

EL PASADO QUE ES PRESENTE:
UN ESTUDIO SOBRE LA REPRESENTACIÓN
FICCIONAL DEL CONFLICTO ARMADO PERUANO

*Brenda Morales Muñoz**

The past is never dead. It's not even
past.

WILLIAM FAULKNER

1. LA LITERATURA PERUANA
FRENTE AL 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 desempeñó un papel primordial y tuvo un fuerte impacto en las artes (2004: 57). En el primero sirvió 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. 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. 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.

El conflicto armado que azotó el país entre 1980 y 2000 fue sin duda alguna uno de los capítulos más violentos de la historia de

* Universidad Nacional Autónoma de México.

América Latina del siglo XX. La Comisión de la Verdad y Reconciliación calculó que el número de víctimas fue de aproximadamente 69, 280 muertos, la mayoría campesinos quechuaparlantes de la zona andina, de esa cantidad sólo 22, 507 están identificados, lo que deja un lamentable saldo de 46,773 desaparecidos.

Este crudo episodio constituye uno de los temas principales de la narrativa peruana, que se convirtió en un lugar central para reflexionar sobre lo acontecido, y puso en evidencia, como sugiere Karl Kohut, la estrecha relación entre literatura y violencia política.

El crítico alemán señala que la gran mayoría de los fenómenos violentos del siglo XX ha tenido su contraparte en la literatura: «muchos autores latinoamericanos han retomado aspectos de la violencia real de sus países. Entre ellos podemos enumerar: la novela de la Revolución Mexicana, de la dictadura, de la guerrilla, de la violencia (Colombia), la indigenista, y la reacción literaria a erupciones violentas (como Tlatelolco)» (2002: 205), esto, para él, es una muestra clara de la sensibilidad e interés de algunos escritores hacia los problemas de sus propios pueblos.

Los artistas e intelectuales peruanos no pudieron quedarse alejados de lo que ocurría y han plasmado esa preocupación en sus obras. Así, desde los años ochenta se ha escrito una cantidad importante de textos que se ocupan de esta cuestión.

El cuento no sólo fue el primer género en el que se abordó, sino donde se hizo de manera más explícita en comparación con otras expresiones artísticas, como la novela, la poesía, el teatro, el retablo y el cine. El primero del que se tiene registro es «El apartamento» de Fernando Ampuero, que data de 1982.¹

El académico estadounidense Mark R. Cox se ha dedicado a rastrear las publicaciones sobre la guerra. En 1998 publicó «An an-

¹ El cuento 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 represión, así como el abuso de las autoridades policiales.

notated bibliography of Narrative Fiction About Sendero Luminoso and the Guerrilla War in Peru» en la *Revista Interamericana de Bibliografía*, en donde contabilizó 62 cuentos. En la antología *El cuento peruano en los años de violencia*, del año 2000, la cifra aumentó a 100. Cuatro años más tarde editó *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, en donde el corpus ya era de 192 y en 2008 publicó una nueva bibliografía en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, en la que incluyó 306 cuentos.

Existen cuatro antologías que se centran en los relatos 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.

Asimismo, hay dos que extienden su marco temporal. La primera es la ya citada 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. 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,² de no ser por estos esfuerzos no habrían podido darse a conocer y llegar a un público lector más amplio.

En todo este corpus el conflicto entre las fuerzas estatales y Sendero Luminoso ha sido representado desde diferentes ángulos, aunque todos confluyen en que se trató de una contienda fratricida, es decir, que la enorme fractura social fue provocada por una violencia horizontal. Ariel Dorfman llama de ese modo al fenómeno en el que las personas agreden a otro ser humano considerado igual, incluso puede ser un amigo o un miembro de su propia familia: «luchan entre sí seres que ocupan un mismo nivel existencial de desamparo y de alienación: máquinas golpeadoras desatándose en contra de hermanos que son tratados como enemigos» (1972: 26).

² Editoriales como Luvina, Colmillo blanco, Mosca Azul, San Marcos y la Municipalidad de Cusco han hecho grandes esfuerzos en la publicación de obras cuya temática gira en torno al conflicto armado en la zona andina.

Durante mucho tiempo había existido una oposición entre dos grupos de escritores peruanos, los andinos y los criollos, que se exacerbó con la forma de afrontar la guerra. En general puede decirse que los primeros son autores que han radicalizado la vinculación entre narrativa y realidad social. En sus obras incluyen elementos de la cultura y cosmovisión andina, tales como cantos, historias, leyendas y mitos. Además son escritores que están atentos a la oralidad indígena, no sólo incluyen palabras en quechua, sino que respetan los idiolectos, ritmos, expresiones, giros tonales, construcciones de frases, entonaciones y modismos. Suelen defender la idea de que existe una responsabilidad ética que obliga a expresar de manera cruda y directa lo sucedido y que el tema debe plantearse, aunque sea en la ficción, con corrección política y compromiso social. Uno de los escritores más representativos de este grupo, Dante Castro, ha subrayado en varias ocasiones que: «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 que pretende tratar el asunto» (Castro 2010: 25-26).

