los asesinatos, los genocidios, etc.)”⁴⁹ Ubilluz puntualiza:

⁴⁶ Francisca Aguiló Mora, “La representación de la ‘chola’ limeña en la narrativa (*¿light?*) de Jaime Bayly”, *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Western Ontario), vol. 3, núm. 1 (abril de 2013), p. 4.

⁴⁷ “Introducción”, en Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbet y Víctor Vich, *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*, Lima, IEP, 2009, p. 15.

⁴⁸ Mercedes Mayna Medrano, “La figura de la danza de tijeras en la *Agonía* de Rasu Ñiti y *La hora azul*”, *Casa de Citas* (Lima), núm. 5 (2008), p. 8.

⁴⁹ Juan Carlos Ubilluz, “El fantasma de la nación cercada”, en *id.*, Hibbet y Vich, *Contra el sueño de los justos* [n. 47], pp. 41-42.

[Pero] no está por un lado la violencia y por el otro la caridad; la caridad es la otra cara de la violencia [...] No hay contraste sino complementariedad: la crueldad del padre permite la existencia del hijo que se compadece de los no favorecidos por el sistema, mientras él goza siendo parte de los favorecidos [...] Desde los intersticios de la narrativa, se advierte [...] que el buen Amo (el buen padre) no es tan bueno como parece.⁵⁰

La obra es evaluada como un gesto reconciliatorio que se aleja de la realidad fáctica, toda vez que, pese al dolor infligido por la guerra y al desmenuzamiento de sus causas, el orden jerárquico de la sociedad peruana permanece en buena medida incólume. Dadas estas características, la novela resulta falsa y sensiblera: “lo que ofrece Cueto en esta novela no satisface las esperanzas del lector, porque el conflicto social y sus motivos quedan muy marginalmente tratados [...] *La hora azul*: una novela rosa”.⁵¹

Por otro lado, en lo que atañe a las tres obras en conjunto destaca un aspecto compartido en su funcionamiento. Se aprecia que todas ellas fundan su significación a partir de una idea generalizada relativa a la interpretación de la vida política del periodo: la sociedad limeña, y en especial las clases media y alta, se mantuvieron ajenas al conflicto armado, ocultas en una indiferencia que sólo abandonarían cuando el terror alcanzara su barrio, el trabajo o la familia. No obstante la amplia aceptación de dicha idea, distintos estudiosos consideran que esta versión de los hechos intenta consolidar un nuevo lugar común vinculado con la *mea culpa* antes referida. Porque si bien las frases “todos tenemos la culpa”, “no supimos”, “no queríamos saber” provienen de una aparente buena voluntad, para Víctor Vich subyace en ellas una estrategia letrada para diseminar el significado de la tragedia, porque de alguna manera se justifica una conducta mezquina con el argumento de inocencia por omisión.⁵² “En el Perú, el genocidio de Estado no hubiera sido posible sin la disposición de muchos ciudadanos a desentenderse de él”.⁵³ Se cuestiona la hipótesis de que el supuesto

⁵⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁵¹ Ewald Weitzdörfer, “Alonso Cueto. 2005. *La hora azul*”, *Alpha* (Osorno), núm. 22 (julio de 2006), en DE: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012006000100021&script=sci_arttext>. Consultada el 20-i-2014.

⁵² Víctor Vich, *El canibal es el otro: violencia y cultura en el Perú contemporáneo*, Lima, IEP, 2002, p. 77.

⁵³ “Introducción”, en Ubilluz, Hibbet y Vich, *Contra el sueño de los justos* [n. 47], p. 10.

olvido de los sectores acomodados fuera fruto de la pasividad o de la frivolidad, y se niega que fuera resultado de una actitud inconsciente de defensa ante el dolor, sino que habría sido producto de una estrategia totalmente asumida.