Los criollos, en cambio, apuestan por separar el quehacer literario del político y se preocupan más por las innovaciones técnicas y formales, por la renovación del lenguaje y por la experimentación estética. Insisten en que no debe dejarse de lado la creación artística por apegarse a la realidad, pues no están haciendo periodismo, testimonio ni historiografía. No acostumbran incluir referencias a la cultura indígena, por lo que uno de los defectos que los andinos les atribuyen es que no conocen, ni se interesan en conocer, la región y la mentalidad quechua. También se les ha acusado de estar favorecidos por los medios de comunicación y por los organismos que otorgan premios internacionales, así como de formar parte de una campaña de casas editoriales extranjeras que busca aprovecharse de una moda con el fin de incrementar las ventas de libros. El mismo Castro considera que la obra de los autores criollos:

Es una mercancía sujeta a la oferta y la demanda, sujeta a las apetencias de los grandes reguladores del mercado internacional en el que no interesa el valor estético, sino el volumen de los tirajes y el número

de traducciones. En última instancia, el prestigio nacional de un escritor es otorgado fuera del país sometiéndose el devenir de la literatura nacional a los designios de los reguladores internacionales (Castro 2010: 17).

A Castro, como a otros, le preocupa que para los escritores peruanos sea más importante cumplir con la demanda del mercado global —en la que los libros son sólo mercancías—, que decir la verdad, y que las historias se escriban en función de que puedan entenderse en cualquier contexto, es decir, que sean sencillas, adaptables y traducibles.

Muchos autores andinos piensan que los criollos, para forzarse a hacer novelas internacionales, copian modelos extranjeros con los que, en su opinión, no tienen puntos en común, y lo que consideran más grave es que abordan el conflicto a la ligera porque no lo conocen a profundidad y sólo es un decorado en sus historias. Además dicen que, al no haber vivido en la zona y no haber atestiguado la violencia, sus textos carecen de verosimilitud. Los suyos, en cambio, al ser escritos por autores originarios de la sierra, aportan una «visión desde dentro».

La andina es una literatura local, circula en una zona tan pequeña que muchas obras no se conocen fuera de Perú o incluso en Lima. Para publicar sus libros, los escritores requieren de un esfuerzo conjunto entre las pequeñas editoriales de provincia y los concursos literarios de la zona.³ Me parece que esto se debe, en parte, al desinterés de que sus libros trasciendan a otro público, puesto que consideran, junto a Martin Lienhard, que un lector occidental no puede entender a cabalidad el tipo de literatura que producen, pues no se explican cómo es posible: «captar un mensaje codificado según un código híbrido que incluye un sistema ajeno a su cultura» (206). Por esa razón están enfocadas en un lector muy específico y el proceso de elaboración y distribución es muy distinto.

³ 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.

En estas condiciones no puede formar parte de lo que se conoce como literatura mundial: «I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original languages» (Damrosch 2003: 4). Estas obras no pasan a otros sistemas literarios, se circunscriben a un público determinado. En muchas ocasiones son los propios autores andinos quienes rechazan participar en este otro modo de circulación y de lectura. Ellos mismos se aíslan y auto marginan del mercado, es muy raro que salgan de su zona lingüística y cultural de origen por temor a perder su esencia. No comparten lo que sostiene Damrosch en el sentido de 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» (2003: 6).

Existen muchas ventajas en la circulación de los libros en otras latitudes. Un libro se lee de diferente manera en su lugar de producción que en otros contextos, es indudable, pero en ningún caso esto es algo negativo y en ninguno pierde, al contrario, gana con más perspectivas de lectura, en especial en cuanto a la propagación de la cultura. Un texto andino podría enriquecerse con otras tradiciones, podría resignificarse con traducciones o penetrando en otros sistemas literarios.

Todo lo anterior, ha sido motivo de un fuerte y prolongado debate sobre las características que se le atribuyen a la ficción, el cual se ha centrado en asuntos extraliterarios y se ha alejado de las reflexiones teóricas sobre su papel y las relaciones entre la obra literaria y su referente real.

La discusión es evidentemente delicada y no ha permitido ver que, con el sólo hecho de representar la guerra en sus textos los escritores demuestran que no son indiferentes y fijan una postura política. Así lo explicaba Nadine Gordimer con el término «gesto esencial» que definía como: «la toma de posición política, casi siempre implícita, pero no por ello menos real, que se produce cada vez que un escritor emprende la composición de una ficción relativa a su sociedad» (citado en Faverón 2006: 32). Es decir, de acuerdo con Gordimer, siempre hay una postura política cuando se tratan este

tipo de temas, aunque se haga desde la ficción y de forma velada. De hecho, ésta no tiene que ser explícita ni panfletaria. Para la escritora sudafricana separar el aspecto político del literario no sólo no tiene sentido sino que es imposible.

En el caso peruano ese proceso es innegable. Ante la experiencia común del conflicto, escritores de todas las ideologías lo abordaron en sus obras y sin importar su origen: «asumieron o sucumbieron a la necesidad de tomar la violencia política como objeto deconstruible y representable y a la de tomar esa representación como una urgencia estética, intelectual y vital» (Faverón 2006: 31).

Una vez que la contienda terminó y se publicó el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en 2003 se dio un nuevo auge, ahora entre los llamados escritores «cosmopolitas»,⁴ quienes perciben el conflicto de un modo muy distinto a los anteriores debido a que, como han señalado en varias ocasiones, están menos politizados o influidos por ideologías y por la distancia que da el tiempo y el espacio.

Las razones por las cuales, a pesar de que el conflicto finalizó, siguen apareciendo obras literarias sobre él se debe a que sigue latente en el imaginario social, siguen pendientes reflexiones e historias que necesitan ser contadas. Así, la guerra no ha pasado, es presente, sus heridas todavía están abiertas. A este respecto Santiago López Maguiña sostiene que:

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

⁴ Carmen Perilli llama 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» (2009/2010: 77).

de ello son las narraciones, cuentos, novelas y poemas que se ocupan del evento de la guerra y de sus consecuencias (López 2007: 15).