Está documentado, es cierto, que en el periodo del conflicto la gente en la capital se habituó a leer con indiferencia noticias sobre muertes y desapariciones y, con rampante racismo, se decía que se trataba de indios y cholos, en especial cuando esto ocurría “en la —para un limeño— lejanísima sierra de Perú”.⁵⁴ Por ejemplo, Miguel Iza, actor principal en la película *Tarata*, corrobora esta actitud que, como se ha dicho, hoy en día se considera un lugar común: “*Pregunta: ¿Cómo viviste los años de conflicto interno en el Perú? Respuesta: Viviendo en medio de la guerra sin hacerle caso. Como si no pasara nada. La gente se acostumbró a tenerla en la cara; pero no a llamarle guerra sino ‘un problema de cholos’ que no incluía a ‘la gente’, digamos*”.⁵⁵ Pese a este tipo de testimonios, se denuncia sin embargo que la pretendida ceguera nada tuvo de pueril. En 1989 en pleno conflicto (localizado entonces principalmente en la sierra), Nelson Manrique acuñó una frase para describir dicha conducta: “Que los maten de una vez a todos, y nos dejen vivir en paz”.⁵⁶ Esta actitud beligerante, de la que también hay memoria, no se refleja nítidamente en las historias aquí comentadas, y ello se les echa en cara a sus autores. Diversos estudios coinciden en el señalamiento de estas actitudes radicales que a finales de los años ochenta y principios de los noventa llegaron a desenmascarar las contradicciones de clase en el país. En los barrios pitucos la polarización racial y social se recrudeció aún más y el desinterés mostrado hasta entonces por los subversivos, ya fueran serranos o limeños, se transformó en una “rabia inmensa”.⁵⁷ De hecho, este periodo está marcado por un creciente deseo de retornar a la normalidad, aspiración por la cual a partir de 1990 las

⁵⁴ Benavides, “Violencia política y narrativa en el Perú de los años ochenta” [n. 17], p. 156.

⁵⁵ “Sobre violencia política con Miguel Iza, protagonista de la película *Tarata*”, *La República*, 27-IX-2009 (en la página de Guillermo Tejada Dapuetto), en DE: <<http://www.guillermotejadadapuetto.com/2010/07/editorial-el-atentado-terrorista-de.html>>. Consultada el 25-XI-2013.

⁵⁶ Nelson Manrique, “La década de la violencia”, en Eraclio Bonilla, comp., *Perú en el fin del milenio*, México, Conaculta, 1994, p. 97.

⁵⁷ Manuel Jesús Granados, “El pcp Sendero Luminoso: aproximaciones a su ideología”, en *ibid.*, p. 169.

élites estatales y económicas terminaron por reforzar, con Alberto Fujimori a la cabeza, un proyecto autoritario que prometió acabar con el terrorismo. Dicho proyecto se logró a costa de renunciar a los derechos individuales y a la gobernabilidad democrática. El Estado alimentó la división de ciudadanos de primera y segunda clase. El miedo terminó por reforzar las divisiones étnicas y de clase presentes en Perú.⁵⁸

Así, la cuestionada hipótesis del olvido y la indiferencia se encuentra en la base referencial de las tres obras aquí expuestas, aunque, y quizás en ello se encuentren las razones de sus diferentes tipos de recepción, las tres resuelven sus implicaciones de modo diferente.

En el caso de *La hora azul*, el personaje sufre una metamorfosis espiritual una vez que rompe con su ensimismamiento clasista, pero este proceso, conforme avanza la historia, deviene cada vez más sentimental. La primera parte de la trama se concentra en la extorsión para que el pasado del padre no sea revelado y resulta eficaz en cuanto a la denuncia de la participación de las fuerzas armadas en la guerra interna y, por su ritmo y su tratamiento, es posible que éstos sean los pasajes más logrados de la obra. Sin embargo, cuando el protagonista intenta romper con sus atavismos, el relato se involucra en un creciente manejo melodramático. Acaso sea esta cualidad voluntariosa la que irrite a cierto tipo de lectores, toda vez que, según patrones fácticos de verosimilitud en Perú, un personaje de esta extracción se encontraría virtualmente más cerca de la radicalización de derecha que de una transformación humanista. El personaje de Adrián Ormache funciona como posibilidad ficcional, pero una losa de prejuicios y de saberes compartidos impide una aceptación unánime en cuanto a la articulación de la trama.