Este trabajo analizará tres cuentos de escritores cosmopolitas (que nacieron en Perú pero viven fuera: dos en España y uno en Estados Unidos) que se inscriben, tanto por la fecha de su publicación como por la temática abordada, dentro de la categoría de literatura post CVR, es decir, la escrita y publicada después de que se diera a conocer el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.⁵ Los tres relatos intentan ser una pequeña muestra de las diversas aristas desde las que se ha ficcionalizado el conflicto en la literatura reciente.

2. «VELAS»

El primer ejemplo es «Velas», un relato breve escrito por Sergio Galarza (Lima, 1976) incluido en *La soledad de los aviones* del año 2005. El cuento, situado en un entorno urbano, se aproxima al conflicto armado interno desde la perspectiva de un par de matrimonios de clase media. La historia es sencilla y abarca una temporalidad muy corta, apenas una tarde en Lima en la que cuatro personajes se encuentran en un departamento para cenar.

Laura y Óscar estaban casados desde hacía dos años, tenían: «una relación estable, normal, como cualquier matrimonio joven» (Galarza 2005: 77). La anécdota se reduce a que serán los anfitriones de otra pareja de amigos, Javier y Susy. Todos trabajan como cajeros en un banco y «el sueldo que ganaban apenas si les alcanzaba para vivir como ellos querían, libres de preocupaciones, sin reclamos en los bolsillos» (Galarza 2005: 78). No sucede nada extraordinario, pi-

⁵ Paolo de Lima y Gustavo Faverón concluyen que la publicación del informe de la CVR provocó una inevitable y necesaria reflexión sobre lo que habían sido los años de la violencia interna, sus causas y sus consecuencias en la sociedad peruana. Por su parte, Christopher Akos la llama «literatura de la memoria» dado que se interesa en las consecuencias de la guerra y la recuperación posterior.

den comida y esperan a que llegue el repartidor mientras escuchan música y conversan.

La espera se alarga, el chico de la comida no llega y eso les parece raro. Saben que algo malo debió haber sucedido, algo relacionado con la guerra porque, aunque querían ser indiferentes, los afectó a todos. Así, en esta reunión de cuatro personajes aparentemente insulsa irrumpe la violencia como una sombra apenas insinuada.

De pronto las luces se apagan, los habitantes de la capital estaban acostumbrados a quedarse sin luz debido a la destrucción de torres de alta tensión por parte de los senderistas. En este cuento, como en muchos otros, se advierte la importancia de las velas que en esa época debían tenerse siempre en casa, disponibles en cualquier momento. Los apagones se volvieron algo cotidiano durante aquellos años, ya sabían lo que significaban: «esos terrucos de mierda no lo dejan a uno en paz [...] Aquella era la tercera vez en la semana que el departamento de Óscar y Laura se quedaba a oscuras. Para sus amigos era la segunda reunión en dos semanas que se veía amenazada de terminar antes de lo pensado» (Galarza 2005: 79-80). Es clara su indolencia, la queja es por la falta de luz porque sólo en eso los ha afectado la guerra. Todos son: «personajes de clase media que suman a los sufrimientos de una vida mediocre las presiones de los atentados dinamiteros que arrecian sus barrios» (Faverón 2006: 19).

Ellos en Lima, tan lejos de la zona del conflicto, no entendían ni querían entenderlo, era más fácil culpar de todo a los «terrucos». Los personajes son impasibles, se dedican a una contemplación pasiva porque la violencia les parece remota, no tienen ningún interés en actuar. En esta idea de observación, las ventanas son muy importantes, se vuelven miradores, son, como señala Gustavo Faverón:

Las cuencas vacías de una calavera, desde donde la muerte misma, y no el observador original, es la que atisba el estupor del protagonista... el espectáculo de la guerra es demasiado abarcador y monstruoso, demasiado sobrecogedor y expansivo: sus observadores están condenados a volverse actores suyos (2006: 35).

Cuando una de las ventanas que daba a la calle estalla, Óscar, antes de asomarse por el cristal fragmentado, dice: «¿Por qué mejor no lanzan bombas a todas las casas y nos matan de una vez? Terrucos de mierda» (Galarza 2005: 80). Las ventanas se vuelven amenazas y precipicios. Los personajes no quieren saber nada de los enfrentamientos porque si observan sus secuelas la desconexión entre su mundo y el exterior se desvanece.

En el momento en el que la bomba destruye la ventana que los había mantenido apartados, se destruye también lo que los protegía y son obligados a enfrentarse a la realidad. Por esa razón, Óscar, que hasta ese momento utilizaba una cámara fotográfica que servía como mediadora de su mirada, se deshace de ella porque ya no le sirve, necesita ver ese mundo sin filtros ante el cual ya no tiene defensas.

Uno de los aspectos más destacados de «Velas» es la atmósfera. Una sensación de encierro y de un peligro que acecha recorre todo el cuento. El narrador describe la escena en el departamento de la siguiente manera:

Así como estaban, los cuatro parecían extraídos de un cuadro de Hopper. Su borrosa existencia se veía apremiada por su misma juventud, que, en el umbral de los treinta años, los hacía sentir como sus padres. Como en esta noche, buscaban disfrazar sus miserias de indiferencia, sometiéndose a la modorra del alcohol y las palabras intrascendentes (Galarza 2005: 79).

Resulta interesante la forma en la que el autor presenta a este grupo de amigos de clase media, un poco apáticos y grises, al estilo del pintor estadounidense, en una especie de ecfrosis referencial genérica, en palabras de Luz Aurora Pimentel (2012). Los personajes de «Velas» bien podrían pertenecer a cualquier cuadro de Edward Hopper, cuyo estilo se caracteriza por el predominio de atmósferas frías y sosegadas, por crear sensaciones de soledad, melancolía, pesimismo, aislamiento o anonimato. En muchos de sus cuadros hay calles solitarias, restaurantes casi vacíos o habitaciones silenciosas. Son escenas en las que el espectador debe intuir qué ha sucedido,

tal como en este cuento. Se requiere una intensa cooperación del lector para completar lo que falta, para descifrar lo no dicho. Las insinuaciones en «Velas» conducen a pensar que tal vez los hermanos de Laura eran senderistas, pero no hay certezas. El cuento es más sugerente por lo que calla que por lo que narra.

3. «GUERRA EN LA PENUMBRA»

El siguiente cuento es «Guerra en la penumbra», de Daniel Alarcón (Lima, 1977). Forma parte del libro del mismo nombre y también fue publicado en 2005.⁶ Es un relato largo, dividido en once apartados, en el que el conflicto armado es presentado de manera explícita y desde el punto de vista de miembros de la guerrilla. Temporal y espacialmente es más extenso, va desde 1965 hasta 1989 y las acciones tienen lugar tanto en Lima como en la selva.

El presente de la narración se sitúa en 1989 en Oxapampa, en donde los dos personajes principales, Fernando y José Carlos, combatientes senderistas, se encuentran en una situación muy complicada. Casi al borde de la muerte, recuerdan pequeños detalles de su vida, de su amistad desde la infancia, cosas triviales y en apariencia irrelevantes que, sin embargo, les dan fuerza para soportar su presente en el que aparte de escapar de los militares deben cuidarse del entorno, pues la selva es su peor enemigo, los insectos, el calor y la naturaleza cerrada son implacables y hacen difícil cualquier actividad.

En esos momentos tan duros Fernando, de 41 años, sólo podía pensar en su esposa Maruja y en su hija, Carmen, de dos años y medio. Parecía arrepentido de haberse integrado a Sendero Luminoso: «este era el momento por el que habían luchado durante los últimos

⁶ El libro fue originalmente escrito en inglés bajo el título *War by candlelight*, Nueva York, Harper Collins Publishers, 2005. Esta versión fue traducida por Julio Paredes Castro con la colaboración de Renato Alarcón. Posteriormente se hizo otra traducción al español titulada *Guerra a la luz de las velas*, publicada en 2006 por Alfaguara, traducida por Jorge Cornejo que incluye dos cuentos que no aparecen en la primera versión: «El señor va montando sobre una nube veloz» y «Florida».

quince años. El país estaba en guerra. La crisis que había vislumbrado en su juventud por fin había llegado. Ya era demasiado tarde para darse por vencido, demasiado tarde para cambiar el rumbo» (Alarcón 2005: 131).

En el siguiente apartado hay un salto a seis años atrás (1983), a los primeros momentos de Fernando en la selva en donde recibe adiestramiento para el combate, el cual no parecía muy organizado:

No se había acordado ningún tipo de táctica ni de estrategia, únicamente la lógica de una guerra a ciegas, en la penumbra de la selva: un soldado asustado disparaba un tiro; un rebelde atemorizado contaba con otro. Los dos eran demasiado jóvenes como para hacer algo más que enterrar sus dudas bajo la violencia, y súbitamente, todos salen corriendo y la selva queda en llamas (Alarcón 2005: 132).

Con la cita anterior podemos constatar que los personajes no tenían muy claro lo que implicaba estar en guerra, por eso estaban en la penumbra, ciegos. Para no dejar todo en manos de la intuición, se decidió dar entrenamiento más específico: técnicas de combate, estrategias para sobrevivir y replegarse, además de manejo de armas y explosivos.

Fernando es un personaje titubeante, nunca parece estar completamente seguro de la vida que había elegido. Incluso en esos primeros momentos en la selva no había podido dejar atrás su instinto urbano, por eso regresó con alivio a Lima, en donde le prometió a su esposa que nunca más se iría.

La forma en la que está representada la vida cotidiana tiene similitudes con el cuento anterior. Las escenas limeñas parecen repetirse. En éste Fernando se sienta en la mesa de la cocina mientras Maruja: «alistaba las velas y los fósforos. Escucharon los estruendos de la guerra, o alguna bomba que rasgaba el silencio, la calma. Ahora sucedía casi todas las noches. Torres de alta tensión derribadas con explosivos, el martillo y la hoz flameando por las laderas de los cerros» (Alarcón 2005: 134).

En la relación de pareja también se libraba una guerra a la luz de las velas, discutían sobre la pertinencia de tener un hijo. En esa

época, y por extraño que parezca, Fernando lo deseaba mucho, aunque era consciente de que:

Querer tener un hijo en una época como ésta era la cosa más insensata. Absurdo. Peligroso. A su alrededor, hombres y mujeres desaparecían, la gente moría. No era el momento para permitirse fantasías burguesas. Pero se daba permiso de imaginar la paternidad y cientos de otros placeres convencionales: una casa pequeña con jardín, un árbol de olivo, una mata de tomate, una infancia como la que él había tenido. Algunas veces Fernando se veía a sí mismo como un hombre viejo, la guerra terminada ya hacía tiempo, casi olvidada. Sus hijos ahora crecidos, sus nietos pidiéndole que les contara cuentos (Alarcón 2005: 136).

Con estas afirmaciones queda claro que Fernando nunca estuvo convencido de su decisión de formar parte de la guerrilla, parecía querer otra vida muy alejada de ese mundo en el que había entrado por voluntad propia y no sabía cómo salirse. Todos sus pensamientos y acciones estaban marcados por el pesimismo de un futuro incierto.