Algo distinto ocurre con *Tarata* y *El año que rompí contigo*. De modo análogo en estos relatos dos de los protagonistas resultan presos en el desenlace al ser confundidos con militantes subversivos: Daniel es acusado de senderista y Aníbal de pertenecer al Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. El motivo es idéntico. Ambos personajes son arrestados a causa de su ingenuidad: piensan que coleccionar obsesivamente frases senderistas en una libreta o tener un manual organizativo emerretista en casa no tendrá consecuencias, pero llegado el momento la policía no tendrá reparos en

⁵⁸ Jo-Marie Burt, *Violencia y autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*, Lima, IEP, 2009, pp. 13 y 338.

aprehenderlos y torturarlos. De igual manera, en ambos relatos, los antiguos amigos de los personajes, llenos de miedo y sin elementos de juicio, les darán la espalda como medida de supervivencia. La implicación semántica es exactamente la misma.

La ingenuidad de los personajes en ambas historias responde al mencionado estereotipo del clasemediero abstraído de la lógica política y policiaca. Sin embargo, las dos tramas se resuelven de manera diferente. En *Tarata*, el personaje de Daniel resulta inverosímil porque labora en una universidad pública e incluso es testigo de la desaparición de un estudiante cholo (antes le había advertido de la posibilidad de ser perseguido si anotaba esos datos), por lo cual resulta poco creíble que camine por la madrugada, bajo toque de queda, con una libreta de este tipo aunque pueda admitirse como licencia ficcional. En cambio, por resolver de modo distinto el motivo de la captura, pero sobre todo con base en lo indicado hasta aquí, de los tres relatos el que quizás represente de modo más eficiente el universo pituco en general es *El año que rompí contigo*. Tal pertinencia proviene en buena medida de la redonda estructuración del discurso en lo concerniente al manejo del narrador y de los personajes, y lo más importante es que se ciñe a lo que he calificado como una vertiente dentro de las letras limeñas ya que esta novela comparte su tono con obras contemporáneas que han enfocado este universo con fundamento en el desenfado, la ironía, la autocomplacencia, el humor y el cinismo. Pienso principalmente en Alfredo Bryce Echenique y Jaime Bayly, escritores paradigmáticos en lo tocante a la representación de la pituquería limeña. Los personajes y el narrador de *El año que rompí contigo* resultan vigentes toda vez que no encarnan afán didáctico alguno ni transmiten una lección moral: todos reflejan su condición de clase y lo hacen desde la altanería y la suficiencia de su orden miraflorentino. Incluso la captura policiaca de Aníbal, predecible en cierto momento de la historia, resiste el lugar común porque acertadamente en ese momento culmina el relato. Tras un regodeo en mucho hedonista, el relato da paso a la tragicomedia. Lo que hasta ese momento había sido sonrisas e ingenio pequeñoburgués se corta abruptamente sin solución de continuidad justo cuando, en el contexto de la historia, va a iniciar el régimen fujimontesinista. En *Tarata* la historia también culmina con la captura y la prisión de Daniel, pero dado el tono de la historia, tan tremendista desde el comienzo, se produce poco cambio de ritmo en el desenlace. De ahí la diferencia entre la configuración narrativa de estos dos

ejemplos y también la diferencia con respecto al tono en lo que concierne a *La hora azul*.