Cuando la madre de Fernando murió, en 1986, la violencia se había incrementado. Los rebeldes intensificaban sus acciones y anunciaban por los medios de comunicación que la victoria era suya. A pesar de que la gente en Lima intentaba seguir su vida de la forma más natural posible, ya nadie dormía cerca de las ventanas ni se atrevía a desafiar el toque de queda por el miedo a los estallidos de las bombas.

Este fue el contexto en el que nació su hija, Carmen. Fernando vivía atormentado por la angustia pero, a la vez, se sentía pleno y feliz con Maruja y su bebé. Deseaba vivir mucho tiempo a su lado pero se daba cuenta de que: «él mismo le había puesto un reto a su vida: que la guerra no le concediera tiempo suficiente para verla crecer» (Alarcón 2005: 159).

De nuevo puede notarse la tibieza del personaje que, aunque quería escapar, nunca hizo nada para concretar su plan. Se dedicaba a hacer trabajos para el partido, como viajes relámpago a la sierra o encargos clandestinos en Lima. A menudo manejaba por

callejones de la ciudad en pleno toque de queda con desconocidos a su lado, en los que debía confiar sólo por el hecho de que eran «camaradas». Aunque probablemente lo único que los unía era el semblante, pues todos parecían tener: «una expresión desesperada de un hombre enfrentando a una vida que ya se le había ido» (Alarcón 2005: 141).

La narración da un salto hacia atrás, hasta 1966, para conocer un poco sobre la familia de Fernando y el origen de sus ideas políticas. A los 17 años se va a vivir a Lima para estudiar. No puede quedarse en Arequipa porque las posibilidades de superarse son casi inexistentes, podía terminar como sus tíos o su padre, enseñando en una escuela o trabajando en el campo. Lima era, en los años sesenta, la única opción para intentar tener un mejor futuro. La mudanza trajo muchos cambios en el personaje, ocasionados por todo lo que implicaba llegar a lo desconocido y dejar su casa, su ciudad, su familia y su entorno. A pesar de que en Arequipa ya comenzaba a asomarse su ideología, la madre de Fernando:

Nunca se fijó demasiado en sus ideas políticas, y evitaba pasar por su cuarto cada vez que estallaba alguna acalorada discusión entre padre e hijo. El muchacho tenía opiniones acerca de todo. Ella no quiso darse cuenta cuando las cartas tomaron un tono diferente: la nueva obsesión de su hijo era Lima y su pobreza (Alarcón 2005: 145).

Sabemos poco de la familia de Fernando. Él se había ido alejando poco a poco de ella por sus actividades en la universidad, lugar donde pasó de las ideas a la acción. Las universidades y los profesores son dos figuras primordiales en muchas de las obras literarias sobre el conflicto. Esto se debe a que la afiliación senderista tuvo su origen en la Universidad San Cristóbal de Huamanga, en donde Abimael Guzmán era profesor de filosofía. Ahí surgió el movimiento y obtuvo muchos adeptos entre los jóvenes universitarios de provincia. Pasar de las aulas a las armas se volvió frecuente. En este cuento, el lector advierte que la universidad era un lugar en donde los estudiantes se sentían a salvo, podían hablar y exponer sus ideas

políticas e incluso se decidían a abandonar los estudios para ir a la sierra a «hacer la guerra popular».

La relación de amistad entre Fernando y José Carlos se remonta a su infancia, aunque las diferencias entre ellos no eran pocas y se agudizaron desde los primeros años de militancia política. José Carlos era un hombre plenamente convencido de sus ideas y participaba de manera activa en las organizaciones estudiantiles, incluso había estado en Chile y había sufrido la represión pinochetista.

El último apartado del cuento vuelve a situar la narración al principio, en Oxapampa en 1989. Un par de semanas antes de Navidad el partido le comunica a Fernando que debe hacer un viaje a la selva. Ahí se encuentra con José Carlos y otros compañeros, eran prácticamente unos niños aprendiendo los principios básicos del combate. El trabajo de Fernando consistía en darles charlas, y en esa ocasión les explica:

Por qué a la gente se le negaba la educación; por qué sus padres tenían que laborar en una tierra que no les pertenecía; por qué sus madres tenían que limpiar casas; por qué sus tíos no habían parado de trabajar hasta que la ceguera los aniquiló. Por qué los vencidos buscaban la felicidad en el trago; por qué la riqueza originaba miseria. Por qué la historia era cruel y fanática, por qué había que derramar sangre (Alarcón 2005: 169).

Fernando creía en todas esas ideas aunque cuestionaba los métodos senderistas. En este relato se ve con claridad la violencia horizontal de la que hablaba Dorfman. La guerra lo había dividido todo, miembros de la misma familia se integraban a uno u otro bando, en el caso de Fernando, él se había unido a la guerrilla y su hermano se había vuelto policía. Las diferencias entre ellos eran cada vez más abismales, no se comprendían en absoluto y un enfrentamiento era inminente.

Uno de los grandes retos de la literatura peruana sobre el conflicto armado interno ha sido construir a los subversivos de manera verosímil como personajes ficcionales. En muchos textos esta construcción no ha sido afortunada porque se suele caer en mani-

queísmos que promueven los topos del heroísmo de los soldados o la crueldad de los subversivos, según sea la perspectiva. Me parece que no es el caso de la figura del senderista en el cuento de Alarcón. Fernando es un personaje creíble porque, si bien tiene ideas políticas sólidas, no es un fanático. Por el contrario, duda en muchos momentos y cuestiona sus propias decisiones y las de su partido. Además, aunque un miembro de la guerrilla debía tener como prioridad la filiación al partido, para Fernando la familia nunca pasa a segundo plano, la militancia nunca logra ser más importante que los lazos afectivos.

4. «ROCK IN THE ANDES»

Por las razones expuestas líneas arriba, la mayoría de los textos literarios que han abordado el conflicto armado peruano lo han hecho con mesura y tacto. Me parece importante subrayar este punto para que se entienda por qué el siguiente cuento es excepcional. Se trata de «Rock in the Andes», de Fernando Iwasaki (Lima, 1961) que forma parte de la antología titulada *22 escarabajos. Antología hispánica del cuento Beatle* del año 2010.⁷

Iwasaki ha desafiado una regla no escrita: un tema al que numerosos escritores se han acercado con una solemnidad absoluta, él lo ha hecho con humor, rasgo que, junto a la parodia y la sátira, ha caracterizado el conjunto de su obra. El escritor peruano se atreve a usar un tono humorístico que parecía estar vedado para un acontecimiento tan doloroso y delicado.⁸ Quizás su intención al utilizarlo sea aligerar la carga tan pesada de la violencia, para intentar repensar lo acontecido de un modo transgresor.

⁷ El cuento está incluido originalmente en *A Troya, Helena* (Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993) y fue incluido más tarde en *Un milagro informal* (Alfaguara, 2003).

⁸ Tal vez la única otra obra que ha abordado el tema con humor es el cuento de Rodolfo Hinostroza, «El muro de Berlín», incluido en su libro *Cuentos de extremo occidente* (2001).

En este cuento el *locus* de enunciación es exclusivamente Ayacucho, a diferencia de los anteriores, Lima no tiene relevancia. Está situado al inicio de la guerra, en la época en la que empezaba el toque de queda y la persecución de terroristas. En el relato se entrecruzan la propuesta de organizar un gran concierto de rock en la sierra —que desde el inicio contó con la desaprobación de la iglesia peruana—, los primeros atentados de Sendero Luminoso, el satanismo y el asesinato de John Lennon.

Hay tres personajes principales: un estudiante de la Universidad de Huamanga llamado Onésimo Huarcaya, un profesor de inglés y cristiano renacido con el sugerente nombre de Mark David Chapman, y el profesor Choquehuanca, una parodia de Abimael Guzmán, que considera que el rock es música satánica.

El protagonista del relato es Onésimo Huarcaya, a quien su profesor, el doctor Choquehuanca, le advierte que el demonio está controlando el mundo por medio del rock, que, a su juicio es: «la música del diablo y por su culpa el mundo está ahora al revés» (Iwasaki 2010: 44). Le explica el peligro de que este tipo de música se arraigue en Ayacucho, por lo que le pide su ayuda para evitarlo.

El profesor le encomendó una serie de tareas para impedir que la influencia del diablo se siguiera propagando en la zona. La primera era ir a una discoteca donde se escuchaba rock, esto con el fin de purificarse y derrotar a la tentación, tal como había hecho Cristo en el desierto.

Onésimo, aunque no las comprendía muy bien, cumplió las órdenes y fue a «La Cripta Night Club», que describe como infernal, con música horrorosa, con gente que parecía endemoniada gritando eufóricamente. Todo esto le confirma que era un antro de pecado y corrupción, «una ofensa contra la iglesia católica, apostólica y ayacuchana» (Iwasaki 2010: 46).

Al otro día se reúne con su profesor para contarle lo que había visto porque no había entendido lo que escuchaba, pues las canciones estaban en inglés. Choquehuanca consideraba urgente que aprendiera este «idioma del diablo» para que pudiera interpretar los mensajes ocultos. Con ayuda de libros, diccionarios y clases con

un profesor que ya le había conseguido, Míster Mark David, iba a poder hacerlo.

De manera paralela, el narrador da algunas luces de lo que sucedía con el conflicto armado interno. La Universidad de Huamanga estaba cerrada y varios profesores y alumnos habían sido encarcelados, por eso Onésimo tenía el tiempo suficiente para dedicarse a sus nuevas tareas. Se enfoca en el estudio cuidadoso de las letras de los grupos de rock confirmados para el concierto «Rock in the Andes». Pasa los días escuchando y descifrando a Black Sabbath, Led Zepelin, AC/DC, The Rolling Stones, Kiss, Judas Priest, Deep Purple y Electric Light Orchestra. Pero de todos ellos el personaje que más les preocupaba era John Lennon, a quien llamaban «la bestia», «el perro» o «el anticristo».

Escuchar y traducir canciones con mensajes satánicos impresionó tanto a Huarcaya que: «esa noche tuvo pesadillas horrendas en las cuales descubría que “Ojos azules”, “Cholito cordillerano”, “Perlas challay” y todos sus huaynos favoritos eran salmos diabólicos e infernales cuando se escuchaban al revés» (Iwasaki 2010: 61).

La noticia del concierto alarmó a Mark David y a Choquehuanca porque implicaba la llegada de fanáticos en masa a escuchar música diabólica. Sin embargo, Onésimo no comprendía por qué le temían tanto al concierto y no a los terroristas. Cuando se los dijo lo regañaron enérgicamente: « ¡Pero cuándo se va a enterar usted, Huarcaya! —Exclamó Choquehuanca—. ¿No le he dicho que esto no es cosa de Sendero Luminoso, aaaahh? El rock trae la muerte, jovencito. Y morirán más si en Ayacucho se hace el concierto ése» (Iwasaki 2010: 49).

Para Onésimo la guerra era algo real y lo que le decían lo desconcertaba. Varios de sus amigos habían sido llevados a la fuerza por los militares hasta las comisarías para ser interrogados, por lo que se preguntaba: «¿Dónde está el diablo, entonces? Por otro lado el doctor tenía razón: el rock era un pecado mortal y el concierto una amenaza, pero, ¿el demonio no estaría tramando otras cosas contra los ayacuchanos?» (Iwasaki 2010: 50).