Consideraciones finales

LA representación de la pituquería limeña entraña una dirección dentro del repertorio de aproximaciones literarias al conflicto armado de fines del siglo xx en Perú. Esta orientación temática resulta relevante por diversas razones. La primera porque los relatos que cabe reunir bajo esta línea caracterológica y contextual responden a una práctica que se remonta al menos a mediados del siglo xx, pero ahora abocada a las circunstancias bélicas del periodo. La segunda razón es que, si bien los sectores acomodados capitalinos no sufrieron la represión ni la virulencia del conflicto tan intensamente como ocurrió con otros estamentos sociales y regionales, ellos también poseen una parcela en la edificación de la memoria histórica —en cuya configuración interviene precisamente la literatura. Así, a la narrativa que tiene como propósito representar el universo pituco limeño puede reprochársele no enfocar con suficiente energía o precisión ciertos asuntos a nivel nacional, pero en cambio debemos aplaudir que se ofrezca el testimonio (ficcional) de una innegable experiencia colectiva. De igual modo, a los autores calificados como *pitucos* puede recriminárseles abordar ambientes narrativos inmersos en su ámbito inmediato —no ocuparse de la sierra, por ejemplo—, pero lo hacen precisamente por el conocimiento vital de dicho espacio que les brinda un imaginario legítimo por explorar. Por lo tanto, pedir a autores pitucos una apertura de miras con respecto a una posible actitud indigenista, autóctona o “progresista por necesidad”, por ejemplo, conlleva una carga doctrinaria que no todos están dispuestos a admitir —además del riesgo de impostación que puede haber en ello. De hecho, muchos autores aceptan sin dificultades, y con todo lo que implica, el estereotipo de “criollo” y a veces de pituco.

Atención aparte merece la recepción para obras de esta directriz. En ese sentido, como se observa en las páginas precedentes, se advierte que los cuestionamientos críticos fluctúan desde la indicación de supuestas carencias formales hasta la discrepancia en aspectos ideológicos que varían considerablemente en cantidad y virulencia. Sobre esto no hay conclusiones definitivas. Cada obra tiene sus aciertos, su destino interpretativo y su campo de resonancia. Pero lo definitivamente cierto es que la representación estética

de la pituquería no constituye, *per se*, un tema cancelado. Como productos narrativos, en función de su solidez, las obras reciben juicios de todo color, pero su posible aceptación se genera en la medida en que, formalmente, posean eficacia y, hay que decirlo, cuando algunas obras manifiestan debilidades de esa índole se generan las respectivas consecuencias. Ahora bien, en cuanto a los debates ideológicos que desatan este tipo de tópicos, debe asumirse que, como prácticamente cualquier texto sobre la violencia política peruana, casi sin remedio se despertarán a su alrededor precisiones, opiniones e incluso reproches a menudo discrepantes.

El conjunto de textos literarios en los que se entrecruzan las coordenadas de sentido *pituquería* y *violencia política* en Perú supone, pues, una vertiente que considero un eje de oportunidad para la disquisición y la crítica. Tal como Víctor Vich apunta sobre estos motivos, “parece urgente continuar explorando esta relación entre la voz de las élites, la culpa y el mundo subalterno”.⁵⁹ Las páginas precedentes no han sido otra cosa que un vehículo para aportar algunas reflexiones al respecto.

⁵⁹ Víctor Vich, “Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto”, en *id.*, Ubilluz y Hibbet, *Contra el sueño de los justos* [n. 47], p. 245.

RESUMEN

La representación de los *pitucos* y de la *pitiquería* constituye una directriz identificable dentro de la narrativa peruana ocupada en abordar el conflicto armado ocurrido a finales del siglo xx. Este trabajo se ocupa de comentar tres ejemplos que exploran dicha orientación: las novelas *La hora azul* de Alonso Cueto, *El año que rompí contigo* de Jorge Eduardo Benavides y la película *Tarata* de Fabrizio Aguilar.

Palabras clave: narrativa de la violencia Perú, terrorismo Perú, clases sociales Perú.

ABSTRACT

The representation of the upper and middle classes (the *Pitucos*) is an identifiable guideline in the Peruvian narrative of the local armed conflict that took place at the end of the 20th century. This paper addresses three examples: the novels *La hora azul* by Alonso Cueto and *El año que rompí contigo* by Jorge Eduardo Benavides, and the film *Tarata* by Fabrizio Aguilar.

Key words: narrative of violence Peru, terrorism Peru, social classes Peru.