La mayoría de la gente tampoco entendía el peligro inminente del concierto. Por eso Mark y Choquehuanca tuvieron que redoblar esfuerzos para hacer labor de convencimiento y poder contar con el respaldo popular.

Mientras Huarcaya continuaba investigando, se enteró de que Los Beatles habían sido quienes habían originado el «sendero tenebroso del pecado satánico» cuando, tras la publicación de su *White Album*, declararon que el cristianismo desaparecería y que ellos eran más famosos que Jesucristo. Pero, lo más alarmante fue que encontró que estaciones de radio de Puno, Huamanga, Arequipa, Huancayo y Lima dedicaban programas enteros al grupo inglés. Toda esta información lo angustió pero descubrió, no sin recelo, que su música le agradaba. Incluso, mientras rezaba se sorprendió haciéndolo al ritmo sus canciones.

El narrador nunca descuida las noticias del conflicto, como puede verse en el siguiente recuento de los atentados ocurridos sólo en el departamento de Ayacucho: «La Cripta Night Club había volado en pedazos, diversos daños al Hotel de Turistas, una explosión en la mina Canarias, ataques al puesto de la Guardia Civil de Vilcashuamán y al fundo San Germán en Ayrabamba, así como incursiones menores en Cangallo, Huanta y Huancapi» (Iwasaki 2010: 54). Estas noticias, por sorprendente que parezca, alegraban a Choquehuanca y a Mark, cuyo fanatismo era cada vez más alarmante. Ambos preferían que los atentados continuaran porque si las autoridades creían que los culpables eran los senderistas, Ayacucho sería declarado zona de emergencia y el concierto se cancelaría.

Huarcaya dedica su tiempo y esfuerzo a profundizar la investigación sobre John Lennon, quien había sido capaz de componer canciones terribles, entre las que destacaban: «Mind Games», «You know my name» o «Revolution Number Nine» —todas con una obvia alusión al Anticristo—, «Blackbird» que era claramente un himno satánico, «Don't let me down» un conjuro diabólico, «Sexy Sadie» una canción ritual de los aquelarres y «Lucy in the Sky with Diamonds» dedicada a Lucifer.

También se entera de que Lennon estaba interesado en el espiritismo, que era seguidor de Aleister Crowley,⁹ a quien Mark David calificaba de «the devil», y que vivía en la casa donde había sido asesinada la esposa de Roman Polanski a manos de Charles Manson.

Por estas razones, el anuncio de la posibilidad de que el músico participara en el concierto de Ayacucho fue el detonador de la radicalización de su movimiento. Este trío tenía que hacer hasta lo imposible para evitarlo. Mark David llevó a cabo las acciones directas: voló la planta eléctrica de Huanta, dinamitó los estudios de radio «La voz de Huamanga» y dirigió la sangrienta toma de Vischongo, un pequeño poblado ayacuchano, antes de decidir regresar a Estados Unidos.

Mes y medio después Huarcaya escucha una noticia en el radio que lo deja petrificado: «Mientras Lima amanecía con cientos de perros ahorcados y colgados de los postes de luz y Sendero Luminoso colocaba bomba tras bomba en Ayacucho, en Nueva York un fanático había asesinado al ex beatle John Lennon en la propia puerta de su casa» (Iwasaki 2010: 64). Al día siguiente la imagen de Míster Chapman estaba por todas partes:

Primero al lado de Lennon con una camisa de flores y después rodeado de policías con su corbata michi. Según la prensa, Mark David Chapman era un fanático que se creía John Lennon y que lo asesinó después de que el ex beatle le firmara un disco para tener su último autógrafo. Los diarios lo tildaban de loco y aseguraban que sería linchado en la cárcel (Iwasaki 2010: 65).

Así es como el narrador entrecruza dos historias tan distantes. Huarcaya comprendió que, con esta acción, Mark se había sacrificado para impedir el triunfo de Satanás y lo admiró más que nunca. Creía que a él le correspondía actuar a la altura, pero la lucha contra el concierto era ahora más solitaria sin Mark y con Choquehuancaya en la clandestinidad.

⁹ Fue el fundador de la secta Astrum Argentum y la Ordo Templi Orientis, escribió obras como *El libro de la ley* y practicó la magia, el esoterismo y el ocultismo.

Conforme se desarrollaba la guerra, Huarcaya dedujo que Satán no sólo estaba detrás de la música, sino de los terroristas, que era a quienes él más les temía, por lo que decidió alertar a su ex profesor, a quien encontró irreconocible: a medio afeitado, gordo, con una expresión de locura y con los ojos «como los de Aleister Crowley». Esta imagen remite de inmediato a las fotografías de Abimael Guzmán en el momento de su arresto.

Onésimo no comprendía las razones por las que quería seguir con la lucha si el concierto acababa de ser cancelado (por duelo, por dinero y por falta de garantías) pero parecía que él ya se había olvidado de eso, repetía que ellos eran los iniciadores de una misión «luminosa y grandiosa» que debían aprovechar. Huarcaya huye de esa reunión sin entender nada y totalmente incrédulo ante lo que escuchaba.

Iwasaki hiperboliza el fanatismo que pareció caracterizar al líder senderista y ridiculiza sus discursos y acciones. Una mirada irónica que recorre todo el cuento y la sucesión de hechos, el siguiente más absurdo que el anterior, sirven para evidenciar lo ilógico de la guerra. Asimismo, el cuento muestra cómo la comunidad andina se ve amenazada por una presencia extranjera, por un tipo de música distinto a lo que sus habitantes estaban acostumbrados a escuchar. Los mensajes contenidos en las canciones de Lennon y los demás grupos son tomados como un peligro para la sociedad andina cristiana. La incompreensión de una manifestación cultural lleva a un choque entre dos mundos. El de la provincia peruana, caracterizado como supersticioso y tradicional, se enfrenta a uno globalizado, con nuevas formas de hacer música que, por desconocimiento, se liga, a través del humor, a prácticas tan inadmisibles como el satanismo o el ocultismo.

Otro aspecto en el que también se observa este choque es el lenguaje, Iwasaki hace un tratamiento plurilingüista en el habla de los personajes, incluye giros locales, expresiones populares en quechua, frases en español, frases en inglés y una mezcla de todo lo anterior. El lenguaje, siempre en tensión, genera confusiones y da pie a no pocas situaciones humorísticas que enfatizan las diferencias culturales.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Este breve recorrido por la cuentística sobre el conflicto armado peruano intenta dar una idea general de los derroteros que la ficción ha recorrido para su representación. Se han analizado historias diversas en su forma de abordarlo (de manera explícita, implícita o humorística), en su enfoque (privilegiando las perspectivas de los senderistas o de los testigos de la guerra) y en su lugar de enunciación (la sierra o Lima). En los tres relatos referidos se pueden percibir tres distintas y sugestivas aproximaciones a un tema complejo que se ha convertido en una veta fundamental en la narrativa peruana actual.

Además, muestran que la visión de los autores está lejos de ser homogénea. No obstante, como afirma Rita Gnutzmann en su libro *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, más allá de los debates y discrepancias entre criollos y andinos: «por primera vez, ante la experiencia de la violencia, autores de todas las regiones y todas las clases se vuelcan en la misma temática» (2007: 255). La admirable calidad, cantidad y diversidad de las obras literarias que se han publicado sobre el conflicto revela que ha sido un interés compartido por escritores de varias generaciones y orígenes.

Reflexionar sobre la guerra desde la literatura se ha convertido en una práctica común porque, a pesar de que ya terminó, sus huellas y secuelas siguen presentes. «Velas», «Guerra en la penumbra» y «Rock in the Andes» contribuyen, desde la ficción, a repensar y a ampliar el panorama sobre un pasado que, por lo delicado, está envuelto en una maraña de omisiones y ambigüedades y, por eso mismo, continúa sin superarse.

Estos cuentos forman parte de un proceso de duelo que para ser exitoso, de acuerdo a Idelber Avelar, presupone la capacidad de contar una historia sobre un pasado doloroso, lo que implica la aceptación de la pérdida. De nada sirve cubrir las heridas sin curarlas. Según el crítico brasileño, la literatura poscatástrofe.

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, el pasado entendido como catástrofe. Mira al pasado, a esa pila de escombros, ruinas y derrotas, con la esperanza de salvarlo *en tanto pasado* imaginar que el futuro no lo repetirá (2000: 286).

La literatura peruana mira su pasado reciente y lo escudriña, lleva a cabo un trabajo de duelo que es liberador y necesario porque en el momento en el que se concluya será posible superar el evento doloroso, el tiempo no se quedará congelado y seguirá su curso. Muchas historias precisan ser contadas para, al fin, lograr quedar en el pasado, de lo contrario seguirán presentes en un olvido pasivo, rondando como una amenaza latente de volverse futuro. Como señala Gustavo Faverón, la guerra es un agujero negro que mientras siga allí cabe la posibilidad de deslizarse en él una y otra vez (2006: 9).

BIBLIOGRAFÍA

- AKOS MORRIS, Christopher (2011): *La novela y la memoria del conflicto armado de Sendero Luminoso en el Perú*. Burlington: University of Vermont.
- AVELAR, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- ALARCÓN, Daniel (2005): *Guerra en la penumbra*. Nueva York: Harper Collins.
- CASTRO, Dante (2010): «¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto?». En Mark COX: *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Pasacalle, pp. 25-30.
- COX, Mark (2000): *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: San Marcos.
- _____ (2004): *Pachaticray (El mundo al revés): Ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: San Marcos.

- _____ (2008): «Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 68, pp. 227-268.
- _____ (2010): *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Pasacalle.
- DAMROSCH, David (2003): *What is world literature?* Princeton: Princeton University Press.
- DE LIMA, Paolo (2013): *Poesía y guerra interna en el Perú 1980-1992*. Nueva York: Edwin Mellen Press.
- DORFMAN, Ariel (1972): *Imaginación y violencia en América: ensayos*. Barcelona: Anagrama.
- FAVERÓN, Gustavo (2006): *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga.
- GALARZA, Sergio (2005): *La soledad de los aviones*. Lima: Estruendomudo.
- GNUTZMANN, Rita (2007): *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Alicante: Cuadernos América sin nombre.
- IWASAKI, Fernando (2010): *22 escarabajos. Antología hispánica del cuento Beatle*. México: Páginas de Espuma.
- KOHUT, Karl (2002): «Política, violencia y literatura». En *Anuario de Estudios Latinoamericanos*, vol. 59, núm. 1, pp. 193-222.
- KRISTAL, Efraín (2004): «La violencia política en la narrativa andina». En Mark COX: *Pachaticray (El mundo al revés): Ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: San Marcos, pp. 57-66.
- LIENHARD, Martin (2003): *La voz y su huella*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago (2007): «Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso», en *Ajos & Zafros*, núms. 8-9, pp. 15-30.
- PERILLI, Carmen (2009/2010): «Todas las sangres. La narrativa peruana de posguerra», en *Télar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, núms. 7-8, pp. 76-91.

PIMENTEL, Luz Aurora (2010): «Ecfra-sis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal». En *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores/UNAM